

A Instalação em Âmbito Museológico:

Desafios e Estratégias para o Futuro

Maria Cristina de Barros Martins de Oliveira

**Tese de Doutoramento em História da Arte
Vertente de Museologia e Património Artístico**

Março 2016

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História da Arte, realizada sob a orientação científica de Professora Doutora Rita Macedo e co-orientação de Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e Doutora Adelaide Ginga.

Apoio Financeiro do programa de bolsas de doutoramento

da Fundação para a Ciência e Tecnologia

SFRH/BD/77205/2011

Aos meus pais e ao Mitra

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora, a Professora Doutora Rita Macedo, por ter acreditado em mim e na minha capacidade para desenvolver este trabalho. Pela sua exigência e leituras atentas que foram fundamentais, não só para o progresso e melhoria desta dissertação, mas também para a minha evolução enquanto investigadora. Agradeço também às minhas co-orientadoras, a Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e a Doutora Adelaide Ginga pelo seu apoio.

Aos artistas, Susanne Thémilitz, Rui Serra, Marta de Menezes e Alberto Carneiro, pela disponibilidade para as entrevistas e pela cedência de imagens. Às equipas do Museu Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo, Fundação Caixa Geral de Depósitos e Museu Nacional de Arte Contemporânea pela colaboração e disponibilização de informações relativas às obras estudadas, particularmente a Isabel Corte-Real e Maria Manuel Benvindo (FCGD-Culturgest), pelo convite à participação nas montagens das obras. A Susana França de Sá, pela colaboração no caso de *Oh la la, ... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular*.

Agradeço ainda aos meus colegas e amigos por todas as conversas que me ajudaram ao longo destes anos de trabalho. Aos meus pais, sem os quais não teria sido possível iniciar este doutoramento. À Teresa e à Maria, cuja calma e alegria me ajudaram a manter a motivação. E, por fim, ao Hugo, pela paciência, apoio e amor, que foram fundamentais durante estes anos.

A Instalação em Âmbito Museológico: Desafios e Estratégias para o Futuro

Maria Cristina de Barros Martins de Oliveira

Resumo

O desenvolvimento, sobretudo desde meados do século XX, de formas artísticas, entre as quais a instalação, que incluem novos materiais e componentes intangíveis, veio questionar as estratégias de conservação focadas na materialidade das obras de arte, que predominaram ao longo do século passado. Os desafios lançados aos museus fomentaram um debate a nível internacional que, particularmente desde a década de 1990, deu origem a diversas iniciativas que discutiram princípios e metodologias, propondo novos enquadramentos éticos.

Nesta dissertação discutimos, a partir da instalação, aquele que recentemente foi chamado de “*performance paradigm*”. Este agrupa um conjunto de propostas que sugeriram que a conservação das instalações pressupõe a manutenção das características que constituem a identidade das obras. Focamo-nos particularmente na chamada intenção do artista, que tende a ser sugerida como ponto de referência para a selecção destas características, reflectindo sobre algumas das limitações desta proposta.

Dada a falta de discussão da noção de ‘instalação’ nesta área, começamos por analisar este conceito e a forma como tem sido tratado na bibliografia, sugerindo um conjunto de particularidades que, ainda que de modo flexível, ajudam a definir esta categoria. Em seguida, com recurso a uma selecção de casos, demonstramos alguns dos desafios que a instalação coloca aos museus, particularmente o modo como as obras variam ao longo das suas diversas apresentações e as dificuldades que podem surgir na passagem de testemunho do artista para o museu. Segue-se a análise do chamado *performance paradigm* e da possibilidade de integrar a instalação no conjunto das artes alográficas, como já tem sido sugerido. Depois de aprofundar as bases da noção de arte alográfica no pensamento dos filósofos Nelson Goodman e Gérard Genette, propomos que o processo de constituição da identidade da obra pode ser entendido como uma ‘redução alográfica’, como proposta pelo último.

Dada a importância que tem sido atribuída à chamada ‘intenção do artista’ na determinação das propriedades fundamentais das instalações, problematizamos esta noção, geralmente utilizada de forma vaga, com recurso a discussões no âmbito de outras disciplinas. Apesar da sua relevância no processo criativo, defendemos que esta é parcialmente inacessível. Nesse sentido, propomos que a constituição da ‘identidade’ de uma instalação não deve partir da ‘intenção do artista’ mas das manifestações da obra, com particular atenção às decisões (ou ratificações) tomadas nas diversas apresentações, não só pelo artista, mas também pelos outros profissionais envolvidos.

Abstract

The development of artistic forms, mainly since mid XXth century, that comprise innovative materials and intangible elements - amongst which is installation art - challenges conservation strategies focused on artworks materiality which prevailed during the last century. Questions arouse, giving way to an international discussion and many initiatives in which principles and methodologies were debated, and new ethic frameworks proposed.

With a focus on installation art, this dissertation discusses the recently named “performance paradigm” - a paradigm that gathers several views which argue that installation art conservation implies maintaining the artwork’s main features that constitute its identity. We focus on the so called ‘artist’s intention’, usually suggested as a guideline for selecting the work defining properties, and consider this approach’s limitations.

First, we address the concept of installation art, which lacks discussion in this area of study. We examine how it has been dealt with in specific literature and propose a group of features which help define the concept without stripping off its flexibility. Second, and building on a selection of case studies, we exemplify some of installation art challenges to museum practices, namely its variability as well as knowledge transfer issues between museums and artists. Then, we discuss the “performance paradigm” and the possible inclusion of installation art in “allographic arts”, as already proposed by several authors. After delving into Nelson Goodman’s and Gérard Genette’s perspectives on the matter of allographic arts, we argue that the artwork identity construction can be understood as an ‘allographic reduction’ as defined by Genette.

Given the importance usually ascribed to the artist’s intent in the definition of an artwork’s identity and defining properties, we address this notion - typically used in a vague manner - by resorting to discussions from other areas of study. In spite of its importance during the creative process, we argue that the artist’s intentions are partially elusive. As such, we propose that the construction of an artwork’s identity should stem from its manifestations and not from the artist’s intentions, taking in consideration the decisions or sanctions that take place in the reinstallation processes, not only by the artist but also from other actors.

Palavras-Chave: instalação, conservação, arte alográfica, identidade, performance paradigm

Keywords: installation art, conservation, allographic art, identity, performance paradigm

Índice

<u>Introdução</u>	1
Questões metodológicas	13
<u>Capítulo 1 Estado da questão: a preservação de instalações, do objecto ao contexto</u>	18
1.1 A materialidade das obras, a “conservação científica” e a objectividade na Conservação	20
1.2 Para além do objecto e da objectividade: a crítica da “conservação científica”	24
1.3 O repensar de princípios e estratégias para a conservação de arte contemporânea	28
1.3.1 Iniciativas pioneiras no desenvolvimento de novas estratégias para a conservação de arte contemporânea	30
1.3.2 Entre o objecto e o documento	41
1.3.3 A colaboração com os artistas	54
1.3.4 Do objecto ao sujeito e do sujeito ao contexto	60
<u>Capítulo 2 O que é a ‘instalação’?</u>	63
2.1 O aparecimento e uso do termo ‘instalação’	65
2.2 A instalação enquanto temática de reflexão: revisão da bibliografia	69
2.2.1 A ideia de teatralidade na bibliografia sobre a instalação	74
2.2.2 A abertura ao contexto	77
2.2.3 Híbridez, intermedialidade, <i>Gesamtkunstwerk</i>	80
2.3 A instalação enquanto conceito	83
<u>Capítulo 3 Entre criação e musealização: particularidades da instalação enquanto objecto museológico</u>	89
3.1 <i>Oh la la,... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular</i> (2004), Susanne Thémlytz, colecção Caixa Geral de Depósitos	97
3.1.1 Sobre Susanne Thémlytz	98
3.1.2 <i>Oh la la,... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular</i> , 2004	100
3.2 <i>A Ceia</i> (1994), Rui Serra, colecção Museu Nacional de Arte Contemporânea	118
3.2.1 Sobre Rui Serra	119
3.2.2 <i>A Ceia</i> (1994)	123
3.3 <i>Nature?</i> (1999-2000), Marta de Menezes, colecção Museu Extremeño IberoAmericano de Arte Contemporaneo	139

3.3.1	Sobre Marta de Menezes	139
3.3.2	<i>Nature?</i> (1999-2000)	142
3.4	<i>O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente</i> (1968), Alberto Carneiro, coleção Caixa Geral de Depósitos	156
3.4.1	Sobre Alberto Carneiro	157
3.4.2	<i>O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente</i> (1968)	162
3.4.3	Instalar <i>O canavial</i> : relato na primeira pessoa	169
<u>Capítulo 4 O performance model na Conservação e o entendimento da instalação enquanto arte alográfica</u>		176
4.1	A distinção entre artes autográficas e alográficas no pensamento de Nelson Goodman	183
4.2	Gérard Genette e os regimes de imanência alográfico e autográfico	190
4.3	A instalação enquanto arte alográfica: possibilidades e limitações	195
4.4	Entre 'autenticidade' e 'identidade'	200
<u>Capítulo 5 A definição da identidade da obra e a intenção do artista</u>		211
5.1	O respeito pela intenção do artista na conservação	214
5.2	Em torno da noção de intenção	219
5.2.1	Entre "intencionalistas" e "anti-intencionalistas": a intenção do autor na crítica literária	220
5.2.2	O que são as intenções? Contributos da Filosofia da Mente	224
5.2.3	A proposta de Paisley Livingston em torno da intenção na criação artística	227
5.2.4	Proposta para uma definição da "intenção do artista" no âmbito da conservação	230
5.3	Dificuldades no "esclarecimento" da intenção do artista	231
5.3.1	A intenção ao longo do tempo	232
5.3.2	A (ir)racionalidade do processo criativo	236
5.3.3	"Lost in translation"	242
<u>Capítulo 6 Considerações Finais: apontamentos para a construção da identidade de uma instalação</u>		248
6.1	Da intenção à "ratificação do artista"	250
6.2	Para além das ratificações do artista	253
<u>Referências Bibliográficas</u>		264

Índice Remissivo	279
-------------------------	------------

Anexos	282
---------------	------------

Entrevista a Susanne Themlitz por Susana Sá e Cristina Oliveira	283
Entrevista a Rui Serra por Cristina Oliveira	294
Entrevista a Marta de Menezes por Cristina Oliveira	319

Lista de abreviaturas

CCI	Canadian Conservation Institute
CGAC	Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela)
CICS	Cologne Institute of Conservation Sciences
CUM	Capturing Unstable Media
DVA	Database of Virtual Art
ECCO	European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations
FCG	Fundação Calouste Gulbenkian
FCGD	Fundação Caixa Geral de Depósitos
ICN	Instituut Collectie Nederland (Netherlands Institute for Cultural Heritage nas publicações em inglês)
ICOM	International Council of Museums
ICOM-CC	International Council of Museums – Conservation Committee
ICOMOS	International Council on Monuments and Sites
ICCROM	International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property
IHA - UNL	Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa
IIC	International Institute for the Conservation of Historic and Artistic Works
INCCA	International Network for the Conservation of Contemporary Art
HGKK	Hochschule für Gestaltung, Kunst und Konservierung Bern
MEIAC	Museu Extremeño Ibero-Americano de Arte Contemporaneo
MNAC	Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado
MOMA	Museum of Modern Art
NeCCAR	Network for Conservation of Contemporary Art Research (projecto de investigação)
NSCCA	New Strategies in the Conservation of Contemporary Art (projecto de investigação)
NWO	Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (organização holandesa para a investigação científica)
PCIH	Património Cultural Imaterial da Humanidade
RA	Royal Academy of Arts
RCE	Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (Agência para o património cultural holandesa)
SBMK	Stichting Behoud Moderne Kunst (Foundation for the Conservation of Modern Art nas publicações em inglês)
SFMOMA	San Francisco Museum of Modern Art
SIK	Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft
SMAK	Stedelijk Museum Voor Actuele Kunst
UM	Universiteit Maastricht (Universidade de Maastricht)

UNL	Universidade Nova de Lisboa
UVA	Universiteit van Amsterdam (Universidade de Amesterdão)
VMN	Variable Media Network

Introdução

...contemporary art conservation is in an exciting stage of development in which long-held assumptions are no longer taken for granted. As a result, the complexity and scope of conservation practices increasingly attract the interest of art historians, philosophers, social scientists and scholars in museum studies.¹

«A instalação em âmbito museológico: desafios e estratégias para o futuro» nasceu da vontade de contribuir para o debate internacional que, ao longo dos últimos cerca de vinte anos, tem vindo a repensar as práticas de musealização e conservação à luz dos desafios lançados pela arte contemporânea. Pela diversidade de obras que engloba e de problemas que coloca, a instalação é, neste contexto, uma forma artística particularmente complexa e, quanto a nós, um ponto de partida especialmente interessante.

Ainda que a sua origem possa ser relacionada com tendências artísticas que procuraram fugir aos espaços de apresentação institucionais,² há muito que a instalação deixou de ser uma forma de arte marginal, sendo, actualmente, uma tipologia³ comum nas colecções de arte contemporânea. Não obstante, a sua musealização suscita muitas questões, ao pôr em causa valores e práticas desenvolvidos em torno de outro tipo de objectos artísticos.

Como tornaremos claro posteriormente, tanto na sua conservação⁴ como na sua exposição, as instalações requerem uma posição mais interventiva por parte do museu, ao mesmo

¹ Vivian van Saaze, “Acknowledging Differences: A Manifold of Museum Practices,” in *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, ed. Tatja Scholte e Glenn Wharton (Amesterdão: Amsterdam University Press, 2011), 253.

² Sobre este assunto ver Capítulo 2 «O que é a ‘instalação’?».

³ Sobre a utilização da denominação ‘tipologia’ ver secção 2.3.

⁴ Tal como definido na resolução adoptada pelos membros do ICOM-CC durante a 15ª Conferência Trienal (2008, Nova Deli), o termo ‘conservação’ designa todas as medidas que tenham como objectivo a salvaguarda do património tangível, assegurando a sua acessibilidade às gerações presentes e futuras e inclui a ‘conservação preventiva’, a ‘conservação curativa’ e o ‘restauro’. Neste trabalho, os termos ‘conservação’ e ‘preservação’ serão utilizados alternativamente, com o mesmo sentido.

tempo que se verifica um esbatimento das fronteiras entre os papéis dos diversos profissionais envolvidos (artista, curador, conservador...).⁵ O reconhecimento destas mudanças justificou a proliferação de publicações, congressos e projectos de investigação sobre o tema, sobretudo na última década, que visaram repensar a acção dos museus face a estas obras.⁶

A reflexão centrada na instalação em âmbito museológico não pode deixar de ser ligada, como veremos, à discussão em torno da conservação de arte contemporânea, de forma mais geral, e às dúvidas que coloca aos museus. Um debate que se desenvolveu especialmente a partir do final da década de 1990, resultando em redes de investigação que uniram profissionais e instituições de vários países, particularmente na Europa, Estados Unidos e Canadá.⁷ Em Portugal, este assunto ganhou relevo principalmente a partir de 2007, com a publicação do boletim nº5 da Associação Portuguesa de Historiadores de Arte (APHA) dedicado ao tema «Preservação de Arte Contemporânea»,⁸ tendo, entretanto, dado origem a diversos trabalhos académicos,⁹ entre os quais destacamos a tese de doutoramento de Rita Macedo,¹⁰ a

⁵ Ver página 59.

⁶ Ver Capítulo 1 «Estado da questão: a preservação de instalações, do objecto ao contexto».

⁷ Ver Capítulo 1.

⁸ @*pha.boletim*, no. 5: "Preservação de Arte Contemporânea", ed. José Guilherme Abreu e Lúcia Almeida Matos (2007), <http://www.apha.pt/arquivo/boletim-apha/pha-boletim-5>, consultado a 30/1/2016.

⁹ Tais como: Cristina Oliveira, "A Preservação da Arte Efémera de Alberto Carneiro com Aplicação ao Caso de *Árvore Jogo/lúdico em Sete Imagens Espelhadas*" (dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa, 2009); Constança Moctezuma, "Estudo da Conservação de uma Obra em *Sabão de João Pedro Vale*" (dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa, 2010); António Rocha, "A Conservação Material e Documental da Obra *'Instalação191093, parte1'* de Francisco Rocha" (dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa, 2010); Mariana Campos, "Conservação da Arte Contemporânea: Curadoria como Possível Estratégia de Conservação?" (dissertação de mestrado, Faculdade de Belas-Artes - Universidade de Lisboa, 2011); Andreia Nogueira, "Documentar: porquê, o quê, como e quando? A conservação da obra de Francisco Tropa" (dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa, 2012); Hélia Marçal, "Embracing Transience and Subjectivity in the Conservation of Complex Contemporary Artworks: Contributions from Ethnographic and Psychological Paradigms" (dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa, 2012); Inês Magalhães, "Desafios da Conservação e Restauro de Arte Contemporânea: A Importância da Documentação e o Caso da Obra de João Pedro Vale" (dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Humanas - Universidade Católica Portuguesa, 2012); Luisa Fernandes, "Documentação de Obras de Arte Contemporânea: Cultura Hidropónica e Exposição de Ocasão, do Artista Miguel Palma" (Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa, 2014).

¹⁰ Rita Macedo, "Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro, Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70" (tese de doutoramento, Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa, 2008).

primeira nesta área. Salientamos também a organização das conferências *A Arte Efêmera e a Conservação - O Paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos* (2008)¹¹ e *Performing Documentation*¹² (2013, organizada numa parceria entre o IHA-UNL e a rede de investigação internacional NeCCAR)¹³ assim como o projecto de investigação *Documentação de Arte Contemporânea* (2011-2013).¹⁴ Desenvolvido pelo IHA-UNL, o último propôs-se documentar um conjunto de obras de artistas portugueses, pertencentes a três colecções nacionais de referência e uma espanhola, com vista a definir boas práticas de conservação, compilando toda a informação considerada necessária à sua preservação e posterior re-apresentação. É nesta conjuntura que surge esta dissertação que se iniciou com o estudo de diversas instalações no âmbito deste projecto.

Ao longo da nossa investigação não ficámos alheios às singularidades da conjuntura nacional - nomeadamente a falta de recursos nas instituições e a forma como esta afecta a documentação existente acerca das obras - no entanto, este trabalho não se focou nesses aspectos particulares, não obstante a sua relevância e a necessidade de uma discussão em torno dos mesmos. Perante a impossibilidade de desenvolver adequadamente todos os assuntos e ainda assim construir uma dissertação coerente, este foi um dos caminhos que optámos por não seguir.

O presente trabalho procura apresentar uma proposta em torno da conservação de instalações - entendida como uma tarefa do museu, no seu todo, e dos seus diversos profissio-

¹¹ *A Arte Efêmera e a Conservação: O Paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos* (Lisboa: IHA-UNL, 2011).

¹² *Revista de História da Arte*, W, no. 4: "Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art", ed. Lúcia Almeida Matos, Rita Macedo e Gunnar Heydenreich (2015).

¹³ A NeCCAR (Network for Conservation of Contemporary Art Research) foi uma rede de investigação activa entre 2011 e 2013, que teve como objectivo desenvolver projectos de investigação e um currículo de ensino acerca da teoria, metodologia e ética na conservação de arte contemporânea. Foi financiada pela NWO (organização holandesa para a investigação científica) e desta fizeram parte investigadores da Holanda, Itália, Portugal, Alemanha, Reino Unido e Estados Unidos.

¹⁴ O projecto, que teve como unidade de investigação principal o Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, foi financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/EAT-MUS/114438/2009) e desenvolvido entre 2011 e 2013. Teve como investigador responsável Lúcia Almeida Silva Matos e instituições participantes a Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (FBA/UP), Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), Fundação de Serralves (FS), Fundação Caixa Geral de Depósitos (FCGD) e Museo Extremeño Ibero-Americano de Arte Contemporáneo (MEIAC).

nais - que seja pertinente face ao estado da questão que se observa internacionalmente e tende a não se focar nas particularidades locais de cada país ou de cada instituição. Embora, naturalmente, na prática, seja sempre necessária uma adaptação à realidade de cada contexto, existem ainda assuntos transversais - sobretudo no campo da teoria - por explorar. Nesta dissertação centrar-nos-emos em algumas destas questões que, apesar dos significativos desenvolvimentos dos últimos anos, nos pareceram carecer de uma reflexão mais aprofundada.

Como refere Manuel Maria Carrilho uma «problemática é fundamentalmente um "nó de problemas"» cuja constituição «implica sempre a nuclearização de um problema e a periferização de vários outros»¹⁵. Este aspecto foi bastante evidente ao longo do nosso processo de investigação. 'A instalação em âmbito museológico' é um tema que atravessa uma fase de expansão - de pontos de vista, de propostas, de ligações a outros assuntos - estando longe de "resolver" as muitas questões que coloca. A construção desta dissertação implicou por isso a «periferização», utilizando a expressão de Carrilho, de vários problemas, com vista ao desenvolvimento de um ponto de vista específico, que não seria possível aprofundar caso tivéssemos seguido as muitas pistas de investigação e reflexão que foram surgindo. Efectivamente, a dinâmica da discussão nesta área e os desenvolvimentos que se verificaram ao longo dos anos nos quais se desenrolou esta dissertação obrigaram a um trabalho constante de reavaliação e escolha dos caminhos a seguir, necessariamente em detrimento de outros que não explorámos, como procuraremos ir tornando claro ao longo do texto.

Compostas por múltiplos objectos e inúmeros materiais, as instalações convocam naturalmente preocupações em torno da dificuldade na conservação material dos seus elementos. Mas quando todos os esforços se centram sobre a preservação dos componentes tangíveis da obra, então esta encontra-se efectivamente em risco. O sucesso na conservação dos últimos, por si só, não garante a preservação de uma instalação - um híbrido que combina componentes tangíveis e intangíveis, fixos e variáveis. Entre a obra e os elementos materiais que a compõem existe uma distância significativa que se prende com os seus aspectos intangíveis, nomeadamente, mas não só, a forma como os componentes se relacionam entre si e com o espaço de exposição.



Figura 1 : Elementos de *Oh la la,... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular* (desmontada), Susanne Thémilitz, coleção CGD. Fotografia de Susana Sá França.

¹⁵ Manuel Maria Carrilho, *Jogos de Racionalidade* (Porto: Asa, 1994), 31.



Figura 2: Vista da obra, de *Oh la la, ... oh la balançoire / Microcosmos Tentacular*, Susanne Themlitz depois de montada, na exposição *Sentido em deriva - Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, Galeria da Culturgest, Lisboa, entre Outubro de 2013 e Janeiro de 2014. Fotografia da autora.

O intangível pode ser intimidante, na medida em que é difuso e não concreto. Não existem defesas que mascarem a subjectividade dos processos. Fluorescências de Raio-X que meçam a variabilidade da obra, espectros de infravermelhos que caracterizem a intenção do artista, estratigrafias que mostrem o seu processo criativo na adaptação da obra ao espaço, ou testes de envelhecimento acelerado que permitam prever os aspectos da obra a valorizar. Mas na conservação de uma instalação não basta garantir o controlo da temperatura e humidade nas reservas. Esta implica a exposição da obra, o confronto com diversos espaços, a construção e a preservação do conhecimento necessário à sua montagem. E exige, sobretudo, um conjunto de escolhas e decisões, por parte do museu, que determinam o resultado final de cada uma das suas manifestações. Decisões que, em grande parte, se prendem com os aspectos intangíveis da obra.

Esta particularidade da instalação foi a linha condutora da nossa reflexão. Perante um

estado da questão rico em propostas,¹⁶ optámos por concentrar a nossa análise na necessidade de pensar a preservação dos aspectos intangíveis desta tipologia, nomeadamente a sua variabilidade. Temas menos explorados nesta área de estudo que, durante várias décadas, favoreceu a reflexão em torno da materialidade das obras.

A instalação é um “objecto” museológico difícil no que diz respeito à gestão diária das instituições. Constituídas por múltiplos elementos, estas obras tendem a ocupar bastante espaço em reserva, o seu transporte é mais difícil e dispendioso, a sua montagem mais demorada, podendo implicar a alocação de mais pessoas, e a sua documentação complexa. Não surpreende, portanto, que o desenvolvimento de estratégias que permitam lidar com estas dificuldades práticas tenda a ser o foco da maior parte dos projectos de investigação nesta área. Como analisaremos no Capítulo 1, dedicado ao estado da questão, a construção de sistemas de documentação, a definição de modelos de decisão e a formulação de métodos para a comunicação com os artistas foram os aspectos mais explorados ao longo dos últimos anos.

Contudo, a tentativa de resolver problemas práticos nem sempre tem sido alicerçada numa reflexão teórica que a fundamente. Aspecto que foi reconhecido por parte dos responsáveis pelo projecto de investigação *New Strategies in the Conservation of Contemporary Art* (2009-2013),¹⁷ que, na descrição do mesmo, defenderam que a investigação nesta área tem estado demasiado focada na resolução de questões práticas, sendo fundamental o desenvolvimento da componente teórica, ainda fragmentária. De facto, são relativamente poucos os textos, dentro da área da conservação de arte contemporânea, que exploram esta vertente.

No entanto, enquanto construção cultural,¹⁸ a conservação do património exige uma

¹⁶ Ver Capítulo 1.

¹⁷ *New Strategies in the Conservation of Contemporary Art* (NSCCA) resultou de uma colaboração entre a Universidade de Maastricht (UM), a Universidade de Amsterdão (UVA) e o ICN, com financiamento parcial da NWO e foi coordenado por Renée van de Vall. NSCCA procurou explorar os aspectos teóricos e éticos da conservação de arte contemporânea.

¹⁸ Sobre este assunto ver, por exemplo, Erica Avrami, Randall Manson, e Marta de la Torre, eds., *Values and Heritage Conservation: Research Report* (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000); Salvador Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation* (Oxford: Elsevier, 2005) ou Dinah Eastop, “The Cultural Dynamics of Conservation Principles in Reported Practice,” in *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, ed. Alison Richmond e Alison Bracker (Oxford, London: Butterworth-Heinemann, Victoria and Albert Museum, 2009), 150–62.

auto-avaliação constante que discuta e avalie princípios éticos, metodologias e a sua aplicação, evitando dogmatismos. Esta avaliação faz-se em relação com a prática, mas também com um certo distanciamento que permita a identificação de padrões e dúvidas. No caso da conservação de arte contemporânea, e particularmente da instalação, que nos diz respeito, para além de propostas que visem a gestão do trabalho no dia-a-dia das instituições, é necessária uma reflexão teórica que as interrogue, identificando problemas de forma a haver uma constante evolução. Em *Un obliquo avvicinamento*, capítulo que introduz *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*,¹⁹ no qual se reúnem e republicam textos fundamentais em torno da conservação de arte contemporânea, Paolo Martore, investigador italiano e editor do referido volume observa que, na bibliografia da área, a reflexão teórica parece ser bem-vinda apenas se for a base de uma estratégia prática, sendo a discussão frequentemente comprometida pela utilização de termos «ambíguos, corroidos ou puramente convencionais».²⁰ Esta questão parece-nos particularmente evidente no uso que é feito da noção de “intenção artística”, ou de “intenção original do artista”, sem a discutir, quando esta tem gerado grandes polémicas noutras áreas de estudo. Ou ainda expressões como “identidade da obra”, “autenticidade conceptual”²¹ ou ainda o muito comum recurso à palavra *meaning*. Note-se que *meaning* poderia ser traduzido quer como significado ou significação, quer como propósito ou intenção. Duas acepções que não são necessariamente equivalentes. No entanto, o sentido em que esta expressão é utilizada tende a não ser elucidado.

A própria noção de instalação, que está longe de ser consensual, foi pouco discutida no âmbito de iniciativas que se dedicaram à conservação desta tipologia artística, nomeadamente pelo projecto de investigação *Inside Installations*, o primeiro, e até agora único, dedicado exclusivamente à preservação e exposição de instalações.²² No glossário construído pelo

¹⁹ Paolo Martore, ed., *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea* (Roma: Castelvechi, 2014).

²⁰ Paolo Martore, “Un obliquo avvicinamento,” in *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea* (Roma: Castelvechi, 2014), 27–39.

²¹ Derk van Wegen, “Between Fetish and Score: The Position of the Curator of Contemporary Art,” in *Modern Art: Who Cares?*, ed. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé (Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999), 201–9.

²² Sobre o projecto ver página 48.

mesmo, a categoria ‘instalação’ dispersa-se por 30 tipologias.²³ Para além de encontramos um excesso de termos, cujos significados muitas vezes se sobrepõem, as entradas correspondem a excertos de textos de diversos autores, nos quais é mencionado o termo em questão, mas que não correspondem necessariamente a uma definição, sendo frequentemente pouco esclarecedores.²⁴ Deste modo, o glossário tem o mérito de demonstrar a indefinição terminológica que rodeia a instalação mas, por outro lado, pela inexistência de um tratamento crítico da informação recolhida, não contribui eficazmente para uma definição do conceito.

Depois da análise do estado da questão, no Capítulo 1, dedicar-nos-emos, por isso, no segundo capítulo desta dissertação, à definição do nosso objecto de estudo, perguntando «o que é a instalação?». Pareceu-nos fundamental analisar o conceito, procurando chegar a uma definição que, ainda que limite e ajude a definir a noção de instalação, permita a flexibilidade que lhe é característica. A primeira secção do capítulo centrar-se-á na análise da origem do termo 'instalação' e do modo como começa a ser utilizado, da forma como é hoje entendido. A segunda secção analisará a maneira como tem sido explorado na bibliografia, procurando fazer uma selecção das propostas mais relevantes e tentando identificar linhas comuns que possam iluminar, de certa forma, algumas das principais características da instalação. Note-se que a bibliografia específica sobre o tema sofre de uma generalizada falta de cruzamentos entre os textos, que tendem a não se confrontar entre si, não tendo sido alvo de revisões críticas que comparem as várias propostas. Este foi um trabalho que procurámos desenvolver neste capítulo. Na terceira secção, aprofundaremos a noção de instalação, defendendo a utili-

²³ As entradas correspondentes à categoria «tipologias de instalação» são: (multi)media installation, closed circuit installation, computer driven installation, environment (virtual), filled-space installation, installation, installation including organic materials, interactive installation, light installation, mixed media, multi channel video installation, single channel video installation, site specific sculpture, time-based media installation, video installation, (multi)media installation with video, complex object based installation, environment, extra large object, happening, installation including evidence of a performance, installation made of ephemeral materials, kinetic installation, media-based installation, moving image installation, projective video installation, site specific installation, technology-based installation, variable installation, video sculpture. Fonte: <http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://glossary.inside-installations.org/>, instância de 8 de Fevereiro de 2012.

²⁴ Exemplo disso é a definição de «*video-installation*» retirada de um texto escrito por Chrissie Iles e Henriette Huldish: «Nam June Paik's V-yramid (1982, forty televisions and videotape) was the first video installation acquired by the Whitney Museum, in 1982, nearly twenty years after Paik made his first videosculpture.» Chrissie Iles e Henriette Huldish, “Keeping Time: On Collecting Film and Video Art in the Museum,” in *Collecting the New*, ed. Bruce Altshuler (Princeton University Press, 2005), 65–83.

dade do conceito para os museus e para o desenvolvimento de estratégias de conservação.

Depois de discutido o conceito de instalação e as principais características destas obras, procuraremos analisar o modo como as suas especificidades desafiam os museus e respectivas práticas e valores. No terceiro capítulo, «Entre criação e musealização: Particularidades da instalação enquanto objecto museológico» recorreremos à análise de obras específicas, que permitem exemplificar estes desafios e o modo como as instalações obrigam a procedimentos distintos de outros objectos artísticos, na sua exposição e preservação.

Os casos de estudo que aqui se apresentam resultam da parceria com instituições que colecionam arte contemporânea portuguesa, iniciada a propósito do projecto de investigação *Documentação de Arte Contemporânea*,²⁵ com o qual esta dissertação se relaciona, como referimos inicialmente. Ao conjunto de instituições que colaboraram no projecto juntou-se o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (MNAC), num contacto estabelecido posteriormente.

As obras foram escolhidas pelas instituições como casos de alguma forma problemáticos, quer pela sua complexidade, quer (e esta foi a razão mais frequente) pela ausência de uma documentação adequada que assegurasse a sua preservação. De entre os casos propostos e que foram por nós estudados, apresentamos apenas uma selecção daqueles que nos pareceram mais estimulantes face à reflexão desenvolvida nesta dissertação, quer seja pela obra em si e os problemas que a sua preservação levanta, quer pelo interesse do seu percurso.²⁶ Este conjunto de obras não procura, portanto, dar relevância a determinados artistas ou ser representativo da produção artística portuguesa, no âmbito da instalação, mas sim, exemplificar os desafios colocados pela instalação aos museus. Neste trabalho, o estudo de obras específicas surge como ponto de partida para a reflexão teórica, tendo sido a partir da investigação em torno das obras e do seu trajecto que surgiram as questões que procurámos explorar, nos capítulos seguintes.

²⁵ Sobre o projecto ver página 3.

²⁶ A documentação relativa às restantes obras que estudámos durante o projecto *Documentação de Arte Contemporânea* foi entregue às respectivas instituições e não figura nesta dissertação.

No quarto capítulo evidencia-se a nossa escolha de ponto de vista, de entre os muitos assuntos que poderíamos ter discutido num tema que, como veremos no estado da questão,²⁷ conta actualmente com várias possibilidades de desenvolvimento.

A instalação põe em causa a dicotomia entre as artes visuais e as artes performativas. A efemeridade destas obras, que só existem durante a exposição, o facto de variarem a cada apresentação, a necessidade de reunir os esforços de várias pessoas para a sua concretização e a possibilidade de serem reinstaladas por outros que não o artista, têm levado à comparação entre esta tipologia e as artes performativas, particularmente no que toca aos processos que permitem a sua reinstalação no futuro por parte do museu.

Várias propostas, recentemente reunidas sob o termo de «*performance paradigm*», proposto por Renée van de Vall,²⁸ sugeriram uma aproximação ao modelo das artes performativas e ao modo como, particularmente no caso da música, têm sido desenvolvidas estratégias que permitem definir a obra, na sua variabilidade, recorrendo a reflexões como a de Nelson Goodman e a sua noção de arte alográfica.²⁹

Mas ainda que esta comparação seja cada vez mais frequente na bibliografia da área, a proposta carecia de uma problematização mais aprofundada que reflectisse também sobre as suas limitações. No quarto capítulo, procuraremos entender melhor a proposta do *performance paradigm*, começando por analisar as suas origens no âmbito da conservação. A segunda secção do capítulo dedicar-se-á ao estudo das bases da noção de "arte alográfica" (um conceito central na definição desta proposta ou paradigma) no pensamento dos filósofos Nelson Goodman³⁰ (1906-1998) e Gérard Genette³¹ (n.1930) . Terminaremos com a discussão da possibilidade de integrar a instalação dentro do conjunto das artes alográficas.

²⁷ Capítulo 1 «Estado da questão: a preservação de instalações, do objecto ao contexto».

²⁸ Renée van de Vall, "Documenting Dilemmas: On the Relevance of Ethically Ambiguous Cases," *Revista de História Da Arte*, W, no. 4: Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art (2015): 7–17.

²⁹ Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. (USA: The Bobbs-Merrill company Inc, 1968).

³⁰ Ibid.

³¹ Gérard Genette, *L'oeuvre de L'art: Immanence et Transcendance* (Editions du Seuil, 1994).

Ao contrário de outras tipologias artísticas, cujas propriedades fundamentais são contidas e fixas no material (que, idealmente, se procura estabilizar) as instalações, como já referimos, tendem a variar, tornando-se essencial apurar quais as características que definem aquela obra enquanto tal, apesar das variações. Aquelas que, como defenderemos nesta dissertação, constituem a sua 'identidade'³². Isto é, importa esclarecer exactamente que obra foi integrada na colecção, como preservá-la e reinstalá-la na ausência do artista. Contudo, não existem princípios definidos que guiem este processo, indicando, à partida, quais as características mais relevantes numa instalação. Por quem e como é construída a "identidade" da obra?

Dada a relevância que tem sido dada à perspectiva do artista, no âmbito da conservação de arte contemporânea, analisaremos no quinto capítulo a relação entre a identidade da obra e a intenção do artista. Como veremos na análise do estado da questão, a determinação da intenção do artista, nomeadamente através da entrevista, tem sido, sobretudo nas últimas duas décadas, considerada um ponto de referência fundamental no que toca à tomada de decisão relativa à conservação das obras e, no caso das instalações, na determinação do modo como estas variam e se adaptam a novos espaços de apresentação. No entanto, menos atenção tem sido dada à discussão deste conceito, que tende a ser utilizado de forma vaga. Na primeira secção deste capítulo reflectiremos sobre a noção de intenção, recorrendo a discussões no âmbito de outras disciplinas, particularmente na área da Estética e da Filosofia da Mente. Seguir-se-á uma análise teórico-prática que, com recurso a alguns aspectos dos casos de estudo apresentados no Capítulo 3, procurará ponderar as limitações na utilização da intenção do artista como ponto de referência, particularmente no caso da instalação, reflectindo sobre até que ponto será esta acessível por terceiros e em que medida determina o resultado final da obra.

³² Ver secção 4.4.

Questões metodológicas

Ao terminar esta introdução, resta-nos uma nota acerca da metodologia envolvida no estudo do conjunto de instalações que se inclui nesta dissertação. Na nossa análise misturam-se vários níveis de leitura que passam pelo estudo da obra em si, do seu criador e contexto de criação, dos contextos em que foi exposta e do processo de musealização. Neste sentido, esta segue uma «abordagem biográfica» às obras tal como sugerem Renée van de Vall, Hanna Hölling, Tatja Scholte e Sanneke Stigter.³³ A sua proposta inspira-se nos estudos, desenvolvidos particularmente na área da Antropologia, que procuram explorar a forma como os objectos (as suas modificações, as alterações de estatuto e de uso...) iluminam determinados comportamentos humanos e relações sociais. As autoras procuram trazer este tipo de leitura para a conservação das obras e, deste modo, permitir aprofundar o conhecimento sobre as mesmas. Entre as referências citadas nesta proposta encontram-se publicações pioneiras como *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, editada por Arjun Appadurai,³⁴ que realçou os modos como os objectos são sucessivamente movidos e recontextualizados e inclui o frequentemente citado capítulo «The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process», por Igor Kopytoff.³⁵

Segundo Kopytoff, ao escrever-se a biografia de um objecto podem ser colocadas questões de certa forma semelhantes às que surgem ao fazer a biografia de uma pessoa. Nomeadamente: quais são, a nível sociológico, as possibilidades biográficas inerentes ao seu "estatuto", período e cultura e de que forma são estas possibilidades concretizadas? De onde vem o objecto e quem o fez? Qual e como foi a sua "carreira" ou percurso até ao momento, tendo em conta o que seria considerado o percurso ideal para a classe de objectos a que pertence? Quais são as "idades" ou "períodos" na vida do objecto e quais os respectivos indicadores culturais? De que forma se altera a sua utilização ao longo do tempo e o que acontece

³³ Renée van de Vall et al., "Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation," in *ICOM-CC: 16th Triennial Conference* (ICOM-CC: 16th Triennial Conference, Lisboa, 2011).

³⁴ Arjun Appadurai, ed., *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (Cambridge University Press, 1988).

quando atinge o limite da sua utilidade?³⁶

Como explica o autor, tal como no caso das biografias de pessoas, as biografias de objectos podem focar-se e realçar diferentes aspectos, sendo necessariamente parciais:

*One brings to every biography some prior conception of what is to be its focus. We accept that every person has many biographies - psychological, professional, political, familial, economic and so forth - each of which selects some aspects of the life history and discards others. Biographies of things cannot but be similarly partial.*³⁷

Em linha com a posição de Kopytoff, a proposta de uma aproximação biográfica à conservação das obras de arte, por Renée van de Vall e co-autoras, sugere que estas biografias podem ser escritas a diversos níveis. Nestes incluir-se-iam a trajectória, por um lado, dos materiais e elementos (objectos) da obra e, por outro, da última como um todo, da sua adaptação a diferentes espaços e ainda do conhecimento acerca da mesma e a sua documentação. Esta biografia consistiria portanto no conjunto de várias biografias parciais, entrelaçadas, com diferentes inícios, percursos, dinâmicas e finais.³⁸

Embora as autoras não aprofundem esta questão, é possível comparar a sua proposta aos tipos de biografia de objectos, que têm sido desenvolvidas noutros contextos. Como explica Janet Hoskins, investigadora na área da Antropologia, a ideia de traçar a biografia dos objectos tem sido trabalhada de diversas maneiras e por disciplinas variadas.³⁹

Fazendo um apanhado dos estudos que, nos últimos anos, se têm dedicado a este assunto, Hoskins considera que estes podem dividir-se em dois grupos dominantes. Por um

³⁵ Igor Kopytoff, “The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process,” in *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 64–91.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid., 68.

³⁸ Renée van de Vall et al., “Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation”.

³⁹ Janet Hoskins, “Agency, Biography and Objects,” in *Handbook of Material Culture* (Londres: SAGE Publications Ltd, 2006), 74–84. Este texto é uma das referências citadas em Renée van de Vall et al., “Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation”.

lado, aqueles que se iniciam como uma investigação etnográfica e procuram explorar a forma como os objectos são entendidos pelas pessoas e comunidades aos quais estão ligados. Um tipo de estudo que tem sido desenvolvido sobretudo por antropólogos. Por outro lado, aqueles que, na área da História da Arte, História e Arqueologia, fazem o percurso inverso. Estes interrogam os próprios objectos e tentam fazê-los "falar", colocando-os num determinado contexto histórico e ligando-os a fontes escritas (como diários, inventários, registos comerciais, etc.). Embora recorram a metodologias diferentes, ambas as "correntes" utilizam os objectos como forma de iluminar o seu contexto (histórico, social...). As mudanças nos objectos, quer sejam físicas ou relativas ao seu estatuto, informam sobre os usos e costumes que os envolvem, os significados que lhes são atribuídos, etc.⁴⁰

De que forma se integra a proposta de uma aproximação biográfica às obras na conservação de arte contemporânea, nestas duas "correntes" identificadas por Hoskins? Se, por um lado, a utilização de fontes documentais é mais tradicional na área da História da Arte, por outro lado, o facto de se tratar de obras contemporâneas permite uma investigação mais próxima das metodologias etnográficas. Como refere Vivian van Saaze, tal como o etnógrafo, o conservador de arte contemporânea estuda o contemporâneo e não o histórico. A autora propõe que os métodos da Etnografia podem contribuir para o desenvolvimento de metodologias para a conservação de arte contemporânea e defende que esta aproximação se nota, por exemplo, na importância que a entrevista com os artistas tem adquirido nos últimos anos.⁴¹

Ou seja, em termos metodológicos, a biografia de uma obra de arte, no âmbito da conservação, situar-se-ia entre as duas linhas de investigação propostas por Janet Hoskins,⁴² fazendo uso quer das fontes documentais, quer dos métodos da etnografia. E quanto aos seus objectivos?

Como vimos, a análise da biografia dos objectos tem sido usada como veículo para o

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Vivian van Saaze, "From Intention to Interaction - Reframing the Artist's Interview in Conservation Research," in *Art D'aujourd'hui, Patrimoine de Demain - Conservation-Restauration Des Ouvres Contemporaines* (Paris: SFIIC, 2009), 20–28.

⁴² Janet Hoskins, "Agency, Biography and Objects," 74–84.

conhecimento de comportamentos humanos. No entanto, a forma como é apresentada a proposta de uma "biografia das obras de arte"⁴³ parece centrar-se, sobretudo, na obra em si, aparentando, à partida, distanciar-se deste objectivo.⁴⁴ Esta seria uma visão muito limitadora. Na verdade, uma obra de arte e as mudanças que vai sofrendo dizem muito sobre o seu contexto e os comportamentos humanos que o marcam. Se um objecto do quotidiano e a análise da sua utilização iluminam determinados costumes do dia-a-dia, uma obra de arte pode informar sobre os contextos de criação e musealização da arte contemporânea e o papel dos diversos intervenientes no processo.

Nesta dissertação, as “biografias das obras”, apresentadas no Capítulo 3, cruzam vários níveis de discurso: desde o todo da obra aos seus elementos, passando pelas diversas transformações de que são alvo ao longo do tempo e as suas justificações. Necessária será também alguma contextualização das obras nas exposições que integraram e no percurso do artista.

A forma como estas biografias estão escritas depende, naturalmente, da nossa visão pessoal, que tenderá, necessariamente, a realçar determinados aspectos. Uma característica que, como vimos, Kopytoff considera ser inevitável na escrita de biografias, quer de pessoas, quer de objectos.⁴⁵ Este aspecto está também ligado à tentativa de uma boa integração entre a componente de investigação prática e a investigação teórica. A leitura que fazemos das obras e do seu percurso é, deste modo, assumidamente parcial, no sentido em que procura examinar sobretudo determinadas questões que, no fundo, justificaram a sua selecção para este trabalho. Tendo em conta que procurámos focar-nos nos desafios lançados pelos aspectos intangíveis destas obras, nomeadamente a sua variação, a nossa análise centrar-se-á menos nos aspectos materiais das obras, e numa descrição exaustiva de todos os seus elementos, e sobretudo no seu percurso e alterações ao longo do tempo, assim como nos desafios patentes na transmissão de conhecimento necessária à sua reinstalação.

⁴³ Renée van de Vall et al., “Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation”.

⁴⁴ A escolha de uma perspectiva mais centrada no percurso da obra em si e nas suas mudanças pode dever-se apenas ao carácter breve do artigo (que parte de uma comunicação num congresso), que assim pode não representar a proposta das autoras em toda a sua extensão.

Determinantes foram também as fontes de informação utilizadas, não tendo sido estas as mesmas em todos os casos. De uma forma geral, a investigação acerca das obras contou com o levantamento da documentação existente acerca destas, publicada e não publicada, entrevistas aos artistas e outras pessoas que estiveram, de algum modo, envolvidas na vida da obra e acompanhamento da sua montagem. O último passo não foi possível em vários casos. De facto, algumas obras tivemos oportunidade de experienciar directamente e até participar na sua instalação, noutras tivemos apenas acesso aos registos documentais e às memórias daqueles que com elas conviveram. Dados os longos períodos de “hibernação” das instalações, os desencontros são inevitáveis. De facto, ao existir apenas quando exposta, a instalação torna-se um objecto de estudo bastante particular. Longe de ser um procedimento linear, reunir conhecimento acerca das obras torna-se um processo quase arqueológico e muito dependente do conhecimento já existente, da passagem do tempo, da memória e das oportunidades que surgem, ou não.

⁴⁵ Igor Kopytoff, “The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process,” 64–91.

Capítulo 1 Estado da questão: a preservação de instalações, do objecto ao contexto

Como referimos na Introdução, os desafios lançados pelas instalações aos museus estiveram já na origem de diversas propostas que se desenvolveram, sobretudo, a partir do final do século passado. Para além de algumas contribuições individuais mais específicas, nomeadamente de Carol Stringari,⁴⁶ William Real,⁴⁷ ou Vivian van Saaze⁴⁸ foi especialmente relevante a organização do projecto *Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art*,⁴⁹ organizado pela INCCA, que decorreu entre 2004 e 2007.⁵⁰ Este foi o primeiro e, até hoje, o único projecto de investigação dedicado exclusivamente à exposição e musealização de instalações.

No entanto, se este projecto permitiu explorar problemas específicos da instalação e testar novas metodologias, por outro lado, tornou também evidente a existência de alguma partilha de problemáticas e de possíveis estratégias entre a conservação de instalações e a

⁴⁶ Carol Stringari, “Installations and Problems of Preservation,” in *Modern Art: Who Cares?*, ed. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé (Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999), 272–80.

⁴⁷ William Real, “Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art,” *Journal of the American Institute for Conservation* 40, no. 3 (2001): 211–31.

⁴⁸ Vivian van Saaze, *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks* (Amesterdão: Amsterdam University Press, 2013).

⁴⁹ Os resultados deste projecto serão abordados ao longo deste capítulo.

⁵⁰ A INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art) formou-se entre 1999 e 2002. Entre os seus membros fundadores encontram-se representantes de instituições de vários países da Europa e também dos Estados Unidos da América. A rede tem sido responsável pela organização de vários projectos de âmbito internacional, alguns dos quais analisaremos neste capítulo. Dinamiza uma base de dados que permite a partilha entre membros, de documentação não publicada acerca de artistas (entrevistas, documentação acerca de obras, etc...). A INCCA funciona sobretudo através do seu *website* (<https://www.incca.org/>). Para além da referida base de dados e de publicar informação acerca de actividades na área da conservação de arte contemporânea (projectos, seminários, conferências...), este inclui uma secção de recursos onde constam documentos produzidos pelos membros da rede.

conservação de outras tipologias artísticas contemporâneas. Particularmente aquelas utilizam materiais e técnicas “menos tradicionais”, no sentido em que não foram desenvolvidos especificamente para a prática artística. Desde objectos resgatados do quotidiano, a vários tipos de máquinas, passando mesmo pela utilização de seres vivos. Tópicos de investigação como os processos de documentação ou a colaboração com os artistas, dois dos assuntos que se destacaram no projecto *Inside Installations*,⁵¹ começaram a ser desenvolvidos anos antes, em iniciativas que não se dedicaram exclusivamente à instalação, como por exemplo, o simpósio *Modern Art: Who Cares?* (1998)⁵². Ou seja, os avanços no que toca à preservação de instalações devem ser entendidos no âmbito da reflexão em torno da conservação de arte contemporânea de uma forma mais geral.

Neste contexto, como veremos, tem sido defendido e demonstrado que os desafios lançados pela arte contemporânea tornam fundamental pensar a conservação das obras dentro do ecossistema que inclui, não apenas a disciplina da Conservação e os conservadores, mas o museu, no seu todo, e os profissionais que com ele se relacionam, incluindo os artistas, os curadores, as equipas de montagem, etc.⁵³

Nas secções que se seguem, faremos uma revisão dos avanços nesta área, sobretudo a partir do final da década de 1990. A nossa leitura do estado da questão terá, necessariamente, relação com outras análises que, entretanto, já foram feitas sobre esta matéria⁵⁴. No entanto,

⁵¹ Ver nota 49.

⁵² A este aspecto também não será alheia uma certa “ligação genealógica” entre estes dois momentos. De facto, um dos resultados do simpósio *Modern Art: Who Cares?* foi a organização da rede INCCA, que por sua vez foi responsável pela organização de *Inside Installations*.

⁵³ Esta questão foi realçada, por exemplo, nos resultados do simpósio *Modern Art: Who Cares?* [Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé, eds., *Modern Art: Who Cares?* (Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999)], mas também por Debra Hess Norris [“The Survival of Contemporary Art: The Role of the Conservation Professional in This Delicate Ecosystem,” in *Mortality – Immortality? The Legacy of 20th Century Art*, ed. Miguel Angel Corzo (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999), 131–34], Ijsbrand Hummelen e Tatja Scholte [“Sharing Knowledge for the Conservation of Contemporary Art: Changing Roles in a Museum without Walls?,” in *Modern Art: New Museums: Contributions to the Bilbao Congress 13-17 September 2004*, ed. Roy Ashok e Perry Smith (Londres: IIC, 2004), 208–12] ou, mais recentemente, por Vivian van Saaze [*Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks* (Amesterdão: Amsterdam University Press, 2013)], entre outros.

⁵⁴ Nomeadamente com a análise de Rita Macedo, “Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro, Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70” (tese de doutoramento, Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa, 2008).

procuraremos, por um lado, actualizar esta revisão com os desenvolvimentos mais recentes e, por outro, direccioná-la para os assuntos que exploraremos com maior pormenor nesta dissertação. Embora, para o leitor mais informado sobre o tema, as primeiras secções possam não trazer novas informações, pareceu-nos importante reforçar os avanços que marcaram as iniciativas pioneiras nesta área, dado ser a partir destas que se poderá compreender o estado actual da questão e os problemas que ainda se colocam.

1.1 A materialidade das obras, a “conservação científica” e a objectividade na Conservação

Uma das ideias que se evidenciou na reflexão acerca da conservação de arte contemporânea no final do século passado, prendeu-se com a defesa de que os princípios éticos da Conservação, desenvolvidos em torno de “objectos artísticos tradicionais”,⁵⁵ não se adequam à preservação de certas formas de arte contemporâneas. A partir desta altura, como veremos, começou a ser especialmente contestado o modo como a materialidade original da obra havia adquirido um lugar central na disciplina da Conservação.

De facto, durante o século XX, os esforços dirigiram-se sobretudo para o entendimento dos processos de degradação e preservação dos materiais originais que compõem as obras. Os diversos códigos de ética da Conservação, especialmente no campo do património móvel⁵⁶, dedicaram-se quase exclusivamente às acções sobre a materialidade das obras.⁵⁷ O

⁵⁵ Evidentemente, falar em “objecto artístico tradicional” levanta uma série de questões. Neste trabalho, utilizamos esta expressão apenas como forma de facilitar o discurso. Por “objecto artístico tradicional” entendemos as obras de arte únicas, fruto do trabalho dos materiais pela mão do próprio artista e criadas com recurso a técnicas e materiais desenvolvidos especificamente para a prática artística, uma noção cuja origem remonta à ideia de obra de arte que se consolidou sobretudo a partir do século XVIII. [Pip Laurenson, “Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations,” *Tate Papers*, n.6, 2006]. Ainda que não reflecta completamente a produção artística posterior, ou mesmo anterior a este período, esta noção de obra de arte viria a influenciar o desenvolvimento da disciplina da Conservação.

⁵⁶ No que toca a outras áreas do património, particularmente no que diz respeito à conservação de património imóvel e sítios históricos, o panorama é um pouco diferente existindo uma maior abertura na reflexão a outras temáticas. A Carta de Burra (1979) por exemplo, coloca um maior ênfase no significado atribuído pelas populações a determinado património.

⁵⁷ Com a excepção das recomendações relativas à documentação do processo de conservação e restauro das obras e de algumas recomendações legais acerca da relação entre o conservador-restaurador e o cliente. As

estudo dos materiais foi um tema predominante em publicações de relevo da área tais como a *Studies in Conservation* e as actas dos congressos do International Institute for the Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), marcando também o trabalho de centros de investigação de renome, entre os quais o Getty Conservation Institute ou o Canadian Conservation Institute. Esta tendência começou a acentuar-se, particularmente, com a aproximação às ciências exactas, das quais foram adoptadas metodologias e técnicas de exame e análise, sobretudo a partir da década de 1930. Apesar das origens da conservação, enquanto disciplina, remontarem a meados do século XIX e a reflexões em torno da preservação do património, na área das humanidades e arquitectura, nomeadamente por John Ruskin (1819-1900), Alois Riegl (1858-1905), Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), Camillo Boito (1836-1914), entre outros,⁵⁸ ao longo do século XX, particularmente na área do património móvel, foi claro o domínio das ciências exactas. A assinalável excepção do trabalho de Cesare Brandi (1906-1988),⁵⁹ que não vem desta área, não altera este panorama geral.⁶⁰

De acordo com a conservadora e investigadora canadiana Miriam Clavir, embora estejam registadas participações de cientistas na procura de soluções para a degradação de colecções, anteriores à década de 1930, foi sobretudo a partir desta altura que se consolidou o

primeiras já estavam presentes na *Carta del Restauro* italiana de 1932 e mantêm-se na sua revisão de 1972, encontrando-se também no *The Murray Pease Report* produzido pelo grupo Norte-americano do IIC, em 1964. Outras normativas como o código de ética do ICOM de 1984, ou o da ECCO, mencionam a importância da documentação dos processos de documentação mas não têm instruções tão detalhadas como os dois primeiros (provavelmente porque têm um carácter mais internacional, estando por isso sujeitos às variações entre os diversos organismos responsáveis, dos diversos países). Recomendações legais acerca da relação entre o conservador-restaurador e o cliente encontram-se, por exemplo, no já referido *The Murray Pease Report*, particularmente na secção II: «General Considerations of Policy».

⁵⁸ Sobre este assunto ver Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., e Alessandra Melucco Vaccaro, eds., *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Readings in Conservation (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996).

⁵⁹ Cesare Brandi, *Teoria Do Restauro* (Lisboa: Edições Orion, 2006). [edição original: *Teoria Del Restauro* (Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1963)].

⁶⁰ Note-se que, apesar da sua publicação na década de 60, a *Teoria do Restauro* de Brandi, permaneceu, de acordo com Jonathan Ashley-Smith relativamente desconhecida nos países anglo-saxónicos até ao final do século XX. Jonathan Ashley-Smith, “The Basis of Conservation Ethics,” in *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, ed. Alison Richmond and Alison Bracker (Oxford, London: Butterworth-Heinemann, Victoria and Albert Museum, 2009), 6–24.

papel das ciências exactas na Conservação.⁶¹ Em 1930, o International Museums Office da Liga das Nações organizou, em Roma, a *Conférence internationale pour l'étude des méthodes scientifiques appliquées à l'examen et la conservation des oeuvres d'art*. Como refere Clavir, embora esta não tenha sido a primeira conferência sobre conservação, vários factores fazem com que seja frequentemente referida como um marco na história desta disciplina, nomeadamente o seu carácter internacional, o facto de ter sido organizada pela Liga das Nações (em vez de por um único museu ou instituição) e ainda ter contribuído para a realização de vários eventos e publicações⁶² que culminaram na criação, em 1950, do International Institute for the Conservation of Museum Objects, actual IIC.⁶³

Esta foi a primeira conferência internacional que se focou particularmente na conservação preventiva e no controlo ambiental, tendo contribuído para o reconhecimento da utilidade da investigação laboratorial como auxiliar à conservação. Embora já existissem laboratórios dedicados à conservação, nomeadamente no Fogg Museum (desde 1928), o seu número aumenta a partir da década de 1930, designadamente com a criação de um laboratório no Museu do Louvre (em 1931) ou a criação do Doerner-Institut, dedicado à análise da tecnologia da cor, em 1937. É também na década de 1930 que o *atelier* de restauro do Museu Nacional de Arte Antiga, fundado em 1911 pelo então director do museu, José de Figueiredo, ganha contornos de laboratório, sendo enriquecido, em 1936, com equipamento laboratorial, nomeadamente uma ampola de RX e passando a ser conhecido como “Laboratório para o Exame das Obras de Arte”.⁶⁴

Ao longo do século XX, o papel das ciências exactas na Conservação amplia-se, consolidando-se o que Salvador Muñoz Viñas, autor de *Contemporary Theory of Conservation*,

⁶¹ Miriam Clavir, “The Social and Historic Construction of Professional Values in Conservation,” *Studies in Conservation* 43, no. 1 (1998): 1–8.

⁶² Ver a secção «A Brief History of IIC» no site da instituição: www.iiconservation.org.

⁶³ Miriam Clavir, “The Social and Historic Construction of Professional Values in Conservation,”: 1–8.

⁶⁴ «Apontamentos para a História da CR em Portugal», <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/conservacao-e-restauro-laboratorio-jose-de-figueiredo/apontamentos-para-historia-da-conservacao-e-restauro-em-portugal/>, consultado a 30/1/2016.

designa de paradigma da "conservação científica".⁶⁵ De acordo com o autor, a “conservação científica”, que deriva da aproximação da disciplina às ciências exactas e da utilização de métodos de análise derivados desse contexto, fundamenta-se na prevalência de uma alegada objectividade, enfatizando formas de conhecimento “científicas” em todas das fases do processo de conservação, ainda que não haja uma definição restrita desta cientificidade.⁶⁶ Segundo Viñas, embora não possua um corpo teórico que a apoie, esta baseia-se em princípios fortes, mas implícitos, que constituem o que poderia ser chamado de «teoria material da conservação». De forma sumária, estes princípios podem ser descritos como: a tentativa de preservar ou restaurar a “verdadeira natureza” do objecto, que se considera estar encerrada nos seus constituintes materiais (originais), assim como a utilização de métodos científicos na definição das técnicas a usar e na determinação do estado desejável do objecto, evitando opiniões, gostos e preferências subjectivas, em detrimento de decisões baseadas em factos e dados objectivos.⁶⁷

O paradigma da “conservação científica” tornou-se predominante e moldou a disciplina até ao final do século XX, sendo responsável por desenvolvimentos importantes. Como refere Viñas, a Conservação tornou-se uma disciplina estudada a nível universitário, corpos ou grupos profissionais foram criados e floresceram associações e publicações internacionais. «O papel da ciência tornou-se evidente através da utilização de técnicas científicas mas também, mais conspicuamente, através dos seus símbolos: proliferaram os microscópios nas oficinas - agora chamadas de laboratórios - tornou-se comum avistar conservadores em batas brancas e tubos de ensaio e substâncias químicas invadiram as prateleiras dos laboratórios».⁶⁸

⁶⁵ Salvador Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation* (Oxford: Elsevier, 2005).

⁶⁶ Em entrevista, Anne van Grevenstein-Kruse, historiadora de arte, conservadora-restauradora, e professora na Universidade de Amesterdão (UVA), afirma: «La restauration elle-même est devenue de plus en plus une discipline scientifique. Définir ce qu'est une discipline scientifique n'est pas simple mais cela signifie que les restaurateurs doivent parler des choses, les publier et les prouver. Soit par des images, soit par un texte, soit par des analyses». Anne van Grevenstein-Kruse, “Restauration Contemporaine, Restauration de l’Art Contemporain,” *CeROArt*, no. 2 (2008), <https://ceroart.revues.org/571>, consultado a 30/1/2016.

⁶⁷ Salvador Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*.

⁶⁸ Tradução a partir do texto original em inglês. Salvador Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*.

1.2 Para além do objecto e da objectividade: a crítica da “conservação científica”

*The concept of a 'neutral' solution to conservation issues, based on materials science and chemical-analytical research, for example, has proved practically and theoretically untenable. Negotiation and consensus, the 'human factor', have become increasingly crucial.*⁶⁹

No entanto, a partir do final do século XX, mas sobretudo no início do século XXI, o paradigma da "conservação científica" começa a ser alvo de críticas. Salvador Muñoz Viñas, por exemplo, sugere uma «teoria contemporânea da conservação», na qual se encoraja, não a procura da objectividade, mas a discussão dos valores associados aos objectos, por diferentes grupos, tentando chegar a um compromisso entre as partes.⁷⁰ Outras contribuições, nomeadamente os textos publicados no volume *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*⁷¹ assinalam o crescente desconforto com o paradigma da "conservação científica". Se, por um lado, é realçada a falta de discussão dos princípios éticos estabelecidos,⁷² por outro, é criticada a ideia de que as intervenções de conservação podem ser objectivas, promovendo-se, pelo contrário, o entendimento da disciplina e dos seus princípios éticos enquanto construções culturais.⁷³ O mesmo se passa relativamente ao significado atribuído aos objectos, realçando-se o conflito de valores muitas vezes implícito nas intervenções de conservação.

⁶⁹ Lydia Beerkens et al., eds., *The Artist Interview: For Conservation and Presentation of Contemporary Art Guidelines and Practice* (Heñningen: Jap Sam Books, 2012), 14.

⁷⁰ Salvador Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*.

⁷¹ Alison Richmond e Alison Bracker, eds., *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths* (Oxford, London: Butterworth-Heinemann, Victoria and Albert Museum, 2009).

⁷² No referido volume veja-se o texto de Jonathan Ashley-Smith [“The Basis of Conservation Ethics,” in *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, ed. Alison Richmond e Alison Bracker (Oxford, London: Butterworth-Heinemann, Victoria and Albert Museum, 2009), 6–24]. Esta é uma questão também realçada por outros autores nomeadamente Salvador Muñoz Viñas [*Contemporary Theory of Conservation*]

⁷³ Ver por exemplo, Miriam Clavir [“Conservation and Cultural Significance,” in *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, ed. Alison Richmond e Alison Bracker (Oxford, London: Butterworth-Heinemann, Victoria and Albert Museum, 2009), 139–49] Dinah Eastop [“The Cultural Dynamics of Conservation Principles in Reported Practice,” id., 150–62] ou Simon Cane, “Conservation and Cultural Significance,” id., 163–76].

Adicionalmente começa a ser questionada a pertinência de uma estratégia de conservação tão focada na materialidade das obras, particularmente nas áreas da arte contemporânea e dos bens etnográficos.⁷⁴ Como refere Rita Macedo, para além da questão da efemeridade, ou difícil preservação, dos materiais constituintes utilizados em ambas as áreas, existem aspectos comuns no que toca às dúvidas levantadas e metodologias utilizadas na conservação destas obras, particularmente pelo facto de ambas lidarem com objectos que incluem dimensões intangíveis e experienciais.⁷⁵

No caso dos bens etnográficos, o significado do objecto está muitas vezes ligado a um determinado ritual ou função. No caso da arte contemporânea assistiu-se, ao longo do século XX, ao desenvolvimento de novas formas artísticas que, intencionalmente, procuraram fugir ao carácter objectual da obra de arte, promovendo novas dimensões de experiência. A crítica à institucionalização e mercantilização do objecto artístico, que se desenvolveu sobretudo na década de 1960, favoreceu o aparecimento do conceptual e de novas tipologias artísticas como a instalação ou a *performance*, que privilegiam o carácter efémero da obra de arte e aspectos intangíveis como a interacção com o espectador, o movimento, o som, a luz ou o cheiro, assim como as relações espaciais entre os diversos elementos da obra. Fugindo aos espaços de exposição convencionais, os artistas começaram a criar obras *site-specific*, integrando o espaço de apresentação e as suas características (estéticas e simbólicas) na própria obra de arte.⁷⁶

Ironicamente, estas formas de arte, intencionalmente marginais, acabaram, em muitos casos, por ser absorvidas pelo contexto museológico, enfrentando expectativas de perenidade que não faziam parte do seu propósito inicial. Note-se, no entanto, que os meios de expressão adoptados nas décadas de 1960-70 continuaram a ser explorados e desenvolvidos posteriormente, mesmo tendo-se desvanecido o sentimento de rejeição à institucionalização da arte,

⁷⁴ Sobre este assunto ver *A Arte Efémera e a Conservação: O Paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos* (Lisboa: Instituto de História da Arte FCSH-UNL, 2011).

⁷⁵ Rita Macedo, “Conservação de Arte Contemporânea e Bens Etnográficos: Começar a Cruzar Vias de Investigação,” in *A Arte Efémera e a Conservação: O Paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos* (Lisboa: IHA-UNL, 2011), 3–5.

⁷⁶ Sobre este assunto ver, por exemplo, Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art* (Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2005).

marcando a produção artística até hoje e, naturalmente, as obras que vão sendo integradas nas colecções dos museus. Ou seja, conquanto se tenham verificado situações paradoxais, que implicaram a musealização de obras que procuravam, justamente, contestar esse contexto, esta não é a situação mais comum. A instalação, por exemplo, é uma forma de expressão artística bastante utilizada nos nossos dias, sem implicar um acto de protesto contra o sistema museológico. Pelo contrário, são frequentes os casos de obras que surgem a partir do convite aos artistas para intervir num determinado espaço do museu. Veja-se o caso de *A Ceia* (1994) de Rui Serra, explorado nesta dissertação.⁷⁷

Para além dos aspectos intangíveis, verificou-se ao longo do século XX, uma expansão do tipo de materiais utilizados na produção das obras. Tal não se relacionou com uma necessidade de expandir os meios para a representação mimética da realidade, mas antes com a vontade de explorar as potencialidades expressivas dos materiais em si mesmos. Adicionalmente, ao deixarem de estar subordinados à representação, estes adquirem frequentemente uma carga iconológica específica que lhes é atribuída pelo artista.⁷⁸

A escolha dos materiais pelo seu poder expressivo, descuidando a sua durabilidade, resulta frequentemente em processos de degradação imprevisíveis, rápidos e catastróficos que podem comprometer significativamente a experiência estética das obras. Como realça Thomas Learner, director da área da conservação de arte contemporânea, do Getty Conservation Institute, é impossível reunir um conhecimento aprofundado sobre os inúmeros materiais utilizados pelos artistas:

The number of materials that artists have used over the last seventy-five years must be little short of infinite, and for each of those different materials, there is only, at best, limited - and, more usually, nonexistent - knowledge of the ways in which they might alter with age, respond to dif-

⁷⁷ Ver secção 3.2.

⁷⁸ Como realçam Ijsbrand Hummelen [“The Conservation of Contemporary Art: New Methods and Strategies?,” in *Mortality – Immortality: The Legacy of 20th Century Art*, ed. Miguel Angel Corzo (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999), 171–74.] e D.H. van Wegen [“Between Fetish and Score: The Position of the Curator of Contemporary Art,” in *Modern Art: Who Cares?* (Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999), 201–9.].

*ferent environmental conditions, or react to any number of potential conservation treatments.*⁷⁹

Naturalmente, qualquer obra de arte acaba por sofrer processos de degradação que a afastam da sua aparência original. Contudo, a relativamente lenta deterioração das obras de arte baseadas em materiais e técnicas "tradicionais" - cuja durabilidade foi validada ao longo do tempo - fazia com que o desfasamento face à aparência original ocorresse, geralmente, muito depois da morte dos seus autores, quando a memória do aspecto original da obra já se havia perdido. Pelo contrário, muitas obras contemporâneas tornam-se quase irreconhecíveis apenas algumas décadas (ou menos) após a sua criação, pondo em causa o papel do suporte original na transmissão da obra ao futuro.⁸⁰

No caso da inclusão de tecnologias variadas (como o filme e vídeo, computadores e *internet*, entre outros) a preservação das obras é ameaçada pela obsolescência dos equipamentos dos quais dependem. Criadas ao longo de diversas eras, estas obras podem ser analógicas, digitais, mecânicas ou electrónicas, sendo muitas vezes multimédia e compostas por máquinas, *software*, etc.

Dados os curtos ciclos de inovação e obsolescência, a utilização de novas tecnologias na produção artística - especialmente no caso de obras cuja existência depende do funcionamento de determinados equipamentos - cria problemas graves no que respeita à sua musealização e conservação. A rapidez da evolução tecnológica faz com que a completa familiaridade com os novos equipamentos ou tecnologias seja, para a maioria, uma possibilidade cada vez mais longínqua.⁸¹ Do mesmo modo, a própria produção de conhecimento para a reparação dos equipamentos e os materiais e peças necessários, deixam de ser prioritários, dificultando

⁷⁹ Thomas J.S. Learner, "Modern and Contemporary Art: New Conservation Challenges, Conflicts, and Considerations," *Conservation Perspectives - The GCI Newsletter* 24, no. 2 (2009): 5.

⁸⁰ Ver por exemplo o caso da conservação das obras de Joseph Beuys, relatado em Rachel Barker e Alison Bracker, "Beuys Is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys," *Tate Papers*, Autumn (2005), <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7404>, consultado a 30/1/2016.

⁸¹ Jonathan Crary, "Foreword," in *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses* (Londres: Thames & Hudson, 2003), 6-9.

tando a sua manutenção ao longo de períodos de tempo alargados.⁸² Como refere Pip Laurenson, conservadora na Tate, uma solução de conservação adoptada no final dos anos de 1990, tem de ser revisitada em 2010, não porque estejam disponíveis melhores estratégias, mas porque pode já não ser suportada pela indústria.⁸³

Em síntese, no caso da arte contemporânea, a introdução de elementos intangíveis e a transitoriedade dos materiais utilizados pelos artistas tornou evidente que as estratégias de conservação muito focadas na materialidade, que haviam sido desenvolvidas até então, eram insuficientes para garantir a preservação das obras. Esta questão conduziu a uma discussão internacional, através de conferências, projectos e publicações diversas, que veio pôr em causa o papel da “conservação científica”⁸⁴ na preservação de arte contemporânea e defender a necessidade do desenvolvimento de princípios e estratégias mais adequados às novas práticas artísticas.

1.3 O repensar de princípios e estratégias para a conservação de arte contemporânea

Reflectindo acerca do enquadramento ético da conservação de arte, Renée van de Vall – filósofa envolvida em diversos projectos de investigação na área da Conservação de arte contemporânea - considera que, actualmente, podem identificar-se três paradigmas éticos principais, que propõem diferentes lógicas de preservação.⁸⁵ Para além do “paradigma da conservação científica” - que, como vimos, se centra na preservação da integridade material

⁸² William Real, “Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art,” *Journal of the American Institute for Conservation* 40, no. 3 (2001): 211–31.

⁸³ Pip Laurenson, “Time-Based Media Conservation - Recent Developments from an Evolving Field,” (apresentação no simpósio *Contemporary Art: Who Cares?*, Amesterdão, 2010). Vídeo da comunicação disponível em <https://www.incca.org/articles/video-contemporary-art-who-cares-pip-laurenson-time-based-media-conservation-2010>, consultado a 30/1/2016.

⁸⁴ Ver secção 1.1.

⁸⁵ Renée van de Vall, “Documenting Dilemmas: On the Relevance of Ethically Ambiguous Cases,” *Revista de História Da Arte*, W, no. 4: Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art (2015): 7–17.

da obra, entendida como um objecto físico⁸⁶ - podem, segundo a autora, identificar-se dois outros paradigmas, muitas vezes apresentados em conjunto ou confundidos na literatura, aos quais dá o nome de «*performance paradigm*» e «*processual paradigm*»⁸⁷. Para além de proporem diferentes entendimentos da obra de arte, os três paradigmas identificados por Vall solicitam estratégias de preservação distintas, procurando adequar-se às novas formas de produção artística e às necessidades implicadas na sua conservação.

Segundo a autora, no «*performance paradigm*», considera-se que a obra consiste, acima de tudo, no seu conceito. Este deve ser concretizado através do seguimento de instruções que estipulem as características que definem a sua «identidade».⁸⁸ Como discutiremos no Capítulo 3, este paradigma, aproxima-se das propostas de William Real⁸⁹ e Pip Laurenson,⁹⁰ e tem sido aplicado na preservação de instalações. Já no «*processual paradigm*», o processo é assumido como a parte fundamental da obra, sendo o seu resultado final indeterminado. Ou seja, de acordo com Vall, não se procura a correspondência entre o eventual resultado e um conceito pré-existente, contrariamente ao que acontece no caso anterior.⁹¹

Renée van de Vall realça que não se verifica propriamente uma perda total da validade dos preceitos éticos anteriores, mas antes o surgimento de casos aos quais estes não se adequam, diminuindo, assim, de uma forma geral, a sua aplicabilidade.⁹² Segundo a autora, os diferentes «sistemas de valores» e as respectivas estratégias, adaptados a diferentes formas

⁸⁶ Este paradigma foi reconhecido, por exemplo, por Miriam Clavir [“The Social and Historic Construction of Professional Values in Conservation,”: 1–8.], Caroline Villers [“Post Minimal Intervention,” *The Conservator*, no. 28 (2004): 3–6.] e Salvador Muñoz-Viñas [*Contemporary Theory of Conservation*].

⁸⁷ Renée van de Vall, “Documenting Dilemmas: On the Relevance of Ethically Ambiguous Cases”: 7–17.

⁸⁸ «...the ‘performance paradigm’, in which the core of the work is considered to consist in its concept, which should be realized through the faithful performance of a set of instructions stipulating the features defining the work’s identity» Renée van de Vall, “Documenting Dilemmas: 8.

⁸⁹ William Real, “Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art”: 211–31.

⁹⁰ Pip Laurenson, “Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations,” *Tate Papers*, n.6, 2006, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>, consultado a 30/1/2016.

⁹¹ Renée van de Vall, “Documenting Dilemmas”: 7–17.

⁹² Ibid.

artísticas, existem lado-a-lado, ainda que por vezes de forma implícita.⁹³

A proposta de Renée van de Vall, não reflecte apenas as mudanças que ocorreram no campo artístico, mas também os desenvolvimentos na reflexão sobre a conservação de arte contemporânea que tiveram lugar particularmente nas últimas cerca de duas décadas, um contexto do qual procuraremos dar conta nas páginas que se seguem.

Foram iniciativas pioneiras como *Modern Art: Who Cares?* (1998), *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art* (1999) ou a *Variable Media Network* (2001) que lançaram as sementes para um repensar dos preceitos éticos que guiam a conservação de arte contemporânea, permitindo o surgimento dos novos paradigmas, agora diferenciados por Renée van de Vall.

1.3.1 Iniciativas pioneiras no desenvolvimento de novas estratégias para a conservação de arte contemporânea

Embora inicialmente a reflexão acerca da conservação de arte contemporânea se tenha centrado sobretudo nos problemas de degradação dos materiais, levando à organização de simpósios como *Symposium '91 Saving the Twentieth Century: The Conservation of Modern Materials*,⁹⁴ a partir do final da década de 1990, começaram a surgir iniciativas que sugerem um olhar diferente sobre a conservação da arte contemporânea, defendendo uma estratégia mais abrangente.

A primeira destas iniciativas foi o simpósio *Modern Art: Who Cares?*, que teve lugar em Amesterdão, de 8 a 10 de Setembro de 1997, e foi organizado pela Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK) e pelo Instituut Collectie Nederland (ICN). O simpósio nasceu da vontade de discutir, a um nível internacional, os resultados do projecto *Conservation of Modern*

⁹³ Ibid.

⁹⁴ O *Symposium '91 Saving the Twentieth Century: The Conservation of Modern Materials* foi organizado pelo Canadian Conservation Institute (CCI) e decorreu em Ottawa (Canadá) em 1991. O simpósio focou-se nos materiais modernos em colecções de museus, nas políticas e planos de conservação, na história da tecnologia e nos processos de degradação, incluindo ainda casos de estudo acerca de problemas específicos com certos materiais. David Grattan, ed., *Saving the Twentieth Century: The Conservation of Modern Materials* (Ottawa: CCI, 1991).

*Art.*⁹⁵ Este, por sua vez, contou com a análise de dez casos de estudo piloto, pertencentes às colecções de vários museus holandeses, tendo como objectivo definir um método para a conservação da arte contemporânea. Para além da discussão dos resultados deste projecto, o simpósio procurou ser um momento de ponderação acerca dos problemas que a preservação da arte contemporânea coloca, nomeadamente os dilemas éticos, estéticos e histórico-artísticos que levanta.

Um dos aspectos que se evidenciou no simpósio e no projecto foi a desadequação das metodologias, desenvolvidas em torno de formas artísticas mais “tradicionais”,⁹⁶ às inovações de certas formas de arte contemporâneas. Particularmente, foi posta em causa a sua capacidade de lidar com a utilização de novos materiais e, sobretudo, entender a sua ligação à intenção dos artistas e o seu papel no processo criativo. Como refere o curador holandês Derk Hendrik van Wegen, se antes o papel dos materiais e técnicas utilizados era pouco ambíguo, estando estes fundamentalmente subordinados à representação, no caso de objectos artísticos contemporâneos “não-tradicionais” tal não acontece.⁹⁷ O artista pode atribuir uma significação particular a determinados materiais ou até considerar a materialidade da obra secundária relativamente ao conceito.⁹⁸

Não estando adaptadas a esta variabilidade na forma como são utilizados os materiais, as estratégias de conservação desenvolvidas até então, não davam resposta a alguns dos problemas colocados pela arte contemporânea, como se percebe nas palavras de Dionne Sillé, na introdução ao projecto *Conservation of Modern Art*:

Over the centuries, a structural approach to conservation and restoration has been developed for old masters' art. Practice, theory and training have resulted in clear guidelines. But what about contemporary art? The materials used here are often far more fragile than those of traditional art; moreover, they may have a diversity of meanings. Nevertheless,

⁹⁵ Desenvolvido entre 1995 e 1997 pelo ICN e pelo SBMK.

⁹⁶ Ver nota 55.

⁹⁷ Derk van Wegen, “Between Fetish and Score: The Position of the Curator of Contemporary Art,” in *Modern Art: Who Cares?*, ed. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé (Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999), 201–9.

⁹⁸ *Ibid.*

*when faced with the problem of conservation, many museums have to make it up as they go...*⁹⁹

Neste sentido, foi defendida a necessidade de aprofundar o conhecimento acerca da significação dos materiais e técnicas utilizados pelos artistas, um passo considerado essencial para a definição de uma estratégia de conservação que fosse ao encontro da intenção com que a obra foi criada: «*Without an insight into the intentions behind the way modern artists have used their materials, it is hard to select the right conservation and restoration approach*».¹⁰⁰ No entanto, até à época da realização do simpósio, esta era uma questão pouco abordada nas publicações da área.¹⁰¹

Dada a ausência de informação acerca deste assunto, a colaboração com os artistas foi considerada um instrumento fundamental, sendo esta uma das conclusões principais do simpósio.¹⁰² Como veremos, as metodologias para a colaboração com os artistas viriam a ser um tópico fundamental em investigações posteriores, nas quais seriam discutidas com maior profundidade.¹⁰³

Outra das temáticas que atravessou *Modern Art: Who Cares?* prendeu-se com o facto de a diversidade de obras e materiais usados e, conseqüentemente, de problemas de conservação, dificultar (ou impedir) a construção de um conjunto de regras universalmente aplicáveis. Renée van de Vall propôs que, no caso da conservação de arte contemporânea, uma aproximação caso-a-caso, tendo como base um conjunto alargado de intervenções bem documentadas e justificadas, permitiria, através da utilização da casuística, ultrapassar a dificuldade em estabelecer parâmetros universais.¹⁰⁴ Também o *Decision Making Model*,¹⁰⁵ de-

⁹⁹ Dionne Sillé, "Introduction to the Project," in *Modern Art: Who Cares?*, ed. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé (Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999), 14.

¹⁰⁰ Dionne Sillé, "Introduction to the Project," 14-20.

¹⁰¹ Carol Mancusi-Ungaro, "Original Intent: The Artist's Voice," in *Modern Art: Who Cares?*, ed. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé (Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999), 392-93.

¹⁰² Dionne Sillé, "Introduction to the Project," 14-20.

¹⁰³ Ver secção 1.3.3: A colaboração com os artistas.

¹⁰⁴ Renée van de Vall, "Painful Decisions: Philosophical Consideration on a Decision-Making Model," *Modern Art: Who Cares?*, ed. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé (Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999), 196-200.

envolvido ainda durante o projecto *Conservation of Modern Art*,¹⁰⁶ pela equipa do SBMK, procurou, em vez de propor um conjunto de regras, funcionar como guia para a reflexão ou discussão.

Este "modelo de decisão" partiu da constatação de que não existe uma fórmula única para a conservação de arte contemporânea e de que o mesmo dano pode ter consequências distintas em diferentes obras, devendo ser avaliado contextualmente. Deste modo, propõe a análise da discrepância entre a "condição" da obra e a sua "significação" (*meaning*). Ou seja, procura-se determinar até que ponto o envelhecimento, decaimento ou outro tipo de danos afectam a obra a nível estético-artístico, a nível da sua autenticidade, historicidade ou funcionalidade, promovendo, deste modo, uma visão holística das obras. Segundo este modelo, as propostas de intervenção deverão ser avaliadas a partir desta análise, pesando-se os seus prós e (inevitáveis) contras.

Note-se, no entanto, que as quatro vertentes propostas - factores estético-artísticos, autenticidade, historicidade e funcionalidade - são definidas de modo lato, através de conjuntos de questões. O documento não se dedica a uma reflexão aprofundada sobre o entendimento de cada um dos termos, não sendo muito clara a distinção entre os vários parâmetros.¹⁰⁷ Como refere Paolo Martore, o *Decision Making Model* não define uma organização teórica rigorosa, sendo de algum modo redundante, na medida em que deixa por resolver contradições em alguns dos seus conceitos básicos.¹⁰⁸ No entanto, apesar das suas lacunas, parece-nos que a proposta marca um avanço importante ao admitir o conflito de valores patente nas intervenções sobre as obras, deixando transparecer, de certo modo, o reconhecimento da sub-

¹⁰⁵ Publicado em Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé, eds., *Modern Art: Who Cares?* (Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999).

¹⁰⁶ Como vimos, este projecto foi a origem do simpósio *Modern Art: Who Cares?*, sendo este a finalização do primeiro.

¹⁰⁷ Por exemplo, tanto nos parâmetros estético-artísticos, como no campo da autenticidade, é colocada exactamente a mesma questão acerca da importância que a "aparência perceptível" (um termo bastante ambíguo) tem para o significado da obra. Também existe alguma sobreposição entre o campo da historicidade, no qual se pergunta se o envelhecimento contribui ou faz parte do significado da obra, e o da autenticidade que procura, entre outros aspectos, esclarecer a forma como o decaimento afecta o significado da obra.

¹⁰⁸ Paolo Martore, "The Contemporary Artwork Between Meaning and Cultural Identity," *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, no. 4 (October 15, 2009), <http://ceroart.revues.org/1287>.

jectividade do processo de decisão e da importância da escolha, uma ideia que acaba por sobressair nos resultados da iniciativa *Modern Art: Who Cares?*. Esta questão é sublinhada por Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé, editores da respectiva publicação que, no prefácio, referem que as escolhas feitas no processo de conservação serão sempre discutíveis,¹⁰⁹ uma perspectiva bastante distinta daquela que se centra na procura da objectividade que marcou as décadas anteriores.

Ou seja, *Modern Art: Who Cares?* representou o início de uma mudança, na qual se passa de uma estratégia de conservação focada na preservação dos materiais originais e na procura da objectividade no processo de decisão, para uma estratégia que admite o conflito de valores e a subjectividade na preservação das obras, reconhecendo a importância do entendimento da sua significação e da colaboração com os artistas para o conseguir. Interdisciplinaridade, partilha e abertura ao debate completam as ideias que marcaram esta iniciativa.

No ano seguinte ao simpósio *Modern Art: Who Cares?*, o Getty Conservation Institute organizou, em Los Angeles, o simpósio *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art* que juntou artistas, directores de museus, curadores, conservadores, historiadores de arte, negociantes de arte, cientistas e ainda um filósofo e um advogado.¹¹⁰

A aproximação ao tema assemelhou-se à do simpósio *Modern Art: Who Cares?*, na medida em que favoreceu uma visão mais alargada da conservação da arte contemporânea, reconhecendo que esta é feita num "ecossistema" que não abrange apenas os conservadores-restauradores, mas os vários profissionais do mundo da arte, dentro e fora dos museus.¹¹¹ Centrando-se na imortalidade e, sobretudo, na mortalidade das obras, a conferência procurou promover uma discussão acerca do que devemos esperar - realisticamente - na preservação das obras de arte contemporâneas cuja materialidade é precária.

¹⁰⁹ Dionne Sillé e Ijsbrand Hummelen, "Preface," in *Modern Art: Who Cares?*, ed. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé (Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999), 1.

¹¹⁰ Miguel Angel Corzo, ed., *Mortality – Immortality? The Legacy of 20th Century Art* (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999), consultado a 30/1/2016.

¹¹¹ Sobre este assunto, ver por exemplo, Debra Hess Norris, "The Survival of Contemporary Art: The Role of the Conservation Professional in This Delicate Ecosystem," in *Mortality – Immortality? The Legacy of 20th Century Art*, ed. Miguel Angel Corzo (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999), 131–34.

Na sua contribuição para as actas da conferência, o curador, artista e crítico de arte americano Robert Storr defendeu que a ilusão de conseguir imortalizar as obras de arte deve ser abandonada, especialmente quando estas são constituídas por materiais instáveis, particularmente vulneráveis à degradação.¹¹² O autor atreve-se a questionar se não existirá um ponto a partir do qual a obra "morre", enquanto obra de arte, passando a ser apenas uma relíquia cultural:

But how do we contend with the built-in weaknesses of so many of these objects? It is intellectually and aesthetically dishonest to pretend that many of them are not, in some measure, beyond caring for not just in the sense that curators and conservators may declare an object irreparably damaged or "dead," but in the sense that what remains no longer conveys the meaning of the work in its original form. In some cases, one reaches a point in which the balance of elements is so far out of kilter, or the metamorphosis of its properties so extreme, that all one sees is a cultural relic.¹¹³

Para Storr, o máximo que podemos ambicionar no caso da arte é uma «imortalidade provisória». A sua posição afasta-se, assim, dos princípios defendidos pela “conservação científica” que explorámos anteriormente. Se a primeira considera que a obra se manifesta na sua materialidade original, sendo esta o principal veículo para a sua transmissão às gerações futuras (uma atitude a que Salvador Muñoz Viñas dá o nome de «fetichismo material»)¹¹⁴ a posição de Storr destaca a impossibilidade de, em certos casos, esta desempenhar essa função. Nesse sentido, questiona a pertinência de, nestas situações, se insistir na preservação dos materiais originais.

Também o curador Derk van Wegen, ainda no simpósio *Modern Art: Who Cares?*, havia defendido a mesma ideia, afirmando que a fidelidade aos materiais originais que constituem a obra pode, em muitos casos, ter consequências graves no seu poder expressivo e na sua «autenticidade conceptual», transmitida, fundamentalmente, através da sua aparência

¹¹² Robert Storr, “Immortalité Provisoire,” in *Mortality – Immortality?: The Legacy of 20th Century Art*, Miguel Angel Corzo (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999), 35–40.

¹¹³ Robert Storr, “Immortalité Provisoire,” 38.

¹¹⁴ Salvador Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*.

externa.¹¹⁵ Se a missão da conservação é transmitir a obra de forma a poder ser apreciada e interpretada pelas gerações futuras, a fidelidade aos materiais originais pode, pelo contrário, impedir essa fruição em muitos casos:

...when conservation ethics intended for traditional art are indiscriminately applied to non-traditional, contemporary art objects they can considerably overreach their objective, which is to hand down a work to future generations so that they in turn can experience and interpret it on their own terms. So while we indeed preserve the material object as an embodiment of Kunstwollen (...) we are meanwhile oblivious to the fact that the Kunstwollen can often no longer be 'read'. In this case, we actually ignore the fact that as well as a material authenticity, there is a conceptual authenticity which is chiefly determined by the work's external appearance. For the work to be continually experienced and interpreted anew this also has to be preserved. If in preserving the material object the original appearance is lost, then a future museum-going public – in a different way to interpretative interventions – is nevertheless still prevented from experiencing and interpreting the work in its own particular way.¹¹⁶

Wegen realça, deste modo, o conflito existente entre a conservação dos materiais originais, defendida, até então, nos princípios éticos da Conservação, e a capacidade de realmente preservar a obra de arte e transmiti-la às gerações futuras.

Adicionalmente, note-se que muitos artistas se afastaram da manipulação directa dos materiais, recorrendo a objectos produzidos em série, materiais em bruto ou equipamentos tecnológicos, cuja substituição é uma possibilidade, o que não acontece com objectos únicos produzidos manualmente.¹¹⁷ Esta questão levou à defesa de que, em alguns casos, a substituição de certas partes por equivalentes é melhor garantia para a preservação das obras do que a fidelidade aos materiais originais. Particularmente quando estes são bastante vulneráveis à degradação.

Este foi o argumento no qual se baseou a *Variable Media Network* (VMN), que surgiu

¹¹⁵ Derk van Wegen, “Between Fetish and Score”, 201–9.

¹¹⁶ Ibid., 203.

¹¹⁷ Apesar de no caso dos objectos únicos de produção manual poderem ser produzidas cópias, estas nunca serão tão semelhantes ao original, como são dois objectos de produção industrial, com o mesmo tipo de fabrico, entre si.

em 2001, por iniciativa do Guggenheim Museum¹¹⁸. Esta rede de investigação procurou reflectir acerca da preservação de obras que têm um carácter performativo e/ou uma materialidade efémera, quer seja pela instabilidade dos materiais utilizados, quer pela utilização de tecnologias electrónicas ou digitais.

A primeira apresentação e discussão pública do paradigma da Variable Media Network foi o simpósio *Preserving the Immaterial: A Conference on Variable Media*, que decorreu no Guggenheim Museum de Nova Iorque, em Março de 2001. Esta conferência constituiu a base para a publicação de *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, na qual se incluem transcrições de excertos da conferência, assim como artigos escritos por membros da rede em que se apresentam diversos casos de estudo.¹¹⁹

A Variable Media Network defendeu que a frequente utilização de materiais efémeros e equipamentos tecnológicos na produção de obras de arte contemporâneas (e seus os respectivos processos de degradação e obsolescência) implica que a sobrevivência das obras envolverá necessariamente algum tipo de mudança ao longo do tempo. O projecto procurou encorajar os artistas a definir as suas obras de forma independente do médium, de modo a que estas possam ser transferidas para outro se o original se tornar obsoleto ou se degradar de forma muito acentuada. Neste sentido, deverão ser definidos níveis aceitáveis de mudança, num dado objecto de arte, documentando o modo como este pode (ou não) ser alterado, sem perder a sua significação.

Isto é feito através de um questionário a ser preenchido pelos artistas que se divide em duas partes fundamentais: a descrição da versão original da obra e as possibilidades futuras de apresentação da mesma. Pretendendo dar resposta não só à precaridade material mas também à necessidade de preservar componentes intangíveis da obra, procura-se que esta seja

¹¹⁸ O projecto desenvolveu-se inicialmente com o apoio de uma bolsa da Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology tendo-se posteriormente transformado numa rede internacional de instituições e consultores que inclui a Universidade de Maine, o Berkeley Art Museum/Pacific Film Archives, a Franklin Furnace, a Rhizome.org e o Performance Art Festival & Archives.

¹¹⁹ Alain Depocas, Jon Ippolito e Caitlin Jones, eds., *Permanence Through Change: The Variable Media Approach* (Nova Iorque, Montreal: Guggenheim Museum Publications, The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology, 2003), <http://www.variablemedia.net/pdf/Permanence.pdf>, consultado a 30/1/2016.

descrita, não apenas como uma lista de componentes e materiais, mas através dos seus comportamentos. Dentro dos comportamentos propostos pela VMN, as obras podem ser contidas (*contained*), instaladas (*installed*), executadas (*performed*), interactivas (*interactive*), reproduzidas (*reproduced*), permutáveis (*interchangeable*), codificadas (*encoded*) ou em rede (*networked*).¹²⁰

O paradigma da VMN permite aos criadores escolher a partir de quatro estratégias para lidar com a obsolescência ou degradação do suporte. A primeira, e mais tradicional, é o armazenamento ou colocação em reserva (*storage*). A segunda, a emulação (*emulation*), consiste na criação de uma forma de imitar o aspecto original da obra, através de meios diferentes. Por exemplo, substituir um televisor antigo de uma obra, mas manter a estrutura exterior e, desta forma, a sua aparência original. Outra opção seria a migração (*migration*) que consiste na alteração dos equipamentos e materiais de origem para uma versão mais recente dos mesmos, que produza um efeito semelhante. Por fim, a reinterpretação (*reinterpretation*), que é considerada a estratégia mais radical, implica reinterpretar a obra, de cada vez que é apresentada.

¹²⁰ O primeiro comportamento – contido (*contained*) – aplica-se por exemplo a pinturas ou esculturas, no sentido mais tradicional: obras “contidas” dentro dos seus materiais ou de uma moldura, que encerra e suporta o material artístico para que seja visto. Nestes casos, o questionário inclui perguntas como: será que a aplicação de um verniz protector é adequada? As qualidades da superfície, tais como a pincelada ou o brilho são essenciais para o trabalho? Pode haver substituição de uma moldura feita pelo artista? A categoria de obras que são executadas (*performed*), por sua vez, não inclui apenas as artes performativas (como a dança, a música, o teatro e a *performance art*) mas também obras para as quais o processo de construção/criação/recriação é tão importante como o resultado final. Para além de considerações mais convencionais, relacionadas com as artes performativas (como o elenco, o cenário e os adereços, entre outros) o questionário procura, nestes casos, ajudar a definir instruções que os actores, curadores ou qualquer pessoa que esteja encarregue da instalação da obra devam seguir para a completar. Segundo as definições da VMN, as obras que são gravadas e reproduzidas a partir de suportes para os quais qualquer cópia da gravação original resulte em perda de qualidade são *reproduzidas*. Nestas incluem-se a fotografia analógica, o filme, o vídeo e o áudio. Dizer que uma obra, ou parte de uma obra, é permutável (*interchangeable*) ou duplicável, implica que uma cópia não poderia ser distinguida do original por um observador independente. Este comportamento aplica-se a obras de arte que podem ser clonadas de forma perfeita - como nos meios digitais - e a obras que incluem componentes *ready-made*, fabricados industrialmente ou produzidos em massa, que podem ser substituídos. Na VMN dizer que uma obra, ou parte de uma obra, é permutável (*interchangeable*) ou duplicável, implica que uma cópia não poderia ser distinguida do original por um observador independente. Este comportamento aplica-se a obras de arte que podem ser clonadas de forma perfeita - como nos meios digitais - e a obras que incluem componentes *ready-made*, fabricados industrialmente ou produzidos em massa, que podem ser substituídos. Por fim dizer que uma obra foi codificada (*encoded*) implica que toda ou parte da obra foi escrita em código informático ou noutra linguagem que requer interpretação (por exemplo notação de dança). No caso de obras com componentes não digitais, este código poderá por vezes ser arquivado separadamente.

Ao explicar o paradigma da VMN, o curador americano Jon Ippolito defendeu que, ainda que as estratégias que implicam a alteração da obra (ou seja, todas menos o armazenamento) possam resultar num afastamento relativamente à intenção do artista, em muitos casos, esta é a única forma de as obras sobreviverem.¹²¹ A manutenção do suporte original resultaria, com frequência, no seu desaparecimento. Como refere na introdução à *Variable Media Initiative*, a manutenção das obras de materialidade vulnerável implica uma mudança de paradigma:

...I see the vulnerability of so much art of the past half century as both a danger and an opportunity. The danger is that we decide to give up on the ephemeral art forms of the twentieth century, withdrawing into our ironclad citadel of durable Paintings and Sculpture, and watching from the ramparts as hapless masterpieces of video and online art are mowed down by the specter of technological obsolescence. The opportunity, on the other hand, is to craft a new collecting paradigm that is as radical as the art it hopes to preserve. The choice is ours: do we jettison our paradigm? Or our art?¹²²

Na nossa perspectiva, o paradigma defendido pela Variable Media Network tem afinidades com o paradigma ético da conservação a que Renée van de Vall,¹²³ como vimos, dá o nome de *performance paradigm*. A obra de arte é entendida, no fundo, como algo que existe para lá da materialidade, cuja identidade pode ser definida através da documentação (neste caso na forma do questionário construído pela VMN) podendo ser materializada a cada nova exposição, sem implicar, necessariamente, a sobrevivência dos materiais associados ao momento inaugural de apresentação.

A proposta da VMN não deixa de reconhecer as perdas inerentes a este processo, nomeadamente de alguma contextualização histórica da obra, que está presente na utilização de determinados materiais e equipamentos. Esta apresenta-se, sobretudo, como uma alternativa à perda total, como se percebe nas palavras de Jon Ippolito:

¹²¹ Jon Ippolito, "Introduction to the Variable Media Initiative," in *"Preserving the Immaterial": A Conference on Variable Media* (Solomon R. Guggenheim, 2001), http://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pre_index.html, consultado a 30/1/2016.

¹²² Ibid.

I think we have to fight the fantasy that we will be able to have everything; that we will have the original experience, the original cultural context, the original equipment. We have to choose for each thing what we are most interested in. Different people and different institutions may make different choices. An art museum may choose one thing, a technology museum may choose something else. And I think the question is really - is it better to do something or to do nothing? Is it better to create a version that is changed than to let it lapse into history?¹²⁴

Modern Art: Who cares?, *Mortality Immortality e a Variable Media Network* são projectos fundamentais para entender a crítica, no âmbito da conservação da arte contemporânea, ao que Salvador Munõz Viñas chama de "paradigma da conservação científica"¹²⁵. Dessas três iniciativas pioneiras, podem ser salientados alguns aspectos.

Em primeiro lugar, o entendimento de que a obra de arte vai para além da sua materialidade e de que a fidelidade aos materiais originais pode, em muitos casos, ser uma estratégia de conservação desadequada, devendo esta ser avaliada no todo da obra e da experiência que proporciona, pesando-se os diversos valores envolvidos.

Em segundo lugar, a defesa da urgência de aprofundar o conhecimento acerca do processo criativo dos artistas e da significação que atribuem aos materiais e, nesse sentido, criar estratégias para uma colaboração mais eficaz com os mesmos.

Em terceiro lugar, o reconhecimento da necessidade de desenvolver uma documentação mais adequada às necessidades da arte contemporânea. Quer seja no registo de informações, com a introdução de novos campos, quer seja no repensar da documentação, de forma a torná-la uma ferramenta mais eficaz para o próprio processo de conservação das obras.

A colaboração com os artistas e a documentação vieram a tornar-se dois eixos fundamentais das investigações que se seguiram a esta "primeira vaga", na reflexão sobre a conservação de arte contemporânea.

¹²³ Ver página 28

¹²⁴ Jon Ippolito (*Echoes of Art: Emulation as a Preservation Strategy*, Nova Iorque, 2004), <http://www.variablemedia.net/e/echoes/index.html>, consultado a 30/1/2016.

¹²⁵ Ver página 22.

1.3.2 Entre o objecto e o documento

Embora a tarefa de documentar as suas colecções seja, desde há muito, uma função fundamental dos museus¹²⁶, no caso da arte contemporânea esta abarca novas atribuições que se prendem com a ideia de que o suporte material pode não ser a principal fonte de informação e veículo de preservação da obra. Esta noção, por sua vez, relaciona-se, por um lado, com a efemeridade dos materiais utilizados por muitos artistas e, por outro, com a introdução de dimensões experienciais para além do material, especialmente nos casos de novas tipologias artísticas, entre as quais a instalação e a *performance*. A responsabilidade pela preservação dos componentes intangíveis da obra e da informação necessária à sua apresentação e conservação, incluindo a significação dos materiais, recai agora sobre os processos de documentação.

Esta foi uma das questões abordadas em *Modern Art: Who Cares?*. A respectiva publicação incluiu dois modelos de documentação, criados pelos membros do SBMK, um para o registo de informação, outro para a avaliação da condição de preservação das obras, no qual se inclui significação dos materiais utilizados. Também o questionário criado pela Variable Media Network deve ser entendido como uma nova abordagem à documentação. Como foi referido, este centra-se na determinação de estratégias de perpetuação das obras, para além da sua materialidade original.

Entre os primeiros anos de 2000 e o presente surgiram diversos projectos ligados à conservação de arte contemporânea, nos quais a documentação foi um tópico relevante. Muitos destes projectos dedicaram-se à preservação de obras que utilizam equipamentos electrónicos (o que inclui desde o leitor de cassetes ao computador) e que habitualmente são incluídas na categoria da *media art*.¹²⁷ Os projectos que surgiram nesta área procuraram, preencher

¹²⁶ Esta é uma das funções dos museus consagradas no código de ética do ICOM.

¹²⁷ A partir do equivalente francês - *arts médiatiques* - poderíamos traduzir a expressão para português como “artes mediáticas”, sendo o termo mediático relativo aos médias, aos meios de comunicação. Seja qual for o idioma, a expressão, em si, é pouco esclarecedora. Como é referido na página do Netherlands Media Art Institute: «A medium is a means by which one communicates a message, the vehicle carrying the message. Thus, if you take the term 'media art' literally, all art is media art» (nimk.nl/eng/what-is-media-art, consultado a 30/1/2016). No contexto que nos diz respeito, importa esclarecer que o termo *media art* tende a abranger, como

lacunas no conhecimento acerca dos materiais e da sua conservação, definir boas práticas, divulgar informação acerca das tecnologias e propor modelos de documentação, mais adequados a este tipo de obras. Entre estes encontram-se: *Aktive Archive* (2002-2011); *Capturing Unstable Media* (2003); *Matters in Media Art* (2005-2015); *DOCAM* (2005-2010); e ainda plataformas *online* como a *Database of Virtual Art* e a *ArtBase* da Rhizome.

Aktive Archive, foi lançado em 2002, desenvolvendo-se em várias fases até 2011, numa colaboração entre a Hochschule für Gestaltung, Kunst und Konservierung Bern (HGKK)¹²⁸ e o Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft (SIK).¹²⁹ Infelizmente, para além de uma descrição relativamente genérica dos objectivos do projecto no seu *website*,¹³⁰ os resultados não estão disponíveis de forma detalhada para o público em geral.

Capturing Unstable Media (CUM),¹³¹ por sua vez, decorreu entre Março e Dezembro de 2003 e foi desenvolvido pela equipa do arquivo do V2_Institute for the Unstable Media, um centro interdisciplinar holandês para a arte, tecnologia e sociedade.¹³² O projecto dedicou-se à investigação dos aspectos documentais da preservação de arte em meio electrónico e digital, centrando-se na ideia de que uma das principais características destas obras é o facto de a sua produção tender a envolver, não apenas um artista, mas grupos interdisciplinares, que incluem também *designers*, programadores informáticos, produtores, entre outros, frequentemente no contexto de instituições que apoiam o desenvolvimento de actividades na

se refere no Glossaurus, desenvolvido pelo projecto DOCAM, as práticas artísticas que utilizam meios como o vídeo, o som, meios electrónicos, digitais e interactivos e a internet. Relacionadas com este termo estão expressões como "*unstable media*", "*sound art*", "*video art*", "*digital art*" ou "*time based media art*" (<http://www.docam.ca/en/see-the-glossaurus.html>, consultado a 31/1/2016).

¹²⁸ Escola Superior de Design, Arte e Conservação de Berna

¹²⁹ Instituto Suíço para a investigação em Arte

¹³⁰ www.aktivearchive.ch

¹³¹ O desenvolvimento de *Capturing Unstable Media*, contou com o estudo de 8 obras do arquivo do V2, e dois projectos que estavam no momento a ser desenvolvidos em colaboração com o V2_Lab (a secção do V2 dedicada ao apoio à produção de obras de arte). Os resultados advêm não só dos estudos de caso, mas da própria experiência da instituição na área. Mais informações sobre o projecto: <http://v2.nl/archive/works/capturing-unstable-media/view>

¹³² Fundado em 1981, o V2 destina-se à divulgação, produção e arquivo de arte feita a partir de novas tecnologias.

área.¹³³ Para o projecto CUM, entender e documentar estes contextos e interacções é fundamental para que as obras possam ser entendidas por públicos futuros.

O modelo de arquivo proposto pela iniciativa reflecte esta noção, construindo-se com base na relação entre objectos. Ou seja, a obra é descrita através de um conjunto de características que a poderão ligar a outras obras. Por exemplo, uma obra que foi apresentada numa determinada exposição será automaticamente relacionada com todas as outras que foram apresentadas nessa mesma exposição. Este modelo ilumina assim as relações entre obras - quer seja ao nível das pessoas que nelas trabalharam e do seu papel, ao nível das exposições onde figuraram ou das instituições envolvidas, entre outros aspectos - ajudando a descrever os contextos nos quais foram produzidas.¹³⁴

O reconhecimento do carácter "partilhado" destas obras de arte e o seu reflexo no modelo de documentação proposto, parece-nos um aspecto particularmente interessante deste projecto.¹³⁵ Como veremos, o papel de outros profissionais, para além do artista, no resultado final de uma obra, tem vindo a ser reconhecido recentemente, particularmente no caso da instalação. No entanto, os sistemas de documentação propostos por outros projectos tendem a não ter este aspecto em consideração.

Em 2005 foi lançado o projecto *Matters in Media Art*,¹³⁶ resultante da colaboração entre o New Art Trust (NAT), o Museum of Modern Art (MoMA), o San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) e a Tate. Este teve como objectivo fornecer guias para a protecção e conservação de *time-based media art*. Foi concebido inicialmente como forma de reunir con-

¹³³ Exemplos desse tipo de instituições são o próprio V2, a Rhizome ou Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology, entre outras.

¹³⁴ CUM recomenda que a documentação destas obras abranja quer o contexto, quer aspectos da produção da obra como o seu processo de investigação e desenvolvimento, a sua implementação, a interacção com o público e a autoria (onde se inclui a definição do papel de cada um dos participantes no processo). Do projecto resultou ainda um glossário dedicado à terminologia envolvida na produção de arte electrónica e digital e a disponibilização online de parte do arquivo da V2, no qual se incluem informações sobre as actividades do instituto, incluindo eventos, obras de arte, pessoas e organizações.

¹³⁵ Sobre este assunto ver também Annet Dekker, "The Challenge of Open Source for Conservation," *Revista de História Da Arte*, W, no. 4: Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art (2015): 124–32.

¹³⁶ Mais informações: <http://www.tate.org.uk/about/projects/matters-media-art>

senso entre os três museus parceiros, ambicionando-se que, posteriormente, fosse atingindo um público mais alargado, através da partilha *online* de práticas e soluções.¹³⁷

De acordo com o glossário desenvolvido pela Tate, a categoria de *time-based media art* engloba obras que dependem de meios tecnológicos e têm uma determinada duração temporal, ou seja, que se desenvolvem ou desenrolam ao longo de um certo período de tempo.¹³⁸ Nesta categoria incluem-se obras de arte que se baseiam em vídeo, slide, filme, áudio, ou computadores. Segundo Pip Laurenson, especialista na conservação de *time-based media*, estas obras podem ser caracterizadas como um sistema dinâmico, composto por um conjunto de elementos que se afectam mutuamente.¹³⁹ Parte desse sistema é, evidentemente, o equipamento de apresentação, que transforma o sinal emitido pelo suporte (quer seja uma fita magnética, um CD ou outro) em som e imagem.¹⁴⁰ Entender as relações entre os diversos componentes e o todo da obra foi, neste projecto, considerado fundamental dada a susceptibilidade a obsolescência dos equipamentos utilizados e a necessidade de serem, eventualmente, substituídos.

Para o entendimento dos aspectos conceptuais e a sua relação com a materialidade da obra, o projecto recomendou a recolha de um “*artist statement*” acerca da mesma, de um “*curatorial/ collector statement*” acerca da importância da obra para a colecção e de uma descrição “não técnica” daquilo que é experienciado pelo espectador. A partir destas informações, *Matters in Media Art* propõe um conjunto de questões que ajudam a definir a obra e a tomar decisões quanto à sua apresentação e preservação no futuro. Por exemplo: quais as condições fundamentais para a apresentação da peça (incluindo as características do espaço), o que pode ou não ser alterado, a quem pertencem os direitos de cópia, qual o equipamento

¹³⁷ As duas primeiras fases do projecto dedicaram-se aos processos de aquisição e empréstimo e foram publicadas *online* respectivamente em 2005 e em 2008. O material disponibilizado inclui um diagrama para cada um dos processos, onde se explicitam as diversas fases de cada um, assim como alguns documentos-guia para as diversas fases, com as múltiplas questões a ter em conta. Na terceira fase, que terminou em 2015, o projecto propôs-se reflectir sobre os novos formatos utilizados pelos artistas hoje em dia, assim como fortalecer as ligações com outras redes e projectos que investigam a mesma área, fomentando a partilha de soluções.

¹³⁸ <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/t/time-based-media>, consultado a 30/1/2016.

¹³⁹ Pip Laurenson, “The Management of Display Equipment in Time-Based Media Installations,” *Tate Papers* Spring (2005), <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7344>, consultado a 30/1/2016.

¹⁴⁰ *Ibid.*

necessário para apresentar a obra, entre muitas outras questões.

Na ideia de que a obra pode sobreviver à substituição dos seus componentes materiais e ser definida para além dos mesmos, o MMA pode ser considerado herdeiro de projectos como a *Variable Media Network*. As afinidades não são surpreendentes dado que as chamadas *media art*¹⁴¹ e *time-based media art*, tiveram um papel preponderante na VMN, tendo, necessariamente, influenciado o próprio paradigma proposto pelo projecto. Note-se que uma das experiências piloto da VMN foi a organização da exposição *Seeing Double: Emulation in Theory and Practice* (Guggenheim Museum, 2004) dedicada à conservação deste tipo de obras.¹⁴²

Em 2005, foi lançada a *DOCAM Research Alliance* pela Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology. O projecto durou cinco anos e contou com a análise de diversos casos de estudo de museus e outras instituições canadianas ligadas à arte contemporânea.

A DOCAM procurou desenvolver uma investigação multidisciplinar em torno da ciência, técnicas e práticas necessárias à resolução de problemas da conservação da *media art* no domínio das artes plásticas, das artes performativas (teatro, dança, performance) e da arquitectura. A investigação desenvolveu-se em cinco eixos: conservação, documentação, catalogação, história das tecnologias e terminologia.

Os resultados do projecto foram disponibilizados *online*¹⁴³ e incluem um guia para a catalogação de obras com elementos tecnológicos, um guia para a conservação, um “cronograma tecnológico” (*technological timeline*), que reflecte o desenvolvimento de novas tecno-

¹⁴¹ Ver nota 127.

¹⁴² Para a exposição foram seleccionados diversos casos de estudo investigados pela equipa da VMN, mostrando-se as obras originais ao lado das suas versões emuladas. A exposição oferecia assim aos visitantes a oportunidade de avaliar se as obras emuladas captavam ou não o espírito dos originais. *Seeing double...* foi acompanhada pelo simpósio *Echoes of Art: Emulation as a Preservation Strategy*, que decorreu no dia 8 de Maio de 2004, no qual artistas, programadores, conservadores e curadores, entre outros, debateram os resultados da exposição, os problemas levantados pela obsolescência tecnológica e os méritos (e deméritos) da estratégia da emulação, nesse contexto. Actas do simpósio disponíveis *online* em www.variablemedia.net/e/echoes/index.html

¹⁴³ www.docam.ca

logias ao longo do tempo, o modelo de documentação DOCAM e o Glossaurus, uma enciclopédia bilingue (em inglês e francês) com terminologia relacionada com a arte contemporânea, particularmente na sua ligação à tecnologia. Mais do que uma enciclopédia, o Glossaurus é um *thesaurus* que, para além da definição dos termos, esclarece semelhanças e ligações entre noções, contextualizando-as dentro de áreas mais abrangentes e também mais específicas, oferecendo, deste modo, um melhor enquadramento dos mesmos e mais pistas quanto ao seu significado e utilização. Das iniciativas até ao momento, esta é, a nosso ver, a aposta mais séria no estudo e definição da terminologia ligada à conservação de arte contemporânea, uma área que carece de aprofundamento. Efectivamente, embora a rápida evolução, sobretudo ao nível das tecnologias utilizadas dificulte a uniformização do vocabulário,¹⁴⁴ existe, como referimos na introdução, alguma falta de clareza por parte dos investigadores da área na definição dos termos que utilizam.

Dentro das produções artísticas que empregam “novas tecnologias” como meio, as obras em suporte digital, ou seja, aquelas que utilizam *software*, código, *websites*, imagens digitais em movimento, jogos e navegadores, são especialmente vulneráveis. Isto deve-se à sua completa dependência das tecnologias digitais, dos seus métodos de armazenamento e sistemas operativos que, por sua vez, estão em constante desenvolvimento e alteração. Em muitos dos casos, uma década é suficiente para que as obras deixem de poder ser mostradas.¹⁴⁵

Reconhecendo-se o risco em que se encontra este tipo de património artístico, que tem vindo a desenvolver-se rapidamente desde a década de 1990, foi criada, em 1999, a *Database of Virtual Art* (DVA).¹⁴⁶ Esta contou com o apoio do Deutsche Forschungsgemeinschaft¹⁴⁷ e do Ministério alemão para a Educação e Ciência.

¹⁴⁴ Gunnar Heydenreich, “Documentation of Change - Change of Documentation,” in *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, ed. Tatja Scholte e Glenn Wharton (Amsterdão: Amsterdam University Press, 2011), 155–71.

¹⁴⁵ Oliver Grau, “The Database of Virtual Art: For an Expanded Concept of Documentation,” in *Les Institutions Culturelles et Le Numérique* (École du Louvre, 2003), www.archimuse.com/publishing/ichim03/016C.pdf, consultado a 30/1/2016.

¹⁴⁶ A Database of Virtual Art mudou recentemente de nome para Archive of Digital Art (ADA).

A *Database of Virtual Art* procura documentar adequadamente este tipo de obras, de forma a contribuir para a sua preservação, durante o seu período de maior vulnerabilidade: antes de serem integradas em colecções e, portanto, antes de terem instituições preocupadas com a sua preservação. A recolha de informação sobre as obras é considerada uma forma de preservação, embora a preservação da obra, em si, não seja garantida pela DVA. Esta funciona *online*,¹⁴⁸ sendo simultaneamente uma fonte de informação (que pode ser enriquecida directamente por artistas e investigadores) e uma plataforma de apresentação de obras em formato digital. Embora as sugestões da base de dados relativamente aos campos de documentação sejam detalhados,¹⁴⁹ a quantidade de informação efectivamente disponível sobre as obras varia bastante, o que talvez esteja relacionado com o facto de artistas e investigadores introduzirem informação directamente, sem haver supervisão. Ao percorrer a base de dados, facilmente se encontram obras cuja documentação inclui apenas uma descrição genérica, sem quaisquer informações acerca dos seus aspectos técnicos ou até do historial de apresentações.

Contrariamente à *Database of Virtual Art*, que procura apenas armazenar informação sobre as obras, o projecto *ArtBase*, fundado em 1999 pela Rhizome,¹⁵⁰ funciona como um arquivo ou uma colecção *online* (de acesso livre) de obras de arte digitais. O arquivo contém actualmente mais de 2500 obras. Estas podem integrar a colecção através da auto-submissão pelo artista (sendo esta sujeita a revisão pelo painel de curadores), através de comissões anuais ou por convite especial.

Para assegurar a longevidade das obras na sua colecção, a *Artbase* sujeita-as a um processo que inclui várias fases. Em primeiro lugar, é armazenada uma cópia da obra original no servidor do arquivo. Durante esta fase, é criado um registo descritivo da obra, incluindo

¹⁴⁷ Fundação alemã para a ciência.

¹⁴⁸ <http://www.digitalartarchive.at/nc/home.html>.

¹⁴⁹ Estas incluem informação biográfica e bibliográfica sobre o artista; listagem de exposições (título, data, local e financiamento); imagens gráficas da estrutura da instalação; documentos de imagem digitais (em vários formatos: JPG, GIF, TIF, etc.); informação sobre o *software* usado (programas, tamanhos dos ficheiros) e configuração do *hardware*; instruções técnicas; tipo de interface e apresentação; documentos áudio, entrevistas e comentários dos visitantes; referências e bibliografia sobre o artista; informação sobre o pessoal técnico; instituições envolvidas; índice remissivo de assuntos e direitos de autor.

¹⁵⁰ A Rhizome é uma organização sem fins lucrativos nova-iorquina, que apoia a criação, apresentação, discussão e preservação de arte contemporânea que utiliza novas tecnologias.

metadados sobre a tecnologia utilizada, o seu conteúdo e o seu contexto. Em seguida, a obra é analisada de forma a detectar URLs que deixaram de funcionar ou obsolescência tecnológica, sendo feitas as alterações necessárias numa cópia do original. Por fim a obra é colocada *online* no site da *ArtBase*, que fornece acesso à obra e ao contexto histórico em que foi produzida. Os registos da plataforma são partilhados com outras instituições de forma a promover as obras e a difundir parâmetros de catalogação para arte digital.

Faz parte da política de preservação da *ArtBase* deixar intacto o código-fonte original da obra, que se crê estar intrinsecamente ligado ao processo e prática criativa do artista, ao mesmo tempo que exemplifica o panorama tecnológico e cultural no qual a obra foi criada. Caso sejam necessárias modificações para que a obra se adapte às tecnologias actuais, estas serão sempre feitas numa cópia, mantendo-se intacto o ficheiro original que também é disponibilizado *online*.

Entre 2004 e 2007 foi desenvolvido o projecto *Inside Installations*,¹⁵¹ uma iniciativa da INCCA, o primeiro (e até agora único) que se dedicou exclusivamente à preservação e exposição de instalações. No caso da instalação, a documentação assume-se como uma ferramenta multifacetada, tornando-se um instrumento essencial na reinstalação das obras e na sua preservação. A investigação, conduzida pelas várias instituições envolvidas no projecto,¹⁵² centrou-se em aspectos da documentação de formas distintas.

Embora, no *website* da iniciativa,¹⁵³ a documentação dos casos de estudo pertencentes às várias colecções, tenha sido apresentada de forma pouco homogénea, *Inside Installations* contou com propostas que visaram a homogeneização da recolha e organização da informa-

¹⁵¹ Os resultados do projecto estão disponíveis *online* em <http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://www.inside-installations.org/home/index.php>, instância de 8 de Fevereiro de 2012. Deu ainda origem à publicação Tatja Scholte e Glenn Wharton, eds., *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* (Amesterdão: Amesterdam University Press, 2011).

¹⁵² O projecto foi apoiado pelo programa europeu *Culture 2000*, coordenado pelo ICN e co-organizado pela TATE, Inglaterra; Restaurierungszentrum Düsseldorf, Alemanha; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Espanha; Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Bélgica e Foundation for the Conservation of Contemporary Art, Holanda.

¹⁵³ <http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://www.inside-installations.org/home/index.php>, instância de 8 de Fevereiro de 2012.

ção.¹⁵⁴ Nomeadamente com o desenvolvimento de um modelo de documentação – o 2IDM – que exemplifica como estruturar e relacionar a informação, em qualquer sistema de documentação que se baseie em bases de dados interligadas. Este estrutura-se em quatro módulos principais: identificação e descrição, material e técnica, localização e história da obra (particularmente dos diversos momentos de exposição) e estado de conservação. O 2IDM surgiu inicialmente a partir do projecto *Documentation of Contemporary Art*, estabelecido em 2002 na Verband der Restauratoren (associação de conservadores-restauradores alemã).¹⁵⁵ Em 2003 o grupo de investigação juntou-se ao projecto *Inside Installations*, sendo o 2IDM desenvolvido, a partir de Junho de 2004, com contribuições de todos os parceiros do projecto.

Da colaboração entre a Tate e o S.M.A.K. resultou uma lista de verificação para a documentação de instalações, que discrimina diversos aspectos a ter em conta, desde o espaço de apresentação até às instruções de instalação, passando pelos diversos componentes da obra e outro material necessário para a sua apresentação. Para além da lista dedicada à instalação de forma geral, duas listas mais específicas foram criadas para obras com movimento (*kinetic art*), cassetes de vídeo e pintura sobre tecido.¹⁵⁶

Foi ainda disponibilizada uma aplicação que permite o uso em rede por diversos utilizadores, destinada ao apoio às práticas de documentação para a conservação, criada pelo programador informático Craig Gordon com a contribuição do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS).

Dentro das estratégias de documentação desenvolvidas em *Inside Installations* incluiu-se a produção de manuais de boas práticas no registo de alguns elementos problemáticos, como a luz¹⁵⁷ e o movimento¹⁵⁸, assim como para a documentação em vídeo de instalações.¹⁵⁹

¹⁵⁴ Ver a secção dedicada à investigação na área da documentação disponibilizada no *website* do projecto.

¹⁵⁵ Entre os membros fundadores estiveram Reinhard Bek, Museum Tinguely, Basel; Maike Grün, Doerner Institut, Munique; Gunnar Heydenreich, Restaurierungszentrum Düsseldorf; Ulrich Lang, Museum für Modern Kunst, Frankfurt; Katrin Radermacher, Kunsthalle Mannheim; Barbara Sommermeyer, Hamburger Kunsthalle; Silke Zeich, Museum Folkwang, Essen; Thomas Zirlewagen, Museum für Neue Kunst/ ZKM Karlsruhe e Ulrike Baumgart, art-documentation, Bonn.

¹⁵⁶ A documentação disponibilizada não esclarece a razão para a escolha destes tipos de obra em particular.

¹⁵⁷ Ulrike Baumgart, "Light as an Artist's Medium: Documentation Strategies, Capturing the 'Immaterial' Intentions of the Artist," 2007, <http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://www.inside->

Foram ainda testadas novas técnicas na documentação da distribuição espacial das obras, através da utilização de medições geodésicas, que permitem determinar rapidamente as coordenadas de um conjunto de objectos.¹⁶⁰

Embora seja frequentemente utilizada, a fotografia apresenta limitações evidentes no registo visual das instalações, nomeadamente o facto de privilegiar determinados pontos de vista, algo que não corresponde à experiência da obra ao vivo.¹⁶¹ *Inside Installations* incluiu, por isso, algumas experiências de documentação visual alternativas, como a documentação 3D¹⁶² e o uso da fotografia panorâmica esférica¹⁶³. Estas permitem, de certo modo, ultrapassar a predominância de um único ponto de vista. Evidentemente, a possibilidade de utilizar este tipo de documentação (especialmente a documentação 3D) está bastante condicionada por aspectos temporais e económicos.

Em suma, a partir do final da década de 1990, proliferaram novas propostas para a

installations.org/OCMT/mydocs/Introduction%20to%20the%20Documentation%20of%20Light.pdf, instância de 8 de Fevereiro de 2012.

¹⁵⁸ Reinhard Bek, “Introduction to the Documentation of Kinetic Art,” 2007, <http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/Introduction%20into%20documentation%20of%20kinetic%20art%20english.pdf>, instância de 8 de Fevereiro de 2012.

¹⁵⁹ Gaby Wijers, “Video Documentation of Installations,” 2007, http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://www.inside-installations.org/research/detail.php?r_id=652&ct=video, instância de 8 de Fevereiro de 2012; e Sami Kallinen, “Guidelines for Documenting (video) Installations on Video,” 2007, http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://www.inside-installations.org/research/detail.php?r_id=652&ct=video, instância de 8 de Fevereiro de 2012.

¹⁶⁰ Maike Grün, “Coordinates and Plans: Geodetic Measurement of Room Installations. Methods and Experience Gained at the Pinakothek Der Moderne, Munich,” in *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, ed. Tatja Scholte e Glenn Wharton (Amesterdão: Amesterdam University Press, 2011), 185–94.

¹⁶¹ Sobre este assunto ver página 93.

¹⁶² Gaby Wijers, “3D Documentation of Installations,” 2007, <http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/3D%20Documentation%20of%20Installations.pdf>, instância de 8 de Fevereiro de 2012

¹⁶³ Ulrike Baumgart, “Visualization and Documentation of Installation Art,” in *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, ed. Tatja Scholte e Glenn Wharton (Amesterdão: Amesterdam University Press, 2011), 173–83.

documentação das obras, acompanhadas por recomendações de boas práticas. Nuns casos, mais genéricos, como em *Modern Art: Who Cares?* e na *Variable Media Network*, noutros mais adaptados a determinados tipos de obras, como nos projectos dedicados à *media art* ou em *Inside Installations*. No entanto, apesar dos esforços no aperfeiçoamento da documentação das obras, permanecem algumas dificuldades práticas que têm sido realçadas, mais recentemente.

Gunnar Heydenreich, investigador no Instituto de Ciências da Conservação da Universidade de Colónia (Alemanha), destaca especialmente duas questões. Por um lado, a complexidade das próprias obras faz com que a documentação abranja um largo espectro de aspectos conceptuais e técnicos - como a significação da obra e dos seus materiais e componentes relativamente ao todo, a luz, o som, o espaço, o movimento, os elementos multimédia, a interacção com o espectador ou até mesmo o tacto e o cheiro - para além de todas as áreas que tradicionalmente já estavam implicadas. É difícil concentrar numa só pessoa, quer seja um conservador ou outro técnico de museu, um conhecimento aprofundado em todas as áreas envolvidas, algo que realça a importância de uma colaboração interdisciplinar. Por outro lado, esta situação dificulta a construção de uma linguagem comum.¹⁶⁴

Numa mesa redonda do simpósio *Contemporary Art: Who Cares?*, que teve lugar em Amesterdão, em Junho de 2010, e procurou fazer um balanço dos desenvolvimentos na área desde *Modern Art: Who Cares?*,¹⁶⁵ Tom Learner, do Getty Conservation Institute, e Glenn Wharton, na época conservador no Museum of Modern Art de Nova Iorque (MOMA) realçaram que a quantidade de informação recolhida pode tornar-se, a partir de certo ponto, incomportável.

¹⁶⁴ Gunnar Heydenreich, "Documentation of Change - Change of Documentation," in *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, ed. Tatja Scholte e Glenn Wharton (Amesterdão: Amsterdam University Press, 2011), 155–71.

¹⁶⁵ O simpósio procurou funcionar como um momento de reflexão acerca do saber adquirido na conservação de arte contemporânea, ao longo de mais uma década de colaboração e partilha de conhecimento a nível internacional, particularmente através da rede INCCA e dos projectos que por ela foram lançados. *Contemporary Art: Who Cares?* foi um dos resultados do projecto *PRACTICs - Practices, Research, Access, Collaboration, Teaching In Conservation of Contemporary Art*, lançado pela INCCA em 2009. Acerca do projecto, ver página 62.

The next thing I wanted to talk about has to do with documentation, because I think that in Modern Art: Who Cares? it was all about documentation and now it's still a lot about documentation and I would like some people to talk about the practicalities of collecting all this information... At some point we have to decide what's really important to documentation and what isn't. I mean, if we're doing an artist interview trying to define something in 1997, and now we're talking about multiples interviews and living with the artist and living with the thing... It's just an extraordinarily amount of information... there has to be at some point this readjustment...¹⁶⁶

I feel a little bit overwhelmed by the amount of documentation me and my colleagues are producing. Particularly in a museum environment where we don't have time to review all of the prior documentation in order to make a decision. We are moving very fast at the museum. But (...) I can never have too much documentation, because we are providing documentation for people in the future. It's a matter of management and processing our documentation in order to make it usable now.¹⁶⁷

Para Jill Sterrett, directora da área de colecções e conservação do San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), o problema não é tanto a quantidade de informação produzida, mas antes a impossibilidade de - por restrições de tempo, número de pessoas disponíveis, etc. - documentar sempre as obras de forma tão aprofundada como seria desejável, sugerindo que deveriam ser explorados métodos de facilitar a recolha e sistematização da informação.¹⁶⁸

Renée van de Vall, por sua vez alertou para o facto de modelos de documentação como o da Variable Media Network, da DOCAM ou mesmo o 2IDM, proposto durante *Inside Installations* não darem espaço ao registo dos dilemas que surgem, particularmente, nas deci-

¹⁶⁶ Transcrição (a partir da gravação em vídeo) de parte da intervenção de Tom Learner na sessão de encerramento do simpósio *Contemporary Art: Who Cares?*. O vídeo da sessão de encerramento está disponível *online* em <https://www.incca.org/articles/video-contemporary-art-who-cares-closing-session-2010>, consultado a 30/1/2016.

¹⁶⁷ Transcrição (a partir da gravação em vídeo) de parte da intervenção de Glenn Wharton sessão de encerramento do simpósio *Contemporary Art: Who Cares?*. O vídeo da sessão de encerramento está disponível *online* em <https://www.incca.org/articles/video-contemporary-art-who-cares-closing-session-2010>, consultado a 30/1/2016.

¹⁶⁸ Jill Sterret - sessão de encerramento do simpósio *Contemporary Art: Who Cares?*. O vídeo da sessão de encerramento está disponível *online* em <https://www.incca.org/articles/video-contemporary-art-who-cares-closing-session-2010>, consultado a 30/1/2016.

sões que dizem respeito à conservação das obras.¹⁶⁹

Por outro lado, evidencia-se a necessidade de entender as relações entre as obras e a sua documentação que adquire quase uma vida própria. Como referiu a historiadora de arte Deborah Cherry, o objecto começa a ter uma biografia dupla ou suplementar nos diversos conjuntos de documentação. Cherry realça a interacção «intranquila» (*uneasy*) entre a biografia do objecto e a biografia da própria documentação:

*An object comes to have a double or a supplementary biography in diverse and disparate sets of documentation: visual files, archival materials... All of which have their own lives, history, media and forms. Here I think then is a very uneasy relationship between this two different forms of biography: that of the archive and that of the object and the way they interact, and the way they begin to have a sort of interactive history between them.*¹⁷⁰

De facto, nota-se um certo desequilíbrio na forma como a reflexão acerca da documentação das obras se tem desenvolvido. Se, por um lado, são várias as propostas para novos sistemas e técnicas de documentação, por outro lado, só mais recentemente têm sido publicadas reflexões que ponderam a relação entre a documentação e a obra, nomeadamente as limitações no seu papel de mediação entre os diversos momentos de exposição daquela. Estas têm surgido particularmente em torno da documentação de *performance*.

A curadora e historiadora de arte Irene Müller realçou recentemente a importância de ter em conta os "pontos-mortos" (*bind spots*) do arquivo e o seu carácter subjectivo:

...even the more rudimentary archive stocks usually contain different kinds of artefacts (e.g. photos and texts). When considered individually, they provide just one piece of the puzzle leading to an understanding of the

¹⁶⁹ Renée van de Vall, "Documenting Dilemmas: On the Relevance of Ethically Ambiguous Cases": 7–17.

¹⁷⁰ Deborah Cherry, "Brief Lives: The (auto)biographies of Works of Art" (Contemporary Art: Who Cares?, Amesterdão, 2010), <https://www.incca.org/articles/video-contemporary-art-who-cares-deborah-cherry-autobiographies-works-art-2010>, consultado a 30/1/2016.

*performance. They convey a fragmentary, subjective view and stem from different producers.*¹⁷¹

Baseando-se nas reflexões de Foucault em torno do arquivo, mas também nas dinâmicas de «re-utilização», em vez de armazenamento, promovidas por projectos de arquivos digitais, a autora defende que estes devem ser entendidos não como um depósito de informação, que se consulta, mas como algo no qual se trabalha constantemente, produzindo conhecimento.

1.3.3 A colaboração com os artistas

Como referimos anteriormente, o desenvolvimento de metodologias para a colaboração com os artistas tornou-se um dos eixos fundamentais na reflexão acerca da conservação de arte contemporânea. Embora tenham existido algumas experiências pioneiras anteriores¹⁷² é sobretudo a partir de *Modern Art: Who Cares?* que esta se estabeleceu como uma componente essencial nesta área. Na sua base está a ideia de que a determinação da intenção artística, nomeadamente no que diz respeito à significação dos materiais, é fundamental para as decisões que dizem respeito às intervenções de conservação nas obras.

Em 1999 foi desenvolvido pelo ICN/SBMK um guia para a construção de guiões para entrevistas a artistas no âmbito da conservação, ao qual foi dado o nome de *Concept Scenario: Artist's interviews*.¹⁷³ Este sugere a organização da entrevista em oito fases que evoluem

¹⁷¹ Irene Müller, "Performance Art, Its 'Documentation', Its Archives," *Revista de História Da Arte*, W, no. 4: Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art (2015): 30.

¹⁷² Por exemplo as experiências na colaboração com os artistas e recolha de informação acerca dos materiais e técnicas utilizados e da sua significação conduzidas por Erich Gantzert-Castrillo, conservador restaurador no Museu de Arte Moderna de Frankfurt, nas décadas de 1970-80, e Carol Mancusi-Ungaro, na década de 1990, enquanto responsável pelo departamento de conservação e restauro da Menil Collection em Huston. Ver Cornelia Weyer e Gunnar Heydenreich, "From Questionnaires to a Checklist for Dialogues," in *Modern Art: Who Cares?*, ed. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé (Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999), 385-88 e Erich Castrillo, "The Archive of Techniques and Working Materials Used for Contemporary Artists," in *Mortality – Immortality?: The Legacy of 20th Century Art*, ed. Miguel Angel Corzo (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999), 127-30.

¹⁷³ ICN e SBMK, "Concept Scenario Artists' Interviews," 1999. Republicado com maior detalhe em Lydia Beerkens et al., eds., *The Artist Interview: For Conservation and Presentation of Contemporary Art Guidelines and Practice* (Heñningen: Jap Sam Books, 2012).

de questões mais abertas para questões mais específicas, passando pelo processo criativo, materiais técnicas e significação, contextualização do momento de produção da obra, envelhecimento, degradação, conservação e restauro.

Em 2002, a INCCA publicou *Guide to good practice: artists' interviews* no qual se tentam estabelecer boas práticas na comunicação com os artistas.¹⁷⁴ Este abrange diversos modos de contacto e tipos de situação: carta, questionário, telefonema, trabalho em conjunto com o artista, conversação directa, entrevista curta ou prolongada e entrevista sob pressão.

Apesar dos esforços que têm sido feitos neste âmbito, a fragilidade das metodologias utilizadas na colaboração com os artistas, tem vindo a ser recentemente reconhecida por diversos autores, que advogam a importância da integração das metodologias das ciências sociais e humanas na Conservação, particularmente, metodologias de investigação qualitativa como a Etnografia.

Como refere Tatja Scholte, investigadora no RCE (agência holandesa para o património), se, em *Modern Art: Who Cares?*, a recolha de informação junto dos artistas se estabeleceu como uma prioridade - tornando-se quase uma prática comum nos anos que se seguiram - uma década mais tarde surgem novas questões, nomeadamente como julgar a informação recolhida:

*At that moment, collecting information from the artists seemed a major topic - it was even one of the conclusions of the symposium, and looking back to that, thirteen years ago, we see what has changed in the field. Now, to collaborate with artists to document the artist practice and the creation of the work is almost common practice and now we are even discussing how you could judge the information you collect.*¹⁷⁵

Uma das pioneiras na integração das metodologias das ciências sociais e humanas na

¹⁷⁴ INCCA, “Guide to Good Practice: Artists’ Interviews,” 2002, <https://www.incca.org/articles/incca-guide-good-practice-artists-interviews-2002>, consultado a 30/1/2016.

¹⁷⁵ Transcrição (a partir da gravação em vídeo) de parte da intervenção de Tatja Scholte na sessão de encerramento do simpósio *Contemporary Art: Who Cares?*. O vídeo da sessão de encerramento está disponível *online* em <https://www.incca.org/articles/video-contemporary-art-who-cares-closing-session-2010>, consultado a 30/1/2016.

Conservação foi Vivian van Saaze, investigadora na Universidade de Maastricht, que se foca sobretudo nas metodologias desenvolvidas no âmbito da Etnografia¹⁷⁶. Saaze alerta para a tendência a que se negligencie o papel do conservador/profissional do museu na produção de conhecimento acerca da obra.¹⁷⁷ As entrevistas com os artistas, por exemplo, tendem a ser encaradas como uma forma de extrair informação, negligenciando-se o papel do entrevistador no resultado final. Pelo contrário, na investigação etnográfica reconhece-se que uma entrevista é um momento de produção de saber, não apenas de recolha, na qual os dois participantes – o entrevistador e o entrevistado – contribuem para a construção de conhecimento.¹⁷⁸ Em *The Artist Interview: For Conservation and Presentation of Contemporary Art Guidelines and Practice*, publicado em 2012, reconhece-se já que o entrevistador tem um papel determinante durante a entrevista, dadas as possibilidades de poder guiar a conversa, de determinar, de certa forma, os assuntos abordados ou até mesmo de poder influenciar as respostas dadas. A sua relação com o artista, a sua motivação e potenciais "ângulos-mortos", são alguns dos aspectos que devem ser tidos em consideração.¹⁷⁹

Para além da reflexão acerca do papel do entrevistador e da sua influência nos resultados obtidos, Saaze sugere que a validação das informações obtidas através da *triangulação* poderá ser essencial.¹⁸⁰ Trata-se de uma das técnicas usadas nos estudos etnográficos que, de uma forma simplificada, corresponde ao cruzamento das informações obtidas através de diversas fontes e métodos de investigação (por exemplo, a observação, as entrevistas e outros documentos) procurando-se compensar as falhas que nelas são impressas por cada um dos métodos. Saaze menciona, como exemplo, que o afastamento do momento de produção das

¹⁷⁶ Neste contexto, a 'etnografia' é entendida como uma variação metodológica no âmbito da investigação qualitativa abrangendo a observação num determinado contexto social. Vivian van Saaze, "From Intention to Interaction - Reframing the Artist's Interview in Conservation Research," in *Art D'aujourd'hui, Patrimoine de Demain - Conservation-Restauration Des Ouvres Contemporaines* (Paris: SFIIC, 2009), 20–28.

¹⁷⁷ Vivian van Saaze, "From Intention to Interaction - Reframing the Artist's Interview in Conservation Research," in *Art D'aujourd'hui, Patrimoine de Demain - Conservation-Restauration Des Ouvres Contemporaines* (Paris: SFIIC, 2009), 20–28.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Lydia Beerkens et al., eds., *The Artist Interview: For Conservation and Presentation of Contemporary Art Guidelines and Practice* (Heřningen: Jap Sam Books, 2012)

¹⁸⁰ Vivian van Saaze, "From Intention to Interaction," 20–28.

obras e a distorção da intenção artística original poderá fazer com que as respostas dadas em entrevistas posteriores se afastem das que seriam dadas na época. O confronto entre as informações obtidas em entrevista e outras fontes, como textos escritos ou entrevistas contemporâneas da data de criação da obra, ajudarão a criar um corpo de conhecimentos mais fiel ao contexto original da obra.¹⁸¹ Esta é aliás uma ideia também referida por Rebecca Gordon, investigadora na Universidade de Glasgow.¹⁸²

Ijsbrand Hummelen e Tatja Scholte, por sua vez, realçam a necessidade de ter em conta o papel do conhecimento tácito na transmissão de informação entre o artista e o(s) profissional(ais) do(s) museu.¹⁸³ Em oposição ao conhecimento explícito, o conhecimento tácito pode ser entendido como um conjunto de informações que são difíceis de transmitir de forma verbal ou por escrito. Como referem Hummelen e Scholte uma das definições que pode ser aplicada é: «We can know more than we can tell». Uma das formas de transmissão deste tipo de conhecimento será seguindo o processo de recriação ou reinstalação da obra.¹⁸⁴

Em suma, se inicialmente os esforços se centraram na definição de metodologias que propunham, de certa forma, alguma homogeneização das formas de colaboração com os artistas (com a construção de guias para as entrevistas, por exemplo) e a entrevista tendia a ser encarada como um momento de recolha de informação, mais tarde, a aproximação às ciências sociais e humanas, particularmente nas áreas da etnografia e antropologia, permitiram um olhar mais crítico sobre este processo de recolha de informação e sobre os resultados obtidos.

Simultaneamente, certas noções que até aqui tinham sido utilizadas sem grande discussão, começam a ser postas em causa. Como refere Vivian van Saaze, grande parte do discurso sobre colecções e conservação baseia-se na noção de que as obras de arte têm uma

¹⁸¹ Vivian van Saaze, “Authenticity in Practice: An Ethnographic Study into the Preservation of One Candle by Nam June Paik,” in *Art Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*, ed. Erma Hermens e Tina Fiske (Londres: Archetype Publications, 2009), 190–98.

¹⁸² Rebecca Gordon, “Authenticity and Intent - The Real Life Artist’s Interview,” in *Art D’aujourd’hui Patrimoine de Demain: Conservation et Restauration Des Oeuvres Contemporaines* (Paris: SFIIC, 2009), 43–50.

¹⁸³ Ijsbrand Hummelen e Tatja Scholte, “Sharing Knowledge for the Conservation of Contemporary Art: Changing Roles in a Museum without Walls?,” in *Modern Art: New Museums: Contributions to the Bilbao Congress 13-17 September 2004*, ed. Roy Ashok e Perry Smith (Londres: IIC, 2004), 208–12.

¹⁸⁴ Ibid.

identidade *a priori* que pode ser conhecida:

*Much of the discourse on the activities of collecting and conservation is underpinned by the assumption that the artwork has an identity a priori. In this view, the identity of the artwork is thus understood as something that can be known, can be captured and truthfully represented.*¹⁸⁵

No entanto, diversos autores têm vindo a demonstrar que esta ideia não se verifica na prática, destacando o papel dos museus e dos seus profissionais na construção da identidade da obra.¹⁸⁶ Pip Laurenson, por exemplo, afirma: «the relationship between certain aspects of the medium and the identity of the work is both constructed and uncovered».¹⁸⁷

Um dos dados a ter em conta é a interpenetração entre aspectos da criação e da conservação da obra, particularmente em formas artísticas como a instalação. Em «The shifting role of the conservator» (um dos resultados do projecto *Inside Installations*) no qual se procurou explorar a forma como as mudanças na prática artística têm vindo a afectar os papéis dos diversos profissionais dos museus,¹⁸⁸ foi realçado que existem algumas diferenças entre o papel do conservador-restaurador quando trabalha com instalações ou com tipologias artísti-

¹⁸⁵ Transcrição (a partir da gravação em áudio) da comunicação de Vivian van Saaze, intitulada «Doing artworks. An ethnographic study into a case study of the Inside Installations' project» no seminário *Shifting Roles, Shifting Practices; Artists' Installations and the Museum*, que decorreu a 22 de Março de 2007 na Tate Modern, Londres. As gravações estão disponíveis *online* em www.tate.org.uk/context-comment/video/shifting-practice-shifting-roles-video-recordings, consultado a 30/1/2016.

¹⁸⁶ Como por exemplo, Vivian van Saaze [“Going Public: Conservation of Contemporary Artworks: Between Backstage and Frontstage in Contemporary Art Museums,” *Revista de História da Arte* 8 (2011): 235–49], Sara Supply [“Eija-Liisa Ahtila’s Installation Artworks and Conservation Aspects” (*Contemporary Art: Who Cares?*, Amesterdão, 2010)] Christian Scheidemann [“Is the Artist Always Right? – New Approaches in the Collaboration between Artist and Conservator” (*Contemporary Art: Who Cares?*, Amesterdão, 2010)], Sherri Irvin [“Museums and the Shaping of Contemporary Artworks,” *Museum Management and Curatorship*, Thinking about Museums: Philosophical Perspectives, 21, no. 2 (2006): 143–56] ou Albena Yaneva, [“When a Bus Met a Museum: Following Artists, Curators and Workers in Art Installation,” *Museum & Society* 1, no. 3 (2003): 116–31].

¹⁸⁷ Pip Laurenson, “Time-Based Media Conservation: Recent Developments from an Evolving Field” (*Contemporary Art: Who Cares?*, Amesterdão, 2010). Disponível em <https://www.incca.org/articles/video-contemporary-art-who-cares-pip-laurenson-time-based-media-conservation-2010>, consultado a 30/1/2016

¹⁸⁸ O tema foi explorado, por um lado, através de uma série de entrevistas a conservadores-restauradores envolvidos no projecto e, por outro, através da conferência «Shifting roles and shifting practices: Artists' Installations and the Museum», que decorreu em Março de 2007 na Tate Modern.

cas “mais tradicionais”.¹⁸⁹

Para além de destacarem o papel da documentação na preservação das obras, os profissionais envolvidos no projecto realçam que a conservação de instalações convoca um conjunto alargado de pessoas, pelo amplo espectro de conhecimento que implica (diversidade de materiais, equipamentos, etc...). Todos os conservadores-restauradores abordados tinham a experiência de trabalhar directamente com o artista, como forma de entender quais os aspectos da obra mais relevantes para a sua preservação e desenvolver estratégias de conservação e apresentação adequadas. Em muitos casos, esta colaboração desenrolou-se ao longo de vários meses e até anos. Em alguns casos, os conservadores chegaram a estar envolvidos em determinados aspectos da produção da obra, oferecendo soluções para que esta continuasse a poder ser exposta.¹⁹⁰

As fronteiras entre o papel do conservador e o papel de co-criador/ produtor¹⁹¹ tendem, deste modo, a esbater-se. Como refere Vivian van Saaze é relativamente consensual que o papel do conservador tem vindo a sofrer alterações. Em vez de um zelador passivo, este tende a aproximar-se de um co-produtor ou intérprete.¹⁹² Podemos acrescentar que, embora os artigos citados se centrem no papel do conservador-restaurador, a mesma reflexão pode ser feita relativamente a outros profissionais nesta área, particularmente os curadores ou até mesmo membros das equipas de montagem de exposições, que frequentemente colaboram com os artistas, particularmente na exposição das suas obras.

Em resumo, se inicialmente o artista era encarado como uma fonte, da qual podia ser extraída informação sobre a obra, acabou por se tornar evidente o impacto dos profissionais

¹⁸⁹ Pip Laurenson, “Preservation and Presentation of Installation Art: Research on Preservation Strategies: Part 2: The Shifting Role of the Conservator,” 2007, <http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/Shifting%20role%20of%20the%20conservator.pdf>, instância de 8 de Fevereiro de 2012.

¹⁹⁰ Pip Laurenson, “Preservation and Presentation of Installation Art: Research on Preservation Strategies”.

¹⁹¹ Sobre a aplicação do termo «produção» ver página 98.

¹⁹² Vivian van Saaze, “Acknowledging Differences: A Manifold of Museum Practices,” in *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, ed. Tatja Scholte e Glenn Wharton (Amesterdão: Amsterdam University Press, 2011), 249–55.

dos museus, não só no conteúdo da informação recolhida, mas na própria obra, tornando-se claro que a colaboração com os artistas não consiste numa recolha de informação unilateral, mas num processo de produção de conhecimento acerca da obra, que acaba por ter impacto no modo como esta é preservada.

1.3.4 Do objecto ao sujeito e do sujeito ao contexto

Se, ao longo do século XX, a disciplina da Conservação se desenvolveu em torno da materialidade dos objectos a conservar, procurando promover uma atitude objectiva nas intervenções - o chamado paradigma da “conservação científica”, que abordámos inicialmente - o início do século XXI, marca uma mudança de atitude, particularmente na conservação de arte contemporânea. Como relata Tatja Scholte, os resultados do projecto *Inside Installations* (2004-2007) , demonstram um crescente reconhecimento da subjectividade das decisões que dizem respeito à conservação das obras:

A striking outcome of the project has been the widely shared recognition of the illusory nature of expecting to find neutral solutions for problems in the conservation of contemporary art. Since the human factor – inherent to a living artist and to the dependency on decisions taken on largely subjective grounds - is so crucial, communication and sensitive negotiation have become fundamental to conservation practice.¹⁹³

O entendimento da Conservação e das práticas museológicas, enquanto construções culturais, com os seus próprios ângulos mortos, torna-se mais evidente. A subjectividade e incerteza são discutidas de forma mais aberta,¹⁹⁴ tal como referiu Ijsbrand Hummelen na sessão de encerramento do simpósio *Contemporary Art: Who Cares?:*

I think in the time of Modern Art: Who Cares? we were more defensive, we were maybe a little afraid. We were also thinking in framing

¹⁹³ Tatja Scholte, “Introduction,” in *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, ed. Tatja Scholte e Glenn Wharton (Amesterdão: Amsterdam University Press, 2011), 15.

¹⁹⁴ Ver por exemplo: Hélia Marçal, “The Inevitable Subjective Nature of Conservation: Psychological Insights on the Process of Decision Making,” in *ICOM-CC 17th Triennial Conference* (Melbourne, 2014).

*things, stabilize it, consolidate it. Now we can discuss uncertainty very openly and I discovered that that is incredibly productive.*¹⁹⁵

Outro dos aspectos que nos parece importante realçar, no âmbito reflexão que temos vindo a abordar, prende-se com o crescente reconhecimento da necessidade de abertura a outras áreas de estudo - que se reflecte, por exemplo, na aproximação aos métodos da Etnografia e Antropologia, como vimos - e por outro lado, de que o contexto de musealização e as interacções entre o artista e os profissionais dos museus têm um impacto significativo sobre a obra, a forma como esta é preservada e se altera ao longo do tempo.¹⁹⁶ Nesse sentido, Vivian van Saaze defende que as operações “de bastidores” do museu devem ser tidas em consideração no estudo das obras e transmitidas ao público, ainda que, tradicionalmente, esta realidade não esteja acessível.¹⁹⁷

Com o intuito de explorar e discutir possibilidades para tornar estas “operações de bastidores”, no que toca à conservação das obras, mais acessíveis ao público, foi organizado o projecto *Access 2 Conservation of Contemporary Art (Access2CA)*, um subprojecto de *PRACTICs - Practices, Research, Access, Collaboration, Teaching In Conservation of Contemporary Art*, que por sua vez, foi uma iniciativa da INCCA, lançada em 2009, com a duração de dois anos, que uniu trinta e três parceiros entre os quais museus, universidades e outras instituições ligadas à área.¹⁹⁸ Access2CA resultou em dois seminários que tiveram lugar a 10 de Dezembro de 2009, na Moderna galerija em Ljubljana (Eslovénia) e a 10 de Março de 2011, no Museu de Serralves, em colaboração com a Universidade do Porto. Nestes dois

¹⁹⁵ Transcrição (a partir da gravação em vídeo) de parte da intervenção de Ijsbrand Hummelen na sessão de encerramento do simpósio *Contemporary Art: Who Cares?*. O vídeo da sessão de encerramento está disponível online em <https://www.incca.org/articles/video-contemporary-art-who-cares-closing-session-2010>, consultado a 30/1/2016.

¹⁹⁶ Ver nota 186.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ PRACTICs foi gerido pela Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (RCE) e co-organizado por seis instituições europeias: Tate (Inglaterra); Restaurierungszentrum Düsseldorf em colaboração com a University of Applied Sciences Cologne (Alemanha); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Espanha); Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK) (Bélgica); Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SBMK) (Holanda). O projecto procurou fomentar a investigação colaborativa e interdisciplinar, a partilha de conhecimento e a aprendizagem acerca da conservação de arte contemporânea. PRACTICs permitiu a criação de novos materiais a partir da investigação desenvolvida durante *Inside Installations*, como o documentário *Installation Art: Who Cares?*, e a publicação do livro *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*.

momentos foram apresentados alguns casos de estudo, entre os quais experiências com exposições temáticas dedicadas à conservação de arte contemporânea. Trata-se, contudo, de uma área embrionária que necessitaria de uma aplicação a maior escala para ser avaliada.

*
* *
*

Assim concluímos a nossa leitura do estado da questão, que nos levou pelos últimos cerca de 20 anos de reflexão acerca da conservação de arte contemporânea. Vários outros percursos poderiam ter sido traçados, dada a dinâmica da discussão nesta área. No entanto, parece-nos particularmente estimulante a forma como o debate acerca da preservação das obras se foi deslocando da procura da objectividade para a discussão da subjectividade, das Ciências Exactas para o campo das Ciências Sociais e Humanas, do objecto para o contexto museológico e para a forma como se influenciam reciprocamente. De facto, a absorção, pelos museus, de tipologias artísticas que se afastam do objecto artístico tradicional¹⁹⁹ resulta num ajustamento contínuo de ambas as partes. Por um lado, as obras são “encaixadas” em modos padrão de acção, não apenas de exposição, mas também de registo, armazenamento e conservação,²⁰⁰ tornando-se evidente o impacto que sobre elas têm as práticas museológicas.²⁰¹ Por outro lado, as instituições esforçam-se por se adaptar aos desafios que surgem ao coleccionar estas novas formas de arte. Estes desafios, como vimos, obrigam a uma mudança de procedimentos por parte dos museus, assim como do enquadramento teórico que fundamenta a sua acção, exigindo ainda um repensar do papel desempenhado pelos diversos profissionais.

¹⁹⁹ Ver nota 55.

²⁰⁰ Glenn Wharton and Harvey Molotch, “The Challenge of Installation Art,” in *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, ed. Alison Richmond e Alison Bracker (Oxford: Butterworth-Heinemann; Victoria and Albert Museum, 2009), 210–22.

²⁰¹ Ver Laura Davies e Jackie Heuman [“Meaning Matters: Collaborating with Contemporary Artists,” in *Modern Art: New Museums: Contributions to the Bilbao Congress 13-17 September 2004*, ed. Roy Ashok e Perry Smith (Londres: IIC, 2004), 30–33] no qual as autoras reflectem sobre as vantagens e desvantagens da colaboração com os artistas e o seu impacto sobre as obras, apoiando-se em diversos exemplos retirados da sua experiência enquanto conservadoras-restauradoras. Destaque ainda para o artigo pioneiro de Kimberly Davenport que apresenta uma premissa semelhante: Kimberly Davenport, “Impossible Liberties. Contemporary Artists on the Life of Their Work over Time,” *Art Journal* 54, no. 2 (1995): 40–52.

Capítulo 2 O que é a ‘instalação’?

À quoi songeons-nous quand nous parlons d’installation? (...) Accomplie avec la modernité et vulgarisée dès les années 60, l’installation ne répond pas à une définition unique. Faisant appel à plusieurs mediums (peinture, photographie, objets trouvés, video, son, nouveaux medias) et admettant toutes sortes de variants (...) l’installation est par nature interdisciplinaire et polysémique. Qui voudrait l’enfermer dans une définition serait d’emblée confronté à un écueil de taille: celui de privilégier un point de vue alors même que l’objet défini se signale par le refus de s’accréditer une vocation unitaire. Hantée par l’abolition des catégories et le mélange significatif des genres, formes, actions et styles, l’installation suscite ainsi bien des questions...²⁰²

Apesar de correntemente utilizado, o termo *instalação* suscita muitas dúvidas, sendo alvo de alguma controvérsia. Para além de uma origem um tanto obscura, poucos são os autores que se arriscam a propor uma definição deste conceito. Títulos de artigos como «But is it installation art?»²⁰³ ou «Installation, Performance, or What?»²⁰⁴ manifestam a incerteza que rodeia o termo. De facto, a heterogeneidade das obras que têm sido incluídas dentro desta categoria²⁰⁵ e a dificuldade em definir os seus limites é um problema mencionado por vários autores que se dedicam ao assunto.²⁰⁶

²⁰² Julie Bawin e Pierre-Jean Foulon, “Préface,” in *Art Actuel et Installation*, ed. Julie Bawin e Pierre-Jean Foulon (Narmur: Presses Universitaires de Narmur, 2010), 9.

²⁰³ Claire Bishop, “But Is It Installation Art?,” *Tate Etc.*, no. 3 (2005), <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art>, consultado a 30/1/2016.

²⁰⁴ Peter Osborne, “Installation, Performance, or What?,” *Oxford Art Journal* 24, no. 2 (2001): 147–54.

²⁰⁵ Ao longo do texto referir-nos-emos à instalação enquanto “categoria”, “tipologia” ou “forma artística”, termos que aqui são utilizados como equivalentes. A justificação para esta opção pode ser encontrada na página 85.

²⁰⁶ Para além de Claire Bishop [*Installation Art: A Critical History* (Londres: Tate Publishing, 2005)] ou Peter Osborne [“Installation, Performance, or What?,” *Oxford Art Journal* 24, no. 2 (2001): 147–54] referem-no também Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry e Michael Archer [*Installation Art* (Londres: Thames & Hudson, 1994)] Eugeni Bonet [“A Instalação Como Hipermedia,” in *Múltiplas Dimensões* (Lisboa: Lisboa 94, 1994), 17–41] Michael Kimmelman [“ART; Installation Art Moves In, Moves On,” *The New York Times*, 9 de Agosto, 1998, <http://www.nytimes.com/1998/08/09/arts/art-installation-art-moves-in-moves->

O termo *instalação*, em si, não ajuda a esclarecer o seu significado. Como realça Alex Potts, qualquer obra de arte tridimensional terá de ser, de alguma forma instalada, o que significa que a ideia de uma “não-instalação” seria uma espécie de oxímoro.²⁰⁷

Sendo evidentes os problemas associados a esta categorização, fará sentido falar em instalação? Para responder a esta questão, começaremos por fazer uma análise da forma como o tema tem sido abordado teoricamente. Não procuraremos tentar fazer um resumo da história da instalação que, dada a dimensão e distribuição do fenómeno, seria inevitavelmente superficial, mas antes analisar os principais discursos que têm sido construídos sobre o assunto. Como referimos na Introdução, a bibliografia específica sobre o tema sofre de uma generalizada falta de cruzamentos entre os textos e não tem sido alvo de revisões críticas que comparem e relacionem as principais propostas. Considerámos, por isso, fundamental a construção de uma visão crítica sobre este corpo teórico.

A primeira secção dedicar-se-á ao termo ‘instalação’, em si, estudando a sua origem e o modo como começa a ser utilizado, da forma como é hoje entendido. A segunda secção analisará a maneira como os autores que se dedicam ao tema o têm explorado. As posições variam e a ausência de uma revisão crítica da literatura sobre o tema, na maior parte dos casos (possivelmente pelos curtos intervalos entre publicações), cria uma certa dispersão neste tópico que carece de alguma consolidação. Mais do que espelhar esta dispersão, fazendo uma abordagem exaustiva a todos os textos, procurámos fazer uma selecção das propostas mais relevantes, tentando identificar linhas comuns que possam iluminar, de certa forma, algumas das principais características da instalação. Esta questão será aprofundada na terceira secção, na qual procuraremos avançar um conjunto de particularidades que, ainda que limitem e aju-

on.html?pagewanted=all.]; Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley e Michael Petry [*Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses* (Londres: Thames & Hudson, 2003)]; Marga van Mechelen [“Experience and Conceptualization of Installation Art,” 2006, <http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/VAN%20MECHELEN%20Experience%20&%20conceptualisation%20of%20Installation%20Art.pdf>, instância de 8 de Fevereiro de 2012]William Malpas [*Installation Art in Close-Up* (Reino Unido: Crescent Moon, 2007)]; Julie Bawin e Pierre-Jean Foulon [“Préface,” in *Art Actuel et Installation*, ed. Julie Bawin e Pierre-Jean Foulon (Narmur: Presses Universitaires de Narmur, 2010), 9. entre outros.

²⁰⁷ Alex Potts, “Installation and Sculpture,” *Oxford Art Journal* 24, no. 2 (2001): 5–24.

dem a definir a noção de instalação, permitem a flexibilidade que é característica desta tipologia artística.²⁰⁸ Como veremos, entender quais os atributos da instalação e, sobretudo, o que a distingue de outras tipologias mais "tradicionais"²⁰⁹, como a pintura ou a escultura, é fundamental para a preservação destas obras.

2.1 O aparecimento e uso do termo 'instalação'

Embora o aparecimento e desenvolvimento das obras que podem ser incluídas na categoria da instalação seja um fenómeno geograficamente mais abrangente, o termo 'instalação', em si, parece ter sido criado e difundido por via anglo-saxónica. É pela mão de autores ingleses e norte-americanos que, na década de 1990, surgem os primeiros livros dedicados ao tema e utilizando essa designação: *Installation Art*,²¹⁰ em 1994, e *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*,²¹¹ em 1999.

Não obstante, o termo instalação era já utilizado no mundo artístico, embora com um propósito diferente daquele que mais tarde viria a predominar. De acordo com Claire Bishop, este começa a ser utilizado pelas revistas de arte na década de 1960, para descrever o arranjo das obras numa dada exposição. A documentação fotográfica deste arranjo recebia o nome de *installation shot* ou *installation view*.²¹²

A pesquisa pelos termos 'installation' e 'art' nos arquivos do jornal *The New York Times*²¹³ é disto reveladora, demonstrando a predominância da utilização de 'installation', no sentido anteriormente descrito, ao longo das décadas de 1960 e 1970. Sobretudo a partir da década de 1980 (embora a utilização anterior não desapareça) começam a surgir artigos nos quais esta denominação é utilizada como referência a determinadas obras e, de certa forma,

²⁰⁸ Ver nota 205.

²⁰⁹ Ver nota 55.

²¹⁰ Nicolas de Oliveira et al., *Installation Art* (Londres: Thames & Hudson, 1994).

²¹¹ Julie Reiss, *From Margins to Center: The Spaces of Installation Art*. (Londres: MIT Press, 1999).

²¹² Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History* (Londres: Tate Publishing, 2005).

²¹³ Pesquisa nos arquivos do jornal disponíveis online. <http://www.nytimes.com/>

como categoria. Disso é exemplo, entre outros, o artigo publicado por Roberta Smith, no qual utiliza o termo instalação para se referir às obras produzidas no âmbito da chamada *Arte Povera*, movimento desenvolvido em Itália, entre as décadas de 1960 e 1970.²¹⁴

Isto remete para uma particularidade do termo ‘instalação’: o facto de a sua utilização não coincidir temporalmente com a época em que surge o tipo de obras que actualmente designa, sendo com frequência utilizado retroactivamente.²¹⁵ Muitas das obras das décadas de 1960 e 1970 às quais actualmente chamamos instalações, teriam outra designação aquando da sua criação. Embora se verificasse uma certa liberdade e variedade na categorização das obras por parte dos artistas, a designação ‘*environment*’ (ambiente), herdada das experiências de Allan Kaprow, no final dos anos de 1950, seria predominante.²¹⁶

Quando e porquê o termo ‘instalação’ substituiu ‘*environment*’ são questões pouco claras. Depois de um período de coexistência, parece ter sido na década de 1990 que a designação ‘instalação’ se “oficializou” substituindo definitivamente a de ‘*environment*’. Isto se, tal como Julie Reiss, tivermos em consideração que o termo instalação surge pela primeira vez no *The Oxford Dictionary of Art* em 1988²¹⁷ e que, no *The Art Index*, a expressão instalação remete para *environment* até ao volume 42 (Novembro 1993 - Outubro 1994) a partir do qual ‘*environment*’ desaparece e ‘instalação’ surge com uma lista de artigos própria.²¹⁸

Este cenário de indefinição terminológica justifica o comentário de Nicolas de Oliveira que em entrevista declara: «In 1989, everyone was denying there was such a thing as ‘ins-

²¹⁴ Nas palavras da autora: «Arte Povera, the unusually elegant and poetic installation art that emerged in Italy in the late 1960's and early 70's.». Roberta Smith, “Review/Art; Arte Povera Installations: Engineering and Alchemy,” *The New York Times*, 20 de Maio, 1988, <http://www.nytimes.com/1988/05/20/arts/review-art-arte-povera-installations-engineering-and-alchemy.html>.

²¹⁵ Como referem Julie Reiss [*From Margins to Center: The Spaces of Installation Art*. (Londres: MIT Press, 1999)] e Marga van Mechelen [“Experience and Conceptualization of Installation Art,”].

²¹⁶ Nicolas de Oliveira et al., *Installation Art*.

²¹⁷ *The Oxford Dictionary of Art*, ed. Ian Chilvers and Harold Osborne, Oxford: Oxford University Press, 1988, 253.

²¹⁸ Julie Reiss, *From Margins to Center*.

tallation'». ²¹⁹

Em conjunto com Nicola Oxley e Michael Petry, Nicolas de Oliveira dirige o Museum of Installation, em Londres, de 1990 a 2005. ²²⁰ Apesar do seu nome, este espaço funcionou como uma galeria (e não um museu) dedicada a projectos temporários no âmbito da instalação. Explicando a escolha do nome da instituição, Oliveira afirma: «We wanted to legitimize and enshrine that name [installation] - and provide a kind of credibility by coupling it to the word 'museum.'». ²²¹ Em 1994, Oliveira, Oxley e Petry publicam o livro *Installation Art* que, como vimos anteriormente, foi o primeiro dedicado exclusivamente a este assunto e utilizando esta designação.

Quer a acção do grupo ligado ao Museum of Installation tenha contribuído significativamente, ou não, para essa situação, certo é que a partir da década de 1990 o termo 'instalação' se vulgariza.

Esta é também a época que vários autores associam à ascensão da popularidade da instalação que passa de uma forma de produção artística marginal para um lugar de relevo no panorama artístico internacional. ²²² Roberta Smith chega mesmo a afirmar em 1993: «These days installation art seems to be everybody's favorite medium. (...) Big shows like Documenta and the Carnegie International are overrun with it. It is present in unprecedented quantities in museums...». ²²³

Esta situação poderá justificar o crescimento do número de publicações sobre o tema a partir do final da década de 1990, com especial concentração a partir de 2000. Para além

²¹⁹ R. J. Preece, "Museum of Installation, London," *Sculpture Magazine* 20, no. 2 (2001): 10–11.

²²⁰ Para saber mais sobre o projecto ver Preece, *ibid.*

²²¹ *Ibid.*

²²² Entre os quais Julie Reiss [*From Margins to Center*] Oliveira, Oxley e Petry [*Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses* (Londres: Thames & Hudson, 2003)] ou Coulter-Smith [*Deconstructing Installation Art*. Southampton: CASIAD Publishing, 2006, <http://www.installationart.net/>, consultado a 30/1/2016.

²²³ Roberta Smith, "In Installation Art, a Bit of the Spoiled Brat," *New York Times*, 3 de Janeiro, 1993, <http://www.nytimes.com/1993/01/03/arts/art-view-in-installation-art-a-bit-of-the-spoiled-brat.html?pagewanted=all>.

das publicações já mencionadas surgem: *Space, Site, Intervention - Situating Installation Art*;²²⁴ *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*;²²⁵ *Understanding Installation Art: from Duchamp to Holzer*;²²⁶ *Ästhetik der Installation*, editado em inglês em 2012;²²⁷ *Installation Art: A Critical History*;²²⁸ *Deconstructing Installation Art*; *Installation Art in Close-Up*;²²⁹ *A History of Installation and the Development of New Art Forms*²³⁰ e *Art Actuel et Installation*.²³¹ A estas publicações junta-se uma edição do *Oxford Art Journal* dedicada ao tema (nº24, 2001). A consistência e profundidade teórica deste conjunto varia significativamente.

Note-se ainda que o aparecimento destas publicações não significa que seja esta a primeira vez que se fala teoricamente de instalações. O que se verifica é sobretudo o desenvolvimento de um entendimento da instalação enquanto fenómeno em si, por oposição a um estudo mais compartimentalizado, no qual estas obras surgiam enquadradas no percurso de determinados artistas. Esta mudança de perspectiva poderá ter origem no próprio crescimento da popularidade da instalação nos anos de 1990. Como refere Graham Coulter-Smith: «The historical predecessors of contemporary installation are numerous, but not so concentrated as to constitute a ‘movement’ - as became the case in installationism of the 1990s».²³² É possível que o aumento da popularidade da instalação tenha favorecido uma visão de conjunto e o seu

²²⁴ Erika Suderburg, ed., *Space, Site, Intervention - Situating Installation Art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000).

²²⁵ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, e Michael Petry, *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses* (Londres: Thames & Hudson, 2003).

²²⁶ Mark Rosenthal, *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer* (Munique: Prestel, 2003).

²²⁷ Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art* (Nova Iorque: Sternberg Press, 2012). Primeira edição em alemão, publicada em 2003 pela Suhrkamp Verlag.

²²⁸ Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History* (Londres: Tate Publishing, 2005).

²²⁹ William Malpas, *Installation Art in Close-Up* (Reino Unido: Crescent Moon, 2007).

²³⁰ Faye Ran, *A History of Installation and the Development of New Art Forms: Technology and the Hermeneutics of Time and Space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation* (Nova Iorque: Peter Lang, 2009).

²³¹ Julie Bawin and Jean-Pierre Foulon, eds., *Art actuel et Installation* (Narmur: Presses Universitaires de Narmur, 2010).

²³² Graham Coulter-Smith, *Deconstructing Installation Art* (Southampton: CASIAD Publishing, 2006), www.installationart.net.

entendimento enquanto fenómeno em si mesma. Por outro lado, motivou um esforço de legitimação desta tipologia artística²³³ através da procura das suas raízes na História da Arte.

2.2 A instalação enquanto temática de reflexão: revisão da bibliografia

Como referimos, ao fazer uma revisão da relativamente curta lista bibliográfica sobre o tema da instalação, torna-se evidente a generalizada falta de cruzamentos entre os textos, algo que poderá dever-se aos reduzidos intervalos temporais entre publicações. Não obstante, se conferirmos o grupo de possíveis antecedentes da instalação verificamos, em primeiro lugar, que tendem a repetir-se entre autores, formando uma história quase canónica, como defende Claire Bishop:

*...installation art already possesses an increasingly canonical history: Western in its bias and spanning the twentieth century, this history invariably begins with El Lissitzky, Kurt Schwitters and Marcel Duchamp, goes on to discuss Environments and Happenings of the late 1950's, nods in deference to Minimalist sculpture of the 1960's, and finally argues for the rise of installation art proper in the 1970's and 1980's.*²³⁴

Em segundo lugar, constatamos que estes antecedentes se dividem essencialmente em dois grupos - El Lissitzky, Kurt Schwitters e Marcel Duchamp, de um lado e *Environments*, *Happenings* e escultura Minimalista, do outro. Como realça Juliane Rebenitsch nesta selecção transparecem as «vanguardas históricas» e «neovanguardas», tal como propostas por Peter Bürger.²³⁵ Embora a sua *Teoria da Vanguarda*²³⁶ tenha sido alvo de diversas críticas,²³⁷

²³³ Ver nota 205.

²³⁴ Claire Bishop, *Installation Art*, 8.

²³⁵ «Regarding its genealogy, it is notable that a list of the potential precursors of installation art reads like a list of classical and neo-avant-garde movements.» Juliane Rebenitsch, *Aesthetics of Installation Art*, 13.

²³⁶ Peter Bürger, *Teoria Da Vanguarda* (Lisboa: Vega, 1993). Edição original de 1974 (em alemão): *Theorie der Avantgarde*, (Frankfurt am Main: Suhrkampverlag, 1974).

²³⁷ Algumas dessas críticas estão reunidas em *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Burgers Bestimmung von Kunst und burgerlicher Gesellschaft*, editado por W. M. Lüdke e publicado pela Suhrkamp, em 1976 e mereceram resposta por parte de Bürger no epílogo à segunda edição alemã do livro. Mais recentemente,

o modo como Bürger relaciona os desenvolvimentos artísticos do início do século XX, particularmente o Dadaísmo, o primeiro Surrealismo e o Construtivismo, com algumas das propostas artísticas de meados do século («neovanguardas») revela-se nas propostas de genealogia da instalação, criando-se assim uma espécie de linhagem artística.²³⁸

Claire Bishop critica esta aproximação linear à história da instalação.²³⁹ Segundo a autora, ainda que esta leitura cronológica reflita vários momentos no seu desenvolvimento, tende a forçar semelhanças entre obras distintas, que não se relacionam entre si, não contribuindo para uma clarificação do que se entende por instalação. Para Bishop, esta não teve um desenvolvimento histórico linear, tendo beneficiado, pelo contrário, de influências muito diversas. Tanto a arquitetura, como o cinema, a *performance art*, a escultura, o teatro, o desenho de cenários, a curadoria a *Land Art* ou mesmo a pintura, tiveram, de acordo com a autora, impacto sobre o desenvolvimento da instalação, em diferentes momentos.

Embora a qualidade crítica dos livros publicados, até hoje, sobre o tema varie significativamente, as reflexões mais cuidadas sobre a história da instalação procuram fugir a um simples enumerar, por ordem cronológica, das obras e momentos da História da Arte que a anunciam. Ao invés, estes autores tendem a organizar a sua análise em torno de determinadas ideias que consideram ser fundamentais no seu desenvolvimento.

Em *Installation Art: A Critical History*, Claire Bishop²⁴⁰ parte da defesa de que a principal característica da instalação, que a distingue de outras tipologias artísticas, é a exigência da presença do espectador, que entra na obra e cujos sentidos e percepção são explorados na totalidade (por oposição à predominância da visão em tipologias artísticas mais tradicio-

Bürger publicou um outro artigo que responde não só às críticas iniciais mas também à recepção da sua Teoria da Vanguarda nos países anglo-saxónicos Peter Bürger. “Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde.” *New Literary History* 41, no. 4 (2010): 695–715.

²³⁸ Faye Ran, por exemplo, defende que a análise da “pré-história” da instalação demonstra como a possibilidade do seu aparecimento pode ser associada, em grande parte, ao uso do *readymade* assim como à utilização da colagem, dois desenvolvimentos que têm origem no trabalho de artistas geralmente associados à vanguardas históricas. Faye Ran, *A History of Installation and the Development of New Art Forms*.

²³⁹ Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*.

²⁴⁰ *Ibid.*

nais).²⁴¹ Em vez de uma única história, linear, a autora conta-nos quatro histórias, paralelas, a partir das quais procura esboçar quatro tipologias de instalação. Estas divisões são traçadas em torno dos diferentes tipos de experiência que os artistas procuram proporcionar ao espectador através das suas instalações.

*The argument, then, is that installation art presupposes a viewing subject who physically enters into the work to experience it, and that it is possible to categorize works of installation by the type of experience that they structure for the viewer.*²⁴²

Para enquadrar estes diferentes tipos de experiência, Bishop recorre às perspectivas teóricas de diversos autores que reflectiram sobre a noção de sujeito e a forma como este percebe o mundo. Como se perceberá em seguida, nem todos estes autores se dedicaram a reflectir especificamente sobre arte. Embora exista, em parte dos casos, uma influência directa destas reflexões teóricas sobre os artistas tratados e, conseqüentemente, sobre as suas obras, noutros esta parece não existir, sendo a ligação feita pela própria Claire Bishop, geralmente como ponto de partida para reflectir sobre a experiência proporcionada pelo “tipo” de instalação em questão.

Installation Art: A Critical History organiza-se assim em quatro partes, que explicitam a perspectiva de Bishop. A primeira, intitulada «The dream scene», prevê um “sujeito psicanalítico”. Ou seja, aborda instalações «psicologicamente absorventes», cuja experiência, de acordo com a autora, é equiparável à experiência de um sonho, tal como descrita por Freud em *Die Traumdeutung (A interpretação dos sonhos)* originalmente publicado em 1899. Trata-se de instalações que envolvem completamente o espectador, que assume o papel de protagonista, descobrindo cenários com uma forte componente narrativa, que procuram despertar fantasias, memórias e associações culturais.

²⁴¹ Note-se, no entanto, que Claire Bishop não é a única autora a apontar o papel central do espectador. Esta é uma questão mencionada por outros autores, como Julie Reiss [*From Margins to Center*], Mark Rosenthal [*Understanding Installation Art*] ou Ilya Kabakov [*On the “Total” Installation* (Bonn: Cantz, 1995)]. No entanto, enquanto os restantes autores mencionam esta questão de forma superficial (excepto Kabakov cuja proposta analisaremos mais tarde), Bishop aprofunda-a. A originalidade da sua proposta centra-se sobretudo na organização da sua análise em torno dos diferentes tipos de experiência que os artistas procuram provocar ao espectador através das obras.

A segunda parte, «Heightened Perception», pressupõe um “sujeito fenomenológico” teorizado a partir das ideias que Merleau-Ponty desenvolve em *Phénoménologie de la perception (Fenomenologia da Percepção)*, publicado em 1945, acerca da interligação entre sujeito e objecto. O livro foi traduzido para inglês em 1962 e, de acordo com Bishop, veio a influenciar a teorização da chamada escultura Minimalista, que a autora considera ser um momento importante no desenvolvimento da instalação. Segundo Bishop, a preferência, neste movimento, por formas reduzidas e simplificadas, direcciona a atenção do espectador para o próprio processo de percepção da obra, evidenciando, deste modo, a sua dependência de um conjunto de condições, como a relação da obra com o espaço ou o ponto de vista do observador.

A terceira parte foca-se em instalações que, recorrendo à escuridão, ao uso de espelhos, ao trabalho da luz entre outro tipo de artificios, criam ambientes nos quais o espectador se confunde, chegando a confundir-se com o próprio espaço e perdendo a noção de si. Bishop relaciona a experiência destas instalações com as ideias desenvolvidas por Roger Caillois no ensaio *Mimétisme et la psychasthénie légendaire* (1935), no qual analisa o fenómeno da camuflagem ou mimetismo do insecto. Callois, por sua vez, é influenciado pela ideia de ‘pulsão de morte’ explorada por Freud em *Jenseits des Lustprinzips (Além do Princípio do Prazer)*, de 1920.

A última parte do livro de Bishop, «Activated spectatorship», aborda instalações e artistas que vêem o observador como sujeito político, examinando o modo como as críticas à democracia por Ernesto Laclau e Chantal Mouffe afectaram a concepção do observador por parte de vários artistas que se dedicam à instalação.

Claire Bishop não é a única autora a tentar esboçar diferentes tipologias de instalação ou, pelo menos, agrupar as obras segundo determinadas tendências. Em *Understanding installation art: from Duchamp to Holzer*, Mark Rosenthal propõe duas categorias de instalação, cada uma das quais subdivididas em duas categorias ou classes.²⁴³

²⁴² Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, 8.

²⁴³ Mark Rosenthal, *Understanding Installation Art*.

A primeira corresponde às «Filled Space Installations»: instalações nas quais as relações entre os diversos elementos da obra se sobrepõem às relações com o espaço de exposição. Esta divide-se em «Enchantments» - instalações que envolvem totalmente o espectador e são psicologicamente absorventes, transportando-o para o mundo criado pelo artista - e «Impersonations» - situações da vida real que são transportadas ou simuladas nos espaços da arte. Segundo Rosenthal, a predominância das relações internas da obra sobre as relações com o espaço de exposição, faz com que as instalações que caem na categoria de «Filled Space Installations», não dependam de um determinado contexto de apresentação, podendo ser apresentadas em locais distintos.²⁴⁴

O oposto acontece com a segunda categoria proposta pelo autor: «Site-Specific Installations». Trata-se de instalações intrinsecamente ligadas ao espaço no qual são apresentadas e para o qual foram criadas. Contrariamente ao que acontecia com as obras da categoria anterior, estas instalações não podem ser apresentadas noutra local que não aquele para o qual foram criadas e com o qual estabelecem relações fundamentais. As «Site-Specific Installations» dividem-se em «Interventions» - obras com uma forte componente crítica sobre o local de instalação - quer seja sobre as suas características culturais, funcionais, intelectuais ou institucionais - e «Rapprochements» que exploram sobretudo as características físicas do espaço.²⁴⁵

Juliane Rebentisch, por sua vez, propõe uma abordagem um pouco diferente dos dois autores referidos anteriormente. Com *Ästhetik der Installation*, que define como uma reflexão no âmbito da Estética, a autora constrói um tratado que, nas suas palavras, aborda sobretudo os termos que foram utilizados em resposta à instalação e não tanto a instalação em si.²⁴⁶ O livro organiza-se assim em torno de três “grandes temas” - teatralidade, intermedialidade (*intermediality*) e *site specificity* - que, embora se relacionem com a instalação, podem ser considerados transversais a uma grande parte das práticas artísticas desenvolvidas ao longo do século XX. *Ästhetik der Installation* tem o mérito de aprofundar conceitos e problemáticas

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ Ibid.

²⁴⁶ Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*.

que tendem a estar presentes na bibliografia sobre a instalação.

2.2.1 A ideia de teatralidade na bibliografia sobre a instalação

A ideia de teatralidade perpassa, efectivamente, por muitos dos textos que se dedicam à instalação. Nas palavras de Rebenisch: «There is probably no other term used more often in art theory and criticism to describe installation art than “theatricality”». ²⁴⁷ Veja-se a este propósito o artigo de Robert Storr, com o sugestivo título de «No Stage, No Actors But It’s Theatre (and Art)», no qual o autor defende que na instalação se nota de forma evidente a atenção dada à audiência e à sua percepção da obra, algo que, anteriormente, Michael Fried havia associado à ideia de “teatralidade”, no seu famoso e muito debatido ensaio «Art and Objecthood» ²⁴⁸, no qual critica a chamada escultura minimalista. ²⁴⁹

Note-se, contudo, que embora seja evidente que a percepção da audiência tem um papel importante nas instalações, de um modo geral - dada a forma como a obra se revela ao espectador, que entra no seu interior, explorando-a de um modo sempre diferente e muito subjectivo, e ainda dada a componente interactiva de muitas obras - a ideia de teatralidade tende a ser utilizada pelos autores que se dedicam ao tema, não tanto no sentido indicado por Robert Storr (a partir de Fried), mas sim associando-o a um determinado “tipo” de obra. Em particular, instalações “psicologicamente absorventes”, que impelem o espectador a afastar-se da sua própria realidade, mergulhando no mundo criado pelo artista. Ou seja, obras em que a ideia de teatralidade remete mais directamente para a experiência imersiva do teatro. ²⁵⁰ Este é o caso das instalações que Mark Rosenthal classifica como «Enchantements». ²⁵¹

²⁴⁷ Ibid.,21.

²⁴⁸ Publicado originalmente em 1967 na revista *Art Forum*.

²⁴⁹ Robert Storr, “No Stage, No Actors, But It’s Theater (and Art),” *New York Times*, 28 de Novembro, 1999, <http://www.nytimes.com/1999/11/28/arts/art-architecture-no-stage-no-actors-but-it-s-theater-and-art.html?pagewanted=all>.

²⁵⁰ Oliveira, Oxley e Petry, associam esta ideia de imersão, não tanto ao teatro, mas à influência do cinema sobre a instalação. Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, e Michael Petry, *Installation Art in the New Millennium*.

²⁵¹ Mark Rosenthal, *Understanding Installation Art*.

Embora sejam muitos os artistas que produzem instalações descritas como “teatrais”, as obras de Ilya Kabakov têm sido citadas como exemplo,²⁵² o que não surpreendente dadas, por um lado, as características das suas obras e, por outro, o discurso do próprio artista sobre as mesmas. De facto, para além da sua produção artística, Kabakov produziu uma reflexão teórica sobre a instalação em *On the "total" installation*²⁵³ (centrando-se, naturalmente, na sua própria prática) que é digna de menção, dado ser um dos primeiros livros a ser publicado sobre o tema.

Nascido em 1933 na antiga União Soviética,²⁵⁴ Kabakov imigra para a Europa Ocidental no final da década de 1980, estabelecendo-se em Nova Iorque em 1992. Desde a sua saída da União Soviética, o seu trabalho tem consistido na produção de instalações de larga escala que procuram reflectir sobre o contexto social e cultural da União Soviética. Kabakov considera que uma das principais diferenças entre o estilo de vida russo e o do “ocidente” consiste no modo como são percebidas as relações de importância entre o espaço e os objectos. Segundo o artista, enquanto no “ocidente” se procura a neutralidade do espaço, dando-se maior relevância aos objectos, o contrário acontece na Rússia, onde o espaço - as suas proporções, condições de luminosidade, materiais, etc. - é o principal responsável pelo ambiente criado. Nas suas palavras:

*... the very same objects which in the West live independently: tables, chairs, etc., in our country become merely accessories of the general atmosphere, are engulfed by it, they play a role assigned by this atmosphere, serving merely as insignificant parts of a mysterious, but powerful and persuasive “whole”.*²⁵⁵

Este aspecto levou o artista ao desenvolvimento do tipo de instalação a que dá o nome de “total installation”. Estas obras caracterizam-se pela criação de ambientes que o espectador descobre, como se de um cenário de teatro ou de filme se tratasse, e no qual é o protago-

²⁵² Por exemplo por Robert Storr [“No Stage, No Actors, But It’s Theater (and Art),”], Mark Rosenthal [*Understanding Installation Art*] ou Claire Bishop [*Installation Art: A Critical History*].

²⁵³ Ilya Kabakov, *On the “Total” Installation* (Bonn: Cantz, 1995).

²⁵⁴ Em Dnipropetrovsk, actualmente no território Ucrainiano

²⁵⁵ *Ibid.*, 245.

nista. Como explica o artista, as suas instalações procuram fazer o espectador sentir-se como um espião num espaço marcado pela vida de outra pessoa, com tudo o que esta deixa para trás.

As referências de Kabakov ao teatro são muito evidentes. O artista compara o espectador a um actor ou personagem principal e a instalação a um cenário teatral, direccionado à construção de uma história na qual o espectador entra. O espectador torna-se assim o personagem ou actor central dentro da obra:

*The main actor in the total installation, the main center toward which everything is addressed, for which everything is intended, is the viewer. But this is a completely special viewer - the viewer of the "total" installation. (...) Primarily, this is the plastic center of any total installation in the sense that the whole installation is oriented only toward his perception, and any point of the installation, any of its structures is oriented only toward the impression it should make on the viewer, only his reaction is anticipated. In this there is a total coincidence between the goals of the total installation and those of the theatre where everything - the decorations, action, plot - exists not in and of itself, but rather is calculated for the viewer's reaction.*²⁵⁶

Evidentemente, Kabakov é apenas um entre muitos artista que produzem instalações consideradas "teatrais", no entanto, a sua obra e a sua perspectiva tornam este aspecto muito evidente, justificando a sua frequente utilização para ilustrar a forma como a ideia de teatralidade perpassa a instalação.

Embora não os associem directamente à ideia de teatralidade, tanto Claire Bishop²⁵⁷ como Nicolas de Oliveira (e co-autores)²⁵⁸ introduzem nos seus livros um capítulo dedicado a instalações envolventes e psicologicamente absorventes que impelem o espectador a mergulhar no mundo criado pelo artista: «The dream scene», no primeiro caso e «Escape», no segundo.

²⁵⁶ Ibid., 245.

²⁵⁷ Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*.

²⁵⁸ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, e Michael Petry, *Installation Art in the New Millennium*.

2.2.2 A abertura ao contexto

...if installation art has a common denominator, it is that these are, in the broadest terms, works that open themselves quite literally toward their visible and invisible contexts or even render them explicitly thematic. Installations are context-sensitive with regard not only to the interior or exterior space in which they are exhibited but also to the social frameworks that influence the reception of art in general.²⁵⁹

A abertura da instalação ao seu contexto, ou contextos, é outro dos temas que se aflo-
ra na bibliografia. Em causa está a permeabilidade da obra ao seu enquadramento expositivo
e a forma como o utiliza nos seus aspectos estéticos e espaciais, por um lado, e sociais e polí-
ticos por outro. Nesse sentido, a instalação contraria a ideia de isolamento da obra de arte,
que transparece não só na separação entre os lugares de vivência comum e os “lugares da
arte”, mas também na evolução dos espaços de exposição no sentido de uma maior neutrali-
dade. Reflectindo a partir da escultura, Alex Potts defende que o entendimento do objecto
artístico como algo isolado do seu contexto e numa esfera separada da “vida comum” é, em
parte, fruto de uma encenação:

*Where a sculpture presents itself as an autonomous object, it partly
does so by virtue of a display that induces a viewer to see it as isolated
from its surroundings and set in a sphere apart.²⁶⁰*

Segundo o autor, a tendência para a encenação do isolamento do objecto artístico é já
visível no século XVIII, em algumas galerias de escultura de pendor classicizante. Nestas, a
relativa “neutralidade” do espaço, com o uso de paredes brancas e pouca ornamentação, aju-
da a destacar as obras, contrastando com o que acontecia em interiores Barrocos ou Rococó,
nos quais a riqueza arquitectónica e decorativa diluía o impacto da escultura.²⁶¹

A preocupação com a neutralidade do espaço de exposição cresce, progressivamente,
até ao século XX, quando atinge o seu apogeu com a tipologia de galeria que ficaria posteri-

²⁵⁹ Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art* (Nova Iorque: Sternberg Press, 2012), 221.

²⁶⁰ Alex Potts, “Installation and Sculpture,” *Oxford Art Journal* 24, no. 2 (2001): 11.

²⁶¹ Alex Potts, “Installation and Sculpture”: 5–24.

ormente conhecida como *white cube*. Embora com antecedentes na Europa, é sobretudo a partir da construção do primeiro edifício do Museum of Modern Art (MOMA) de Nova Iorque, fundado em 1929, que este modelo de galeria se celebra e difunde.²⁶² As galerias do MOMA procuravam fornecer um ambiente neutro para a contemplação da arte, sem distrações por parte da decoração, obras de arte vizinhas ou qualquer outra influência externa.

Não obstante, as primeiras décadas do século XX foram também marcadas por outras forças no mundo da arte que não se coadunavam com esta perspectiva. Embora seja possível identificar, a partir do século XVIII até às primeiras décadas do século XX, uma tendência para a acentuação da separação entre a esfera da arte e o plano vivencial, esta tendência encontrou resistência²⁶³ em diversos momentos, particularmente no âmbito das chamadas «vanguardas históricas» e, mais tarde, nas «neovanguardas». Como vimos anteriormente, estes dois momentos da história da arte são muitas vezes incluídos nos “antecedentes” da instalação.

Na verdade, quando, na década de 1970, Brian O’Doherty forja o termo *white cube*²⁶⁴ - que, como vimos, viria a designar o modelo de galeria que melhor representa esta procura pela neutralidade do aparelho expositivo - fá-lo já numa perspectiva crítica, defendendo que o espaço de exposição não é um contentor neutro mas uma construção histórica. Na época em que escreve *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, O’Doherty desenvolvia também actividade enquanto artista, trabalhando sobretudo na área da instalação. De facto, a instalação é a tipologia artística em que mais se evidencia a ligação entre a obra e o es-

²⁶² Christoph Grunenberg, “The Modern Art Museum,” in *Contemporary Cultures of Display*, ed. Emma Barker (New Haven; Londres: Yale University Press; The Open University, 1999), 29–49.

²⁶³ Segundo Margarida Brito Alves a defesa de um modelo puro, autónomo, e a apologia de uma prática heterogénea, ligada directamente a um plano vivencial, definem-se como duas posições coexistentes que marcam desde logo as décadas iniciais do século XX e que não devem ser entendidas em oposição. Pelo contrário, a autora defende que estas devem ser entendidas em relação, ou como vasos comunicantes, funcionando «como uma estrutura dupla [como a dupla hélice do ADN] com conexões internas». Margarida Brito Alves, “O espaço na criação artística do século XX. Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade” (tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2011), <http://run.unl.pt/handle/10362/5813>.

²⁶⁴ O termo surge numa série de três textos originalmente publicados na revista *Artforum*, em 1976, sendo posteriormente reunidos em Brian O’ Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley: University of California Press, 1999).

paço. Não só começa a ser reconhecida a sua influência sobre a obra e a forma como é percebida pelo espectador, como o espaço passa a ser encarado, em muitos casos, como parte da obra.

Por outro lado, desenvolve-se a tendência para procurar espaços de exposição alternativos às galerias e museus o que, pelo menos no contexto das décadas de 1960-70, pode ser enquadrado na crítica às instituições artísticas e à comercialização da obra de arte que se desenvolveu na época, particularmente nos Estados Unidos da América. Aludindo a artistas como Claes Oldenburg, Jim Dine e Allan Kaprow que, entre as décadas de 1950 e 1960, rejeitaram as grandes galerias comerciais nova-iorquinas procurando espaços de exposição alternativos, Claire Bishop defende que a fuga aos espaços de exposição tradicionais está intimamente ligada ao início da instalação enquanto forma de arte independente.²⁶⁵

A procura de novos locais para expor as obras, para além dos museus e galerias favoreceu, por sua vez, o desenvolvimento da tendência para a criação de obras *site-specific*, ou seja, obras criadas em função de um determinado espaço. Como referimos anteriormente esta ligação das obras ao local de exposição pode ter como interesse principal não só a exploração das suas características espaciais e estéticas mas também, uma indagação em torno dos aspectos culturais, políticos e sociais que lhes estão associados.

Para Claire Bishop, a história do desenvolvimento da instalação está, de certa forma, ligada à procura de uma arte mais interventiva política e socialmente, quer através de uma crítica social mais evidente e directa - que nos anos de 1970 se relaciona, particularmente, com as teorias pós-colonialistas e feministas - quer pela atenção que é dada ao papel da audiência na obra, nomeadamente, a partir da ideia de activação do espectador.²⁶⁶ Segundo a autora, subjacente à noção de activação do espectador, está a crença de que a obrigação de circular no interior da obra e, nalguns casos, agir ou interagir com a mesma, por oposição à tradicional contemplação passiva da obra de arte, teria um efeito emancipador, que se estenderia às outras esferas da sua vivência, resultando assim no seu maior envolvimento nos contextos

²⁶⁵ Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*.

²⁶⁶ *Ibid.*

social e político.²⁶⁷

2.2.3 Híbridez, intermedialidade, *Gesamtkunstwerk*

Ao fazer uso de diversos meios, numa mesma obra, a instalação convoca as ideias de híbridez e de intermedialidade (*intermediality*), sendo por vezes enquadrada em reflexões acerca de uma certa permeabilidade entre modalidades artísticas, que tem marcado a arte contemporânea.

Para Rebentisch a “omnipresença” da instalação é a principal manifestação de uma crescente tendência para a intermedialidade (*intermediality*) na arte, termo que tem sido utilizado, sobretudo a partir da década de 1960, para descrever as obras que não se enquadram na categorização tradicional das diferentes tipologias artísticas, pondo em causa a separação convencional da arte nas diversas “artes”.²⁶⁸

Os autores de *Installation Art*, por sua vez, remetem para a ideia de *Gesamtkunstwerk* - a obra de arte total.²⁶⁹ Nascida no romantismo tardio e geralmente²⁷⁰ associada aos ideais estéticos de Wagner, a noção de obra de arte total prolongou-se no século XX, expandindo-se a vários campos artísticos. Wagner defendeu-a em diversos ensaios teóricos publicados entre 1849 e 1851, particularmente *Die Kunst und die Revolution* (Arte e revolução) e *Das Kunstwerk der Zukunft* (A obra de arte do futuro) ambos publicados em 1849. Na sua visão, *Gesamtkunstwerk* significava a integração da música, poesia, dança e outros elementos visuais num único meio de expressão dramática - a ópera. Este ideal esteve na base da visão para as suas obras da segunda metade do século XIX, nomeadamente as que se incluem no *Der*

²⁶⁷ Bishop centra-se sobretudo em artistas como Joseph Beuys, Hélio Oiticica ou Felix Gonzalez-Torres, passando também pela noção de “estética relacional” proposta por Nicolas Bourriaud em *Relational Aesthetics* (Dijon: Les presses du réel, 2002).

²⁶⁸ Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation*.

²⁶⁹ Nicolas de Oliveira et al., *Installation Art*.

²⁷⁰ Embora a noção de *gesamtkunstwerk* seja geralmente associada a Wagner, as suas origens remontam, pelo menos, ao início do século XIX. Sobre este assunto ver Wolfgang Dömling. “Reuniting the Arts: Notes on the History of an Idea.” *19th-Century Music* 18, no. 1 (1994): 3–9.

Ring des Nibelungen.

A ideia de *Gesamtkunstwerk* sobreviveu a Wagner e expandiu-se a novas áreas de produção artística. Como refere Wolfgang Dömling, quase tudo o que tem sido chamado *Gesamtkunstwerk*, no jargão cultural recente, está fora da área da música.²⁷¹ Pelo menos desde a *Documenta* de Kassel, em 1972, *Gesamtkunstwerk* tornou-se novamente uma palavra de código para os anseios artísticos que procuram transcender os limites da arte e da obra de arte. Para o autor, hoje em dia, este conceito concerne apenas marginalmente a música e já nada tem que ver com Wagner e o *Musikdrama*.²⁷²

Para Nicolas de Oliveira e os co-autores de *Installation Art* a ideia de *obra de arte total* ilumina em certa medida o conceito de instalação, no sentido em que ambas partilham um carácter «inclusivo».²⁷³ Adicionalmente realçam que alguns dos que consideram ser os antecedentes da instalação - nomeadamente o Dada, o Construtivismo, o programa da Bauhaus e alguns aspectos do Futurismo - devem algo, implícita ou explicitamente, à noção de *Gesamtkunstwerk*. Não obstante, julgam ser necessário ir para lá da noção de *obra de arte total*, para que os parâmetros da instalação se tornem claros.

Fazendo uma breve revisão de alguns momentos da História da Arte do século XX «em direcção»²⁷⁴ à instalação, até às décadas de 1960-70, os autores concluem que, para além da junção de diferentes práticas artísticas, proposta pela noção de *Gesamtkunstwerk*, o que está em causa é o desrespeito e a destabilização das certezas e normas dentro das próprias disciplinas artísticas. Os autores remetem para Fredric Jameson, que formula esta questão de forma clara e que passamos também a citar:

Like synesthesia in the literary realm (Baudelaire), the ideal of the Gesamtkunstwerk respected the 'system' of the various fine arts and paid

²⁷¹ Wolfgang Dömling. "Reuniting the Arts: Notes on the History of an Idea." *19th-Century Music* 18, no. 1 (1994): 3-9.

²⁷² Ibid.

²⁷³ Embora não o explicitem claramente, entendemos a partir desta afirmação, que os autores se referem ao facto de a instalação misturar meios de produção artística numa mesma obra.

²⁷⁴ O capítulo a que nos referimos tem por título «Towards Installation».

in tribute in the notion of some vaster overarching synthesis in which they might all somehow 'combine'... [Installation] is no longer that, not least because the very 'system' on which the older synthesis was based has itself become problematical, along with the claim of one of the individual fine arts to its autonomy... If this is in some sense 'mixed media' (the contemporary equivalent of the Gesamtkunstwerk), the 'mix' comes first, and re-defines the media involved by implication a posteriori.²⁷⁵

Ou seja, segundo Jameson, a utilização de várias técnicas artísticas na instalação acontece apenas após terem sido destabilizadas as fronteiras tradicionais da produção artística, não se tratando de uma simples junção de disciplinas.

*
* *

Em conclusão, a análise da bibliografia sobre o tema da instalação - que proliferou sobretudo a partir de meados da década de 1990, coincidindo com a popularização desta tipologia artística²⁷⁶ - revela que é possível identificar algumas linhas em comum entre os textos, apesar de estes tenderem a não se confrontar.

A heterogeneidade das obras que são incluídas nesta categoria leva alguns autores a esboçar diferentes “tipos” de instalação, como é o caso das propostas de Claire Bishop²⁷⁷ e Mark Rosenthal.²⁷⁸ Por outro lado, o cruzamento da análise da história da instalação com temas que marcam a produção artística e a reflexão teórica sobre arte no século XX é bastante evidente, por exemplo, na referência às ideias de teatralidade, de obra de arte total e quebra de barreiras disciplinares, ou da abertura da arte ao seu contexto, quer seja pela forma como as obras questionam os espaços de apresentação, quer na associação da história da instalação a artistas que procuram desenvolver uma arte política e socialmente interventiva. No entanto, estas análises são pouco direccionadas para uma definição do conceito. Embora dêem algumas pistas, em pouco ajudam a esclarecer o que significa, mais precisamente, dizer que uma

²⁷⁵ Fredric Jameson, “Postmodernism and Utopia,” in *Utopia Post-Utopia: Configurations of Nature and Culture in Recent Sculpture and Photography* (Boston; Cambridge; London: Institute of Contemporary Art Cambridge; Mass; MIT Press, 1998): 15. *Apud.* Nicolas de Oliveira et al., *Installation Art*.

²⁷⁶ Ver nota 205.

²⁷⁷ Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*.

²⁷⁸ Mark Rosenthal, *Understanding Installation Art*.

obra é uma instalação.

2.3 A instalação enquanto conceito

*'Installation art' is a term that loosely refers to the type of art into which the viewer physically enters, and which is often described as 'theatrical', 'immersive' or 'experiential'. However, the sheer diversity in terms of appearance, content and scope of the work produced today under this name, and the freedom with which the term is used, almost preclude it from having any meaning.*²⁷⁹

*All the authors I mentioned hesitate to define the concept of installation art and for good reason. Is it a genre? Is it a medium? Is it an exhibition or display, a curatorial practice: to install?*²⁸⁰

Tendo já sido descrito como um *umbrella concept*²⁸¹, o conceito de instalação é reconhecidamente difícil de definir, dada a heterogeneidade de obras que têm sido incluídas nesta categoria. «*Medium*», «género», «técnica artística» ou «forma artística» são algumas das expressões que têm sido utilizadas para descrever o fenómeno. Mark Rosenthal, por exemplo, aplica as quatro denominações no espaço de três páginas.²⁸² Erika Suderburg vai mais longe utilizando-as numa única frase: «Installation art as genre, term, medium, and practice acts as the assimilator of a rich succession of influences».²⁸³

A maior parte dos autores, no entanto, tende a recorrer a designações mais genéricas, como «forma artística», evitando terminologias polémicas como *medium* ou género. A última, habitualmente associada a divisões poéticas ou artísticas dentro de cada uma das artes - como o retrato, a paisagem e a natureza-morta na pintura - sendo difícil justificar a inclusão

²⁷⁹ Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, 6.

²⁸⁰ Marga van Mechelen, "Experience and Conceptualization of Installation Art".

²⁸¹ Mechelen, *Ibid.* e Carol Stringari, "Installations and Problems of Preservation," in *Modern Art: Who Cares?*, ed. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé (Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999), 272–80.

²⁸² Mark Rosenthal, *Understanding Installation Art*.

²⁸³ Erika Suderburg, "Introduction: On Installation and Site Specificity," in *Space, Site, Intervention - Situating Installation Art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000): 3.

da instalação nesta noção.²⁸⁴ Já o termo *medium* tem uma definição bastante problemática que variou ao longo do tempo, consoante o discurso dominante. Como explica Rosalind Krauss, a associação desta palavra às reflexões de Clement Greenberg e à sua ideia de *medium specificity*, apagou a memória de outras abordagens ao termo que marcaram a sua história.²⁸⁵ Embora conceda à palavra *medium* uma maior complexidade e elasticidade do que a que lhe é frequentemente atribuída, Krauss considera que a instalação está, ainda assim, numa condição pós-médium.

*Whether it calls itself installation art or institutional critique, the international spread of the mixed-media installation has become ubiquitous. Triumphantly declaring that we now inhabit a post-medium age.*²⁸⁶

À falta de melhor definição e tentando não recorrer a conceitos tão controversos, optaremos, como fazem a maior parte dos autores, por recorrer a expressões mais “neutras” como *categoria*, tipologia ou forma artística, quando nos referimos à instalação, utilizando-as, como equivalentes, ao longo do texto.

No entanto, considerar a instalação uma categoria ou tipologia de direito próprio implica, necessariamente, admitir que é possível reconhecer determinados atributos nas obras, que as identifiquem como membros dessa categoria. Apesar de os textos escritos no âmbito da Teoria e da História da Arte dedicarem, como referimos, pouca atenção à definição do termo ‘instalação’ em si, não deixam de nos dar algumas pistas sobre o assunto. Estas podem ser complementadas com as que são fornecidas pelos textos que têm sido escritos no âmbito da conservação da arte contemporânea, que tendem a ser mais pragmáticos, centrando-se nas particularidades que estas obras têm em comum e, particularmente, nas suas implicações ao nível das práticas museológicas.²⁸⁷

²⁸⁴ Note-se que os autores que usam estas denominações, não justificam o seu uso.

²⁸⁵ Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Londres: Thames & Hudson, 1999).

²⁸⁶ *Ibid.*, 20.

²⁸⁷ Entre os quais: Roland Groenenboom [“Installations and Interpretations,” in *Modern Art: Who Cares?*, ed. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé (Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999), 343–48.] Riet de Leeuw [“The Precarious Reconstruction of Installations.” *Id.* 212–21] Cecilia Illa Malvey [“Case Studies in the Conservation of

Fazendo uma revisão destes dois conjuntos de literatura, podemos associar à instalação, enquanto categoria, algumas características. Uma instalação envolve o espectador, que entra dentro da obra.²⁸⁸ É geralmente constituída por mais do que um objecto/componente embora deva ser entendida como um todo.²⁸⁹ São privilegiadas as relações entre os diversos elementos e o contexto, incluindo o espectador, para quem a obra se revela à medida que se movimenta através dela.²⁹⁰ Muitas instalações envolvem uma experiência multi-sensorial.²⁹¹ Os componentes intangíveis têm um papel fundamental: a distribuição espacial dos diversos elementos, a interação com espectador, o movimento, a luz, o som, etc. fazem parte da experiência da obra.²⁹² E, por fim, uma instalação varia ao longo do tempo, quer seja fruto da intenção do artista, quer por resposta às circunstâncias, como por exemplo, o espaço no qual

Contemporary Installations.” Id. 341–42] Carol Stringari [“Installations and Problems of Preservation.” Id. 272–80] William Real [“Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art,” *Journal of the American Institute for Conservation* 40, no. 3 (2001): 211–31] Cornelia Weyer [“Restoration Theory Applied to Installation Art.” http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://inside-installations.org/OCMT/mydocs/WEYER_RestorationTheoryAppliedtoInstallationArt.pdf, consultado a 31/1/2016.)] Marga van Mechelen [“Experience and Conceptualization of Installation Art”] Glenn Wharton e Harvey Molotch [“The Challenge of Installation Art,” in *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, ed. Alison Richmond e Alison Bracker (Oxford: Butterworth-Heinemann; Victoria and Albert Museum, 2009), 210–22] Vivian van Saaze [Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks (Amesterdão: Amsterdam University Press, 2013)] Monica Jadzinska [“The Lifespan of Installation Art,” in *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, ed. Tatja Scholte e Glenn Wharton (Amesterdão: Amsterdam University Press, 2011), 21–31].

²⁸⁸ Uma questão mencionada por Julie Reiss [From Margins to Center] Mark Rosenthal [Understanding Installation Art] Claire Bishop [Installation Art: A Critical History] Cornelia Weyer [“Restoration Theory Applied to Installation Art.”] e Tatja Scholte [“Introduction,” in *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, ed. Tatja Scholte e Glenn Wharton (Amesterdão: Amsterdam University Press, 2011), 11–20].

²⁸⁹ Um aspecto referido por Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry e Michael Archer [Installation Art] Julie Reiss [From Margins to Center], Rosenthal [Understanding Installation Art], ou Faye Ran [A History of Installation and the Development of New Art Forms].

²⁹⁰ Como referem Cornelia Weyer [“Restoration Theory Applied to Installation Art.”] Glenn Wharton e Harvey Molotch [“The Challenge of Installation Art”, 210–22] ou Monica Jadzinska [“The Lifespan of Installation Art,” 21–31].

²⁹¹ Como notam Carol Stringari [“Installations and Problems of Preservation,” 272–80], William Real [“Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art,”: 211–31] Claire Bishop [Installation Art: A Critical History] Cornelia Weyer [“Restoration Theory Applied to Installation Art”] Faye Ran [A History of Installation and the Development of New Art Forms] ou Tatja Scholte [“Introduction,” 11–20.].

²⁹² Real, “Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art,”: 211–31; Weyer, “Restoration Theory Applied to Installation Art”.

é mostrada ou as diversas imposições e limitações que podem existir.²⁹³

Mas se conferirmos a lista de obras que têm sido incluídas na categoria de *instalação* (começando, por exemplo, pelos trinta casos de estudo do projecto *Inside Installations*)²⁹⁴ verificamos que a aplicabilidade das características listadas anteriormente varia bastante. Ou seja, enquanto algumas das obras obedecem a todos os atributos mencionados, outras cumprem apenas alguns, sendo, ainda assim, consideradas instalações. Por outro lado, também se pode argumentar que algumas das características referidas, podem ser encontradas noutras tipologias artísticas (por exemplo, a existência de elementos intangíveis na *performance*). Será que isto significa que a instalação não é um conceito válido ou útil, estando condenado ao desaparecimento, como sugere Michael Kimmelman?

*I suspect the term [installation] itself will eventually come to seem too vague to be of lasting value. Art lingo, like all jargon, is more about convenience than accuracy.*²⁹⁵

Na verdade, esta não é, de todo, uma situação exclusiva à ideia de instalação ou ao “jargão artístico”, como sugere Kimmelman. Como veremos, a pertinência do conceito não é posta em causa pela indefinição dos seus limites. Como refere Peter Bürger, a dificuldade na definição dos conceitos foi abordada por alguns dos maiores pensadores da nossa história e, para o autor, mais do que um obstáculo, esta é uma característica que promove a vitalidade dos conceitos:

Lacan was adamantly opposed to speaking “le vrai du vrai” arguing that the naked truth was always disappointing. In his Logic, Hegel ridiculed the arbitrariness of definitions that are supposed to pin down a concept to specific properties: even though no other animal has an earlobe, it is not an adequate way of defining human beings. And Nietzsche puts it concisely: “Only that which has no history can be defined.” If such differ-

²⁹³ Como realçam Carol Stringari [“Installations and Problems of Preservation,” in *Modern Art: Who Cares?*, ed. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé (Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999), 272–80] Real, *ibid.*, ou Glenn Whar-ton e Harvey Molotch [“The Challenge of Installation Art,” 210–22].

²⁹⁴ Sobre o projecto ver página 48.

²⁹⁵ Michael Kimmelman, “ART; Installation Art Moves In, Moves On,” *The New York Times*, 9 de Agosto, 1998, <http://www.nytimes.com/1998/08/09/arts/art-installation-art-moves-in-moves-on.html?pagewanted=all>.

*ent thinkers as Hegel, Nietzsche, and Lacan - I could have also mentioned Adorno and Blumenberg - oppose definitions, then we should listen to them. In fact, it is a practice that runs the risk of depriving the concept of what keeps it alive: the contradictions that it unites within itself.*²⁹⁶

Note-se que, embora as teorias divirjam, a maioria das evidências experimentais, na área da Psicologia Cognitiva, indica haver subjectividade na aplicação dos conceitos, dependente quer da nossa visão do mundo, quer da experiência que temos com determinados tipos de entidades.²⁹⁷ Com o objectivo de reflectir a imprecisão que marca a linguagem corrente, foi criada, no domínio da Lógica, a noção de *fuzzy logic* ou lógica difusa. Ao contrário da lógica booleana, que permite que uma proposição seja apenas verdadeira ou falsa, a lógica difusa permite um gradiente de valores de verdade. Por exemplo, que a pertença de um objecto a uma determinada categoria seja definida não apenas como verdadeira ou falsa, mas através de um gradiente de pertença.²⁹⁸

No caso da instalação, a lógica difusa parece-nos bastante útil, na medida em que possibilita lidar com a heterogeneidade na aplicação do conceito. Mais do que perguntar se uma obra é ou não uma instalação, esta permite levantar a questão de *até que ponto* a obra é uma instalação? Ou seja, quais as características que a aproximam e afastam do conceito. Desta forma, concede-se ao mesmo flexibilidade suficiente para que seja associado tanto às obras que correspondem ao “ideal” do que é uma instalação (que teriam todos os atributos listados anteriormente) como a obras que cumprem apenas algumas das características. Na área da Museologia e da Conservação, este tipo de reflexão é fundamental. Ainda que uma obra não inclua todas as propriedades que geralmente caracterizam as instalações, pode aproximar-se o suficiente para que a sua conservação justifique procedimentos semelhantes. Como veremos no capítulo seguinte, certas particularidades da instalação implicam um reajustamento de

²⁹⁶ Peter Bürger, “Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde,” *New Literary History* 41, no. 4 (2010): 695.

²⁹⁷ Sobre este assunto consultar «Concepts and Categorization» incluído no volume dedicado à Psicologia Experimental do *Handbook of Psychology* no qual Robert Goldstone e Alan Kersten fazem uma revisão das últimas cinco décadas de investigação em Psicologia Cognitiva acerca do modo como formamos, apreendemos e utilizamos conceitos. Robert Goldstone e Alan Kersten, “Concepts and Categorization,” in *Comprehensive Handbook of Psychology*, vol. 4. Experimental Psychology (New Jersey: Wiley, 2003), 599–621.

²⁹⁸ Petr Hajek, “Fuzzy Logic,” ed. Edward N. Zalta, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2010, <http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/logic-fuzzy/>.

II - O que é a instalação?

perspectiva e de metodologias no que toca à preservação e exposição das obras.

Capítulo 3 Entre criação e musealização: particularidades da instalação enquanto objecto museológico

No capítulo anterior analisámos a noção de instalação, a sua origem e a forma como o tema tem sido abordado na bibliografia existente. Apesar da dificuldade em definir os seus limites e da heterogeneidade das obras às quais tem sido aplicado, defendemos a pertinência do conceito, procurando esclarecer alguns dos atributos que lhe podem ser associados. Recorrendo à chamada lógica difusa, propusemos ser possível conceber um gradiente de pertença à categoria de instalação, que permita englobar obras que não cumprem necessariamente todas as características que têm sido associadas a esta tipologia, mas se aproximam o suficiente para que a sua preservação e exposição acarrete procedimentos semelhantes.

Mas, afinal, de que forma é que as particularidades da instalação implicam estratégias de conservação e exposição distintas de outras tipologias artísticas? Esta é a questão a que propomos responder neste capítulo.

Como vimos no Capítulo 1, a investigação em torno da conservação da arte contemporânea tem realçado os problemas que advêm da expansão dos materiais utilizados pelos artistas na produção das obras. A tendência para privilegiar o seu poder expressivo, descuidando a durabilidade resulta, frequentemente, em processos de degradação imprevisíveis, rápidos e catastróficos que podem comprometer significativamente a experiência estética das obras.

Ao utilizar materiais e equipamentos muito variados, as instalações podem sofrer problemas diversos no que toca à conservação da sua materialidade. No entanto, não é este factor que realmente distingue a instalação de outras tipologias artísticas e obriga a um repensar de estratégias. Este é, na verdade, um aspecto comum a uma grande parte da produção artística contemporânea dada a introdução de novos materiais, mesmo em tipologias mais "tradi-

onais" como a pintura.

Note-se também que a preservação dos materiais originais pode não ser fundamental à sobrevivência da obra. A aquisição de uma obra por parte de um museu pode não implicar a transferência de qualquer material para a colecção, como demonstra o caso de *Notion Motion* (2005) de Olafur Eliasson (n.1967), explorado no documentário *Installation Art: Who Cares?* (2011).²⁹⁹ Através de um pavimento de madeira elevado, a instalação transforma as vibrações do movimento dos visitantes em ondulações na superfície da água que está contida em dois recipientes. Estas ondulações, por sua vez, são projectadas em telas, tornando muito visível o movimento da água. Água, luz e movimento são, portanto, os principais “materiais” que constituem a obra, mas que têm uma existência efémera, desaparecendo quando a obra não está instalada e em funcionamento. Não obstante, *Notion Motion* requer uma série de infra-estruturas que a fazem funcionar, nomeadamente o chão de madeira, os recipientes que comportam a água, projectores, telas, etc. Apesar destes materiais poderem ser conservados, nenhum consta no acervo do museu. Cada vez que a obra é instalada, estas infra-estruturas são refeitas. Quando questionado acerca deste assunto, o curador Jaap Guldemond refere que o museu comprou o conceito da obra que, na prática, consta no certificado de autenticidade e nos planos de montagem. A conservação dos materiais “auxiliares” seria demasiado dispendiosa e não faria sentido neste caso, dado que a obra sobrevive à sua substituição.³⁰⁰

A instalação distingue-se, sobretudo, pelas consequências que advêm dos seus aspectos intangíveis, um assunto ao qual tem sido dedicada menos atenção. É nestas particularidades e nas suas consequências que procuraremos focar-nos neste capítulo, recorrendo a alguns exemplos para reflectir sobre esta problemática.

²⁹⁹ O documentário foi criado no contexto dos projectos Inside Installations e PRACTICs coordenados pela INCCA. Está disponível em <https://www.incca.org/articles/film-installation-art-who-cares-2011>

³⁰⁰ Comentário do curador no referido documentário.

*...most common state for installation: storage. Installations only exist during very short, brief lifes. During most of the time they are put away in boxes and various types of containers.*³⁰¹

Como vimos no capítulo anterior, uma das principais características da instalação prende-se com utilização de vários elementos ou objectos numa mesma obra. Estes distribuem-se pelo espaço de exposição, devendo ser entendidos, não individualmente, mas no todo da instalação. Deste modo, estas obras expandem-se para além do seu suporte material, tornando-se parcialmente intangíveis, na medida em que abrangem as relações espaciais entre os seus componentes e o lugar de apresentação. Isto significa que as instalações são obras efémeras por natureza, uma vez que só existem, de facto, enquanto expostas.

Adicionalmente, estas requerem a presença do espectador e de todos os seus sentidos, para que sejam experienciadas na sua totalidade. Como vimos, Claire Bishop chega mesmo a defender ser a exigência da presença do espectador, a característica que fundamentalmente distingue a instalação de outras tipologias artísticas.³⁰²

Evidentemente poderia contra-argumentar-se que qualquer tipologia artística exige a experiência directa da obra e que o acesso à sua documentação (a uma reprodução fotográfica de uma pintura, por exemplo) não é comparável à observação da obra em si. De facto, independentemente do tipo de obra, o espectador tem ao vivo, em princípio,³⁰³ mais informação do que através de uma reprodução. No entanto, no caso da instalação, a diferença entre experienciar directamente a obra ou apenas a sua documentação é particularmente acentuada, quer pela incapacidade de captar certos aspectos, quer pela maior quantidade de factores subjecti-

³⁰¹ Deborah Cherry, “Brief Lives: The (auto)biographies of Works of Art” (apresentação no simpósio *Contemporary Art: Who Cares?*, Amesterdão, 2010). Citação transcrita a partir do vídeo da comunicação, disponível em <https://www.incca.org/articles/video-contemporary-art-who-cares-deborah-cherry-autobiographies-works-art-2010>, consultado a 31/1/2016.

³⁰² Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History* (Londres: Tate Publishing, 2005).

³⁰³ A não ser que outras circunstâncias limitem a experienciação da obra. Por exemplo, uma localização pouco acessível (demasiado alta, afastada, etc.). Sobre este assunto é interessante a reflexão de Bruno Latour e Adam Lowe acerca da possibilidade de, em certas situações, a experiência de uma cópia/reprodução de uma obra poder ser mais enriquecedora do que a experiência do original. Bruno Latour and Adam Lowe, “The Migration of the Aura or How to Explore the Original through Its Fac Similes,” in *Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, ed. Thomas Bartscherer e Roderick Coover (Chicago: Chicago University Press, 2011), 275–98.

vos presentes na experimentação da obra.

Em primeiro lugar, as instalações geralmente permitem a entrada do público, rodeando-o. A sua dimensão e o facto de o espectador se deslocar no seu interior aumenta exponencialmente o número de pontos de vista possíveis, dificultando a documentação visual através da fotografia, que tende a privilegiar apenas algumas perspectivas. Como refere o historiador de arte Alex Potts, na instalação, o espectador está sempre em *close-up*:

*If with most sculpture one is invited to anchor the ever shifting close views it offers in a single distanced, ostensibly framed view to be had facing it head on, with installation work one is always close up.*³⁰⁴

Note-se que, de acordo com Claire Bishop, a inexistência de pontos de vista privilegiados foi um aspecto importante no desenvolvimento da instalação.³⁰⁵ Segundo a autora, a ascensão desta tipologia coincide com a emergência, sobretudo na década de 1970, de teorias que podem ser genericamente descritas como pós-estruturalistas, que entendem o sujeito como estando “descentrado” por desejos e ansiedades inconscientes.³⁰⁶ De acordo com Bishop, a inexistência de pontos de vista privilegiados na instalação, tende a ser vista como subversiva e como uma alternativa à ideia de observador “centrado” que, segundo Panofsky, está implícita na perspectiva renascentista.³⁰⁷

Para além da profusão de pontos de vista, a percepção de uma instalação é afectada pelo modo como o espectador se desloca ao longo da obra, os percursos que escolhe, a velocidade, o espaço ou a presença de outros espectadores.

Installation art has absorbed the fourth dimension, whether it be in time-based material, in movement elements of all kinds and in integrated

³⁰⁴ Alex Potts, “Installation and Sculpture,” *Oxford Art Journal* 24, no. 2 (2001): 5–24.

³⁰⁵ Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History* (Londres: Tate Publishing, 2005).

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ Bishop remete para Erwin Panofsky e o seu argumento, em «A Perspectiva como forma Simbólica» (1924), de que a perspectiva renascentista coloca o observador no centro do mundo representado na pintura, criando, deste modo, uma relação hierárquica entre o observador “centrado” e o mundo que a pintura coloca perante si.

*persons, not least in the presence of the beholder, to whom the work is revealed as he or she moves through it.*³⁰⁸

Adicionalmente, as obras podem envolver uma experiência multissensorial. Veja-se o caso de *O Laranjal – natureza envolvente* (1969, col.CGAC) de Alberto Carneiro. A obra inclui uma laranjeira, terra na qual esta se encontra plantada, uma gravação áudio com a leitura de um poema e ainda laranjas, que o espectador pode levar consigo e comer. No projecto da obra, Carneiro realça «o sabor da laranja, o comer da laranja», «o perfume da terra, da laranjeira e da laranja» e a experiência de «pisar a terra e senti-la». Embora se possa registar a imagem e o som, tal não é (ainda) possível para certos tipos de estímulo, como os que implicam o olfacto, o tacto ou o paladar.



Figura 3: *O laranjal – natureza envolvente* em 2001 no Centro Galego de Arte Contemporânea, fonte: catálogo da exposição: Alberto Carneiro, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001.

Por fim, muitas obras são interactivas, respondendo às acções do espectador. *Nature?*, de

³⁰⁸ Cornelia Weyer, “Restoration Theory Applied to Installation Art,” 2005, [“Restoration Theory Applied to Installation Art.” http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://inside-installations.org/OCMT/mydocs/WEYER_RestorationTheoryAppliedtoInstallationArt.pdf, consultado a 31/1/2016).

Marta de Menezes (1999-2000, col.MEIAC), um caso que exploraremos mais à frente, inclui uma estufa com borboletas de climas tropicais vivas, na qual o público entra, contactando directamente com estes animais e com os seus comportamentos, para grande parte do público decerto surpreendentes. Por exemplo, a tendência para que os insectos se aproximem das pessoas com roupas de certas cores.

Em suma, a experiência de uma instalação não é "estática" nem apenas visual, envolvendo todo o corpo, o seu movimento e todos os sentidos (embora, evidentemente, umas obras procurem explorar mais esta vertente do que outras). Deste modo, os factores que tornam a percepção de uma obra um fenómeno subjectivo - que o é, em todos os casos - são mais numerosos no caso da instalação, pelo maior número de variantes que influenciam a experiência. A documentação de uma instalação está, por isso, bastante distante de reproduzir a percepção directa das obras. Quando estas integram colecções museológicas é, portanto, fundamental garantir que o museu tem a capacidade de as reinstalar, de forma a que públicos futuros possam experienciá-las directa e totalmente.

Mas longe de transitarem, inalteradas, da reserva para o espaço de apresentação, as instalações são obras cuja exposição e preservação são bastante exigentes. Ao serem compostas por um grande número de elementos, estas implicam maiores despesas no acondicionamento, transporte e montagem que pode envolver diversas pessoas e vários dias de trabalho. Implicam ainda a capacidade de gerir a sua adaptação a novos espaços e a variabilidade que daqui advêm.

Ao abrir-se ao espaço, a instalação integra-o em si própria. Isto significa que uma mudança no primeiro implica também uma mudança na obra. Cada apresentação num novo local representará, de certa forma, um novo momento de criação ou recriação, fazendo com que esta varie ao longo do tempo, com a adaptação a novos locais. Durante o processo de montagem é frequente que os artistas trabalhem directa e espontaneamente sobre a obra, de modo a que esta responda ao novo espaço.³⁰⁹

³⁰⁹ Carol Stringari, "Installations and Problems of Preservation," in *Modern Art: Who Cares?*, ed. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé (Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999), 272-80.

A variação pode também resultar de circunstâncias externas, e por vezes aleatórias, que condicionam a sua apresentação, ou até fazer parte da obra em si, independentemente de ser, ou não, alterado o local de apresentação.

Veja-se, por exemplo, o caso de *Maybe the sky is really green and we're just colorblind* (1995 - ...), da autoria do artista belga Johan Grimonprez (n.1962), pertencente ao Stedelijk Museum Voor Actuele Kunst (SMAK), em Ghent (Bélgica). Este caso foi estudado e divulgado pela instituição no âmbito do projecto *Inside Installations*.³¹⁰

Entre Setembro de 2000 e Janeiro de 2001, a obra foi exposta no SMAK. Uma das salas do museu foi transformada num átrio de partida de um aeroporto, onde o visitante podia sentar-se, beber uma água ou café, ver filmes e ler revistas. Porém, as temáticas abordadas por todos os meios de comunicação e entretenimento disponíveis giravam em torno do rapto de aviões, possivelmente por extra-terrestres. Nas revistas podiam ler-se artigos sobre desvios históricos de aviões, o perfil do *skyjacker*, raptos por extra-terrestres, um calendário de terrorismo com as datas mais populares para o desvio de aviões, entre outros.

No entanto, segundo o artista, esta versão da obra não deve ser mostrada repetidamente. Os únicos elementos fundamentais são a existência de um espaço, semelhante a um átrio de partida de um aeroporto, com cadeiras confortáveis ou sofás, um canto com café e água, revistas e outros materiais informativos típicos dos aviões e televisões com uma selecção de vídeos, que o visitante pode escolher através de um comando remoto. A temática abordada nos filmes, revistas e outros elementos deve variar a cada apresentação, dependendo do contexto histórico, dos assuntos "na ordem do dia", assim como do espaço do museu e contexto expositivo.

Em 1981, o Comité de Conservação do ICOM associava à definição de "preservação" «qualquer acção tomada com vista a retardar ou prevenir a deterioração ou dano do património, através do controlo das suas condições ambientais e/ou tratamento da sua estrutura, de

³¹⁰ Sobre este projecto ver página 48.

forma a mantê-lo o mais possível num estado inalterável». ³¹¹ Face a uma prática museológica que tendencialmente procura a estabilização do objecto num determinado estado, a variabilidade da instalação é necessariamente desconfortável. Como veremos no Capítulo 4, esta característica é um dos argumentos principais a favor de uma mudança no enquadramento ético que guia a conservação destas obras.

Dada a necessidade de adaptação a novos espaços, as instalações exigem um papel mais interventivo por parte do museu, relativamente a outras tipologias artísticas, obrigando à tomada de decisões que podem afectar bastante a percepção da obra. O museu torna-se, deste modo, produtor ou co-produtor desta, no sentido expresso por Ivan Clouteau. ³¹²

O especialista francês em mediações de produção na arte contemporânea refere que o termo ‘produção’, no domínio das artes plásticas, pode ser utilizado de dois modos, intimamente ligados entre si, um metodológico, outro concreto. No primeiro, ‘produção’ designa uma zona distinta da ‘recepção’ e mais vasta do que o termo ‘criação’ - este estreitamente ligado ao artista - englobando todos os profissionais que participam na concretização da obra (artista, comissário, galerista, *registrar*, etc.). No sentido concreto que o termo tomou, a produção designa os processos empregues pelas organizações para expor novas obras dos artistas, como o pagamento dos custos de realização, a adaptação ao local ou mesmo a criação de soluções técnicas adequadas. ³¹³

Este processo de “produção” da obra - que é fundamental para sua preservação, na medida em que permite que esta volte a ser exposta - levanta diversas dificuldades. Desde logo a definição de quais são exactamente as características da obra que integrou a colecção e até que ponto podem variar.

³¹¹ «Preservation is action taken to retard or prevent deterioration of or damage to cultural properties by control of their environment and/or treatment of their structure in order to maintain them as nearly as possible in an unchanging state». ICOM-CC, “The Conservator-Restorer: A Definition of the Profession”, 1984, www.icom-cc.org/47/history-of-icom-cc/definition-of-profession-1984/#.VKpS9yusWX8 (acedido a 5/1/2014)

³¹² Ivan Clouteau, “Comment Penser L’erreur en Régie d’art Contemporain?,” *CeROART*, no. 3 (2009), <http://ceroart.revues.org/1181>.

³¹³ *Ibid.*

A fronteira entre o espaço de criação e o espaço de exposição esbate-se, na medida em que a obra só se concretiza realmente no último. É muitas vezes apenas no lugar de apresentação que o artista vê a obra completa pela primeira vez, tornando-se este, frequentemente, o próprio local de criação e experimentação. Os sucessos e insucessos da instalação tornam-se evidentes apenas no decurso da exposição, podendo levar o artista a alterar a obra ao longo do tempo. Adicionalmente, a criação de novas manifestações da obra pelo museu, pode implicar a transmissão e preservação de conhecimento muito específico. Estes são desafios que procuraremos exemplificar com os casos das obras que analisaremos em seguida.

Como referimos na Introdução, estas obras foram escolhidas, não só pelo seu interesse para a reflexão, mas também pelo facto de contarem com pouca documentação. A investigação implicou o levantamento da documentação existente, publicada e não publicada, entrevistas aos artistas e outras pessoas que estiveram envolvidas na vida da obra, e, em dois dos casos, a participação na montagem.

Cada estudo de caso será acompanhado por uma breve introdução ao artista, que não procura ser uma visão exaustiva do seu percurso, algo que ficaria fora do âmbito desta dissertação, mas sim ajudar a contextualizar a obra. Focar-nos-emos, por isso, particularmente nos aspectos que se relacionam de algum modo com a obra a estudar e no respectivo período da carreira do artista.

3.1 *Oh la la,... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular* (2004), Susanne Themlitz, colecção Caixa Geral de Depósitos

Após a sua primeira apresentação, em 2004, na exposição *Vidas Imaginárias*,³¹⁴ *Oh la la,... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular*, criada pela artista Susanne Themlitz, foi adquirida pela colecção Caixa Geral de Depósitos. Cerca de 230 elementos, nos quais se incluem, entre outros, paletes de madeira, bolas de gesso, animais embalsamados, fotografias,

³¹⁴ Sobre a exposição ver página 102.

plantas, baldes de plástico e uma bicicleta, transitaram, talvez directamente,³¹⁵ da exposição para as reservas da colecção. Nove anos passaram até que a obra fosse exposta novamente. Em 2013 tivemos oportunidade de assistir ao reencontro entre a obra e a artista que, com a assistência da equipa da Culturgest, a montou novamente para a exposição *Sentido em deriva - Obras da Colecção da Caixa Geral de Depósitos*³¹⁶.

O tempo passado, a mudança de espaço e as aprendizagens recolhidas anteriormente, resultaram em diversas alterações na obra nesta segunda apresentação, demonstrando o modo como o processo de criação de uma instalação não termina na sua exposição inaugural, mas se prolonga a cada nova apresentação.

3.1.1 Sobre Susanne Thémilitz

Susanne Thémilitz é uma artista luso-alemã nascida em 1968, em Lisboa. Iniciou a sua formação artística na Ar.Co, em 1987, onde estudou desenho e escultura. Concluiu o curso em 1993, contando com um ano de intercâmbio, em 1992, no Royal College of Art de Londres. Em 1995, terminou um MFA (Meisterchüler) na Kunstakademie de Düsseldorf, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian.

Desde 1992 que expõe regularmente, tendo realizado a sua primeira exposição individual em 1996. A sua obra é bastante interdisciplinar e foi já vencedora de vários prémios na área do vídeo, desenho e escultura. Para além da colecção da Fundação Caixa Geral de Depósitos, o seu trabalho está representado em diversas colecções portuguesas, como a da Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação de Serralves, Museus de Arte Contemporânea de Elvas e do Funchal, entre outras, e estrangeiras como a do Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo ou a do Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria.

³¹⁵ A obra deu entrada na colecção 15 dias depois do término da exposição. O que torna mais credível que tenha sido levada directamente da exposição para as reservas.

³¹⁶ Sobre a exposição ver página 102.

Através da utilização de diversos *media*, usados individualmente ou misturados em instalações, Themlitz cria «universos carregados de onirismo - de fantasia, de maravilhoso, de fantástico»,³¹⁷ povoados por seres ao mesmo tempo estranhos e familiares. Personagens que, de acordo com Miguel Wandschneider:

*...emergem do encontro entre a sua imaginação e um imaginário que nos é a todos familiar, que faz parte da nossa memória cultural, um imaginário que se filia nas categorias do maravilhoso e do fantástico e que encontrou, ao longo dos séculos, terreno fértil de expressão em vários géneros da literatura (erudita ou popular) e do cinema, na mitologia, nas histórias infantis.*³¹⁸

O curador realça que estas personagens, que despertam a nossa curiosidade, juntamente com outros elementos facilmente identificáveis (como aviões, brinquedos, etc...), «ficcionalizam este mundo em que entramos como se fôssemos espectadores dentro de um filme em que tudo se tornou estático e o movimento apenas a nós, espectadores, pertencesse».³¹⁹

Ruth Rosengarten refere que Themlitz sempre se interessou na sua obra por uma «condição criatural»:

*Com a minúcia de uma etóloga e a frieza aparente de uma taxinómista, a artista tem-se dedicado, em textos copiosos que acompanham as suas prolíficas instalações de seres híbridos ou liminares, a classificar as características inerentes destes. E, com a imaginação empática de uma contadora de histórias, a insuflar-lhes uma vida complexa.*³²⁰

Se em obras como *Galeria dos Solitários Carrancudos e Ensimesmados* (2001) estes seres se materializam em pequenas esculturas de barro, noutras, como em *O Estado do Sono* (2006), Themlitz cria figuras em tamanho natural (próximas da escala do espectador) cujos corpos, construídos com materiais diversos como funis, tubos de alumínio ou baldes de plás-

³¹⁷ Miguel Wandschneider, “Susanne Themlitz: O Estado Do Sono,” Texto do jornal da exposição *O Estado do Sono*, (2006), www.culturgest.pt/docs/themlitz.pdf.

³¹⁸ Ibid.

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ Ruth Rosengarten, “Uma História Natural Da Sonolência,” in *Estado Do Sono* (Lisboa: Culturgest - Caixa Geral de Depósitos, 2008).

tico, entre outros, são cobertos com roupas comuns. Noutros casos, é o próprio corpo da artista que serve de suporte à manifestação destes seres, como em *Solitários e Inofensivos* (2001) ou *Trigêmeos Inofensivos* (2000), nos quais a fotografia é usada de forma a distorcer o referente - o corpo da artista - com o uso de longa exposição e máscaras, criando figuras de contornos indefinidos, ou perspectivas que alteram as proporções do corpo. Susanne Themlitz conta que, apesar de já ter tentado utilizar outras pessoas nas fotografias, acabou por perceber que, com várias fisionomias, se «perdia o sentido de definir e complementar a etologia de uma espécie».³²¹ A artista refere que o importante não é reconhecer a pessoa retratada mas sim «a espécie com os seus comportamentos sugeridos pela pose, pelo olhar, pela perspectiva escolhida, dentro da tradição do retrato».³²²

Já em obras como *Oh la la, ... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular*, deparamo-nos com os vestígios de um destes seres. Ele ou ela «Não está. Ou terá desaparecido».³²³ Restaram os «monumentos enevoados», «um jardim que ele habitou ou se fez habitar», «os ovos gigantes ou planetas minúsculos, os «fósseis de retratos ausentes», a «casota reciclada», «os órgãos espumosos», a «bicicleta voadora», a «sela viajante», as «couves e outras plantas brachadas». Ele «coleccionava estados», diz-nos a artista, ou talvez estes o tenham invadido.³²⁴

3.1.2 *Oh la la, ... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular*, 2004

Oh la la, ... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular foi criada por Susanne Themlitz entre 2003 e 2004 com vista à participação na exposição *Vidas Imaginárias*, comissariada por Jorge Molder. Esta esteve patente na galeria de exposições temporárias da sede da Fundação Calouste Gulbenkian, entre Novembro de 2004 e Janeiro de 2005.

No respectivo catálogo, Jorge Molder, refere que o título da exposição foi «pedido de

³²¹ Susanne Themlitz, entrevista por Margarida Medeiros, 2002, http://www.susannethemlitz.net/index.php/Margarida_Medeiros.html.

³²² Ibid.

³²³ Citações do texto da autoria de Susanne Themlitz que se inclui na obra.

³²⁴ Citações do texto da autoria de Susanne Themlitz que se inclui na obra.

empréstimo» ao livro homónimo do escritor francês Marcel Schwob (1867-1905).³²⁵ Como explica o comissário, o título concentra em si, não só um pedido de empréstimo, mas também «um ponto de partida, ou melhor ainda, um pretexto e, também, uma homenagem»³²⁶ a este escritor que, no seu livro, reuniu um conjunto de vidas imaginárias ou imaginadas, acreditando que o biógrafo não tem que se preocupar com o verdadeiro, mas criar no meio de um caos de traços humanos.³²⁷

A exposição *Vidas Imaginárias*, por sua vez, reuniu os artistas Patrick Corillon (n.1959), Emilia e Ilya Kabakov (n. 1945 e 1933) e Susanne Thémlytz, que desenvolveram personagens no seu trabalho e que, para Molder, «se não cabem na definição *stricto sensu* de biógrafos, podem bem ser acolhidos nesta quase missão schwobiana».³²⁸ É neste contexto que encontramos *Oh la la* com os seus vestígios de uma vida que está ausente do espaço.

Tal como noutras obras de Thémlytz, é convocada uma estética rural, com recurso a materiais de aspecto usado e envelhecido. Aqui os objectos ganham novas funções: garrafas de água cortados e baldes servem agora de vasos a plantas, velhas paletes unem-se para formar abrigos. Cactos, couves, palmeiras, musgo e caracóis completam o quadro campestre que, no entanto, pela presença de vestígios e “monumentos” estranhos, depressa se transforma noutra coisa. São os vestígios de uma vida que não entendemos completamente.

³²⁵ Jorge Molder, “Vidas Imaginárias,” in *Vidas Imaginárias* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2004).

³²⁶ Ibid.

³²⁷ Ibid.

³²⁸ Ibid.

III - Entre criação e musealização: particularidades da instalação enquanto objecto museológico



Figura 4 e 5: *Oh la la,... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular* na exposição *Vidas Imaginárias*, sede da Fundação Calouste Gulbenkian, entre Novembro de 2004 e Janeiro de 2005. Fotografias de Susanne Themitz©, cortesia da artista.

De acordo com a artista, o espaço da FCG onde a peça foi mostrada e, particularmente, a ligação com o jardim, através das paredes envidraçadas, inspirou a criação de uma relação interior-exterior, prolongando o jardim para a sala de exposições. Nas palavras de Themlitz: «prolongá-lo por um habitante ausente, somente com vestígios».³²⁹

A forma rudimentar de uma casa «obsessivamente reiterada no trabalho de Themlitz»,³³⁰ surge nesta obra, por um lado, na sua forma de local seguro, de armazenamento e abrigo - uma casota construída com paletes - e, por outro, apoiada em estacas, transformada num espigueiro ou num posto de observação. O último “vigia” a entrada (ou uma das entradas) da sala enquanto a primeira pontua o seu extremo mais longínquo.³³¹

Depois de passar o “posto de observação” (a casota apoiada em estacas, Figura 6), entrando na sala, deparamo-nos com uma série de “conjuntos” que se distribuem pelo espaço. Uma bicicleta com asas, construídas com canas, apoia-se sobre um andaime amarelo. Uma escultura de um caracol encima uma coluna construída com alguidares verdes, vermelhos e azuis apoiados sobre uma botija de gás. Em frente, uma superfície espelhada curva-se, encostada à parede, distorcendo o reflexo da coluna (Figura 7).

³²⁹ Susanne Themlitz, entrevista por Susana Sá (não publicada), 17 de Novembro de 2009.

³³⁰ Ruth Rosengarten, “Uma História Natural Da Sonolência”.

³³¹ A descrição da obra que aqui se apresenta pretende reconstruir o percurso e uma possível experiência de um espectador hipotético, relatada na primeira pessoa, tendo em conta a distribuição dos diversos elementos pelo espaço. Foi feita com base em fotografias, uma planta da obra e da experiência ao vivo dos diversos elementos que a constituem. Evidentemente, são inúmeros os percursos que poderiam ser descritos e o relato ficcional que aqui se apresenta não procura ter um carácter absoluto. Trata-se de uma opção que visa, sobretudo, facilitar a leitura do texto, dado que uma simples descrição dos elementos e das suas posições, relativamente uns aos outros, seria bastante difícil de seguir, face à grande quantidade de elementos. Ao mesmo tempo, esta descrição procura funcionar como um relato hipotético da experiência da obra, procurando trazer ao leitor, que não a conhece, um pouco dessa experiência, ainda que de um modo subjectivo, e bastante limitado, que não se equipara à experiência directa da obra.



Figuras 6 e 7: *Oh la la,... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular* na exposição *Vidas Imaginárias*, sede da Fundação Calouste Gulbenkian, entre Novembro de 2004 e Janeiro de 2005. Fotografias de Susanne Themitz©, cortesia da artista. Na imagem da esquerda é visível o elemento referido como “posto de observação” no texto. A imagem da direita mostra, à esquerda, uma escultura de um caracol sobre uma coluna construída com alguidares verdes, vermelhos e azuis apoiados sobre uma botija de gás. Esta está em frente a um espelho que se encosta sobre a parede, curvando. À direita, na mesma imagem a bicicleta com asas, construídas com canas, apoiada sobre um andaime amarelo.

Uma escultura de um coelho com um casaco vermelho e um cesto às costas - cuja ponta do focinho foi tapada com uma substância amarela de aspecto esponjoso (poliuretano) - apoia-se sobre barrotes de madeira (Figura 8). Um andaime amarelo, com portadas de madeira a servir de prateleiras, faz de expositor a moldes de cabeças em gesso (em baixo relevo), musgo, caracóis, uma fotografia de uma floresta, uma cafeteira antiga e uma estrutura de metal semelhante a uma escada (Figura 9). Ao lado, uma fotografia de um humanóide com um fato de macaco branco e uma cabeça estranha - que parece o cruzamento entre uma cabeça humana e uma cabra - que segura no colo um cão. Uma sela, óculos de protecção, um caixote, uma couve e uma jarra de plástico azul elevam-se sobre três ripas de madeira (Figura 10). Uma marta embalsamada com um balde na cabeça, papel de parede, barrotes de madeira, canas com cogumelos na ponta de fios de *nylon*, um escadote e elementos granulosos amarelos suspensos no tecto (poliuretano) completam o quadro.



Figura 8: *Oh la la,... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular* na exposição *Vidas Imaginárias*, sede da Fundação Calouste Gulbenkian, entre Novembro de 2004 e Janeiro de 2005. Fotografias de Susanne Themlitz©, cortesia da artista. Em primeiro plano vê-se uma escultura de um coelho com um casaco vermelho e um cesto às costas - cuja ponta do focinho foi tapada com uma substância amarela de aspecto esponjoso (poliuretano) e que se apoia sobre barrotes de madeira.



Figuras 9 e 10: *Oh la la,... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular* na exposição *Vidas Imaginárias*, sede da Fundação Calouste Gulbenkian, entre Novembro de 2004 e Janeiro de 2005. Fotografias de Susanne Themlitz©, cortesia da artista. A Fig.9 mostra um andaime amarelo, com

portadas de madeira a servir de prateleiras, nas quais se expõem moldes de cabeças em gesso (em baixo relevo), musgo, caracóis, uma fotografia de uma floresta, uma cafeteira antiga e uma estrutura de metal semelhante a uma escada. Ao lado, uma fotografia de um humanóide com um fato de macaco branco e uma cabeça estranha - que parece o cruzamento entre uma cabeça humana e uma cabra - que segura no colo um cão. Na figura 10 vê-se o elemento constituído por uma sela, óculos de protecção, um caixote, uma couve e uma jarra de plástico azul elevam-se sobre três ripas de madeira.



Figura 11: *Oh la la, ... oh la balançoire / Microcosmos Tentacular* na exposição *Vidas Imaginárias*, sede da Fundação Calouste Gulbenkian, entre Novembro de 2004 e Janeiro de 2005. Fotografias de Susanne Themlitz©, cortesia da artista. Vista de um dos lados da “casota de paletes” ao qual se encosta um andaime amarelo onde encontramos moldes de cabeças em gesso, desta vez acompanhados por plantas (couves e cactos) cultivadas em vasos, baldes e garrações. No cima a escultura de um javali.

Chegamos enfim à casota de paletes, não sem antes passar por outro andaime onde encontramos novamente moldes de cabeças em gesso, desta vez acompanhados por plantas (couves e cactos) cultivadas em vasos, baldes e garrações. O topo da estrutura é pontuado por

uma imponente escultura de um javali (Figura 11). Contornamos a estrutura chegando à entrada da casota, marcada por uma velha porta de madeira aberta e por algumas plantas no chão, do lado esquerdo. No seu interior, encontramos um novo mundo.



Figuras 12 e 13: *Oh la la,... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular* na exposição *Vidas Imaginárias*, sede da Fundação Calouste Gulbenkian, entre Novembro de 2004 e Janeiro de 2005. Interior da “casota”. Fotografias de Susanne Themnitz©, cortesia da artista. Vistas do interior da “casota de paletes”.

III - Entre criação e musealização: particularidades da instalação enquanto objecto museológico



Figuras 14 e 15: *Oh la la,... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular* na exposição *Vidas Imaginárias*, sede da Fundação Calouste Gulbenkian, entre Novembro de 2004 e Janeiro de 2005. Interior da “casota”. Fotografias de Susanne Themlitz©, cortesia da artista. Vistas do interior da “casota de paletes”. Em cima, vista através da lupa que se encontra em cima da mesa de paletes. Em baixo, uma das fotografias que se encontra no interior da casota, na qual foram recortados os rostos das pessoas fotografadas.

Por todo o lado, pequenas estruturas amorfas, de tom amarelado. Têm um ar esponjoso (embora enrijecido). De certa forma, fazem lembrar pequenos pães.³³² Serão estes os «órgãos espumosos» referidos no texto inicial? Órgãos de quê? De quem? Os “possíveis órgãos” encontram-se distribuídos por diversas superfícies rectangulares, umas de plástico, outras de metal, outras de madeira, que se espalham por vários pontos do interior da casota (Figura 12). Parecem ter sido recolhidos e ali reunidos, como numa colecção. Um deles está por baixo de uma lupa de mesa (Figura 14). Talvez a sua visão ampliada nos possa esclarecer... Ao lado, encontramos um pequeno avião coberto de gesso e três esferas grandes, também de gesso - «ovos gigantes ou planetas minúsculos»?.³³³ Por cima, pendurada na parede, quase como um quadro decorativo, o plano de uma tapeçaria com veados, numa paisagem florestal.

Dentro da casota encontramos ainda, espalhadas, fotografias onde faltam pedaços (recortados em circunferência) (Figura 15), tábuas de madeira pintadas e gafanhotos verdes de plástico. Numa porta, encostada a um dos lados, reúnem-se recortes de textos e fotocópias de fotografias, a preto e branco, nas quais foram removidas as cabeças de pessoas e animais. Noutras surgem rostos estranhos, distorcidos.

Sáímos da casota e “nas traseiras” encontramos um balde-chuveiro com vestígios da substância amarela, que vimos em montinhos no interior da casota. Esta espalha-se também num escadote verde e num dinossauro que, colocado sobre “andas” (com ripas de madeira) está encostado à parede (Figura 16).

No chão, encontramos mais algumas esferas brancas de gesso. Chegámos ao fim do percurso. Talvez tentemos agora recordar o que vimos, reunir as pistas que estes vestígios nos dão. Talvez relembra o texto que encontrámos à entrada. Reconhecemos agora as pistas que este nos dá, mas o enigmático «ou...» com que termina, assombra-nos. É o mesmo «ou» que divide as múltiplas teorias que fomos criando ao longo do percurso e que não conseguimos resolver...

³³² São na verdade estruturas conseguidas através do enrijecimento de espuma de poliuretano.

³³³ Citação do texto da autoria da artista que se inclui na instalação.

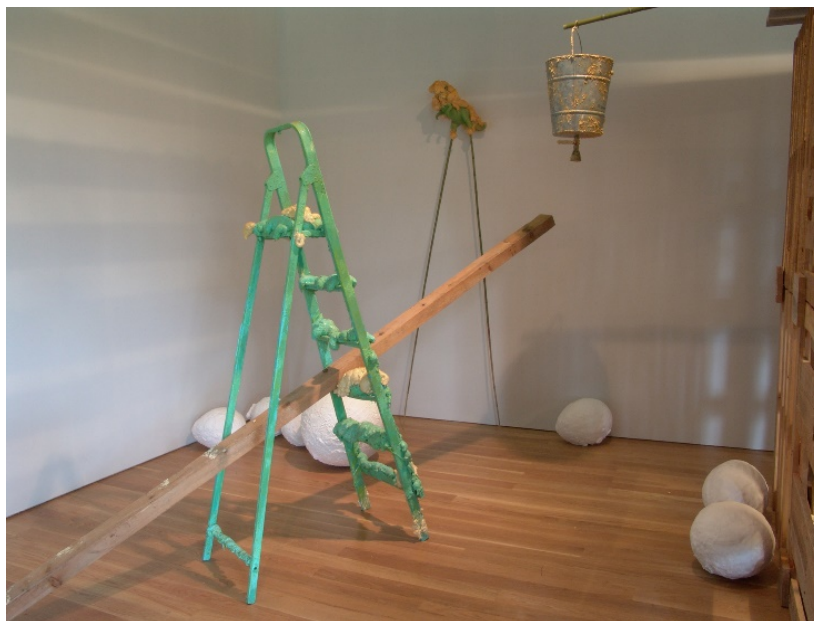


Figura 16: *Oh la la,... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular* na exposição *Vidas Imaginárias*, sede da Fundação Calouste Gulbenkian, entre Novembro de 2004 e Janeiro de 2005. Fotografias de Susanne Themnitz©, cortesia da artista. Vista das traseiras da “casota” que inclui o escadote “verde”, o “balde-chuveiro” esferas de gesso e o “dinossauro sobre andas” encostado à parede.

Como referimos inicialmente, depois da exposição *Vidas Imaginárias*, *Oh la la,... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular* foi adquirida pela Fundação Caixa Geral de Depósitos, integrando a sua colecção de arte contemporânea.

Devido à história um pouco conturbada da colecção (que incluiu uma mudança de instalações durante este período) a obra permaneceu fechada nas embalagens criadas depois da exposição até 2008. Quando foi finalmente desembalada, a gestão da colecção tinha sido entretanto transferida para a Culturgest³³⁴ (em 2006). Os membros da equipa mais directamente ligados à sua gestão diária³³⁵ não tinham assistido à exposição de 2005, tendo acesso a apenas algumas fotografias, para tentar perceber a localização dos 230 elementos na obra. O trabalho de inventariação dos seus componentes iniciou-se, naturalmente, envolto em dúvi-

³³⁴ Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, a partir de 2008.

³³⁵ Nomeadamente Isabel Corte-Real (conservadora da colecção) e Maria Manuel Conceição (responsável pela conservação preventiva).

das. Só em 2009, durante a investigação no âmbito de um estágio académico,³³⁶ através da procura exaustiva de informações acerca da obra e da colaboração com a artista, foi possível identificar a maioria dos elementos (embora tenham permanecido algumas dúvidas) e criar uma sequência de inventariação que reflectisse a sua organização na obra durante a sua primeira exposição. Desta forma, procurou criar-se alguma ordem no caos de baldes, garrafas de plástico cortados, caracóis, pedaços de musgo, etc. No entanto, como veremos, essa ordem acabaria por ter uma vida breve.

Em 2013 surgiu a oportunidade de voltar a mostrar a obra, integrando-a na exposição *Sentido em deriva - Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*,³³⁷ tendo sido *Oh la la* apresentada nas galerias da Culturgest, em Lisboa. Instalar uma obra tão complexa, quase dez anos depois da sua primeira e única apresentação, revelou-se um exercício de rememoração por parte da artista. Tal como havia referido que faria no caso de uma nova apresentação,³³⁸ Themlitz utilizou as fotografias da primeira exposição como base para repor a obra. Contudo, a reinstalação funcionou também como um momento de reencontro com o trabalho, que permitiu a ponderação de determinados aspectos. Mais do que esclarecer as dúvidas que restavam no trabalho de inventariação feito anteriormente, a nova exposição da obra obrigou a um novo processo de inventariação, ou a um reajustamento deste, uma vez que, nesta segunda apresentação, a obra sofreu diversas alterações relativamente à primeira.

Apesar de o espaço, em 2013, ter uma área e formato semelhantes ao da primeira exposição, permitindo mostrar a peça completa,³³⁹ a disposição dos elementos não foi exactamente igual. Durante o processo de montagem, a artista foi experimentando posições diversas para os muitos componentes até chegar à disposição final.

³³⁶ Este estágio, pela aluna Susana Sá, correspondeu às disciplinas de Projecto I e Projecto II do Curso de Mestrado em Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

³³⁷ A exposição teve lugar nas galerias da Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest em Lisboa e no Porto, com uma exposição, em Lisboa, entre 12 de Outubro de 2013 e 12 de Janeiro de 2014 e com a apresentação de uma peça por semana no Porto, a partir de 22 de Outubro. Curadoria de Bruno Marchand.

³³⁸ Em entrevistas anteriores com Susana Sá (não publicadas).

³³⁹ Esta decisão partiu de um acordo entre o comissário Bruno Marchand e a artista, embora Themlitz admitisse a possibilidade de mostrar apenas parte da obra. Susanne Themlitz, entrevista por Cristina Oliveira e Susana Sá, 5 de Março de 2014.

O conjunto que incluía a “bicicleta voadora” era demasiado alto para o pé direito da sala da galeria da Culturgest utilizada. Na exposição na FCG tinha sido necessário retirar parte do tecto para que este elemento coubesse no espaço. Na segunda apresentação da obra, optou-se por trocar o andaime que suportava a bicicleta por outro mais baixo, que antes se incluía noutro conjunto (Figura 17). Este, por sua vez, ganhou dimensões bastante superiores e acabou por incluir as esferas de gesso que, na primeira exposição, se encontravam nas traseiras da casota (Figura 18).



Figura 17: *Oh la la,... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular* na exposição *Sentido em deriva - Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, Galeria da Culturgest, Lisboa, entre Outubro de 2013 e Janeiro de 2014. Fotografias da autora. Elemento da “bicicleta voadora” reconfigurado sobre um andaime mais baixo.



Figura 18: *Oh la la, ... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular* na exposição *Sentido em deriva - Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, Galeria da Culturgest, Lisboa, entre Outubro de 2013 e Janeiro de 2014. Fotografias da autora.

Ou seja, a necessidade de alteração de um componente levou à alteração de três. Segundo a artista, embora tivesse tido conhecimento do problema anteriormente, só na altura da montagem soube como resolvê-lo.³⁴⁰

A montagem da “casota” implicou a introdução de novas paletes de madeira, dado ser insuficiente o número existente na colecção. Talvez a casota tenha adquirido maiores dimensões desta vez - dado que não havia instruções para a sua construção - ou talvez algumas paletes tenham desaparecido durante as transferências de *Oh la la*. Um dos elementos da peça - o dinossauro que se encontrava nas traseiras da casota (Figura 16) - foi removido da obra pela artista, possivelmente de forma permanente. Em entrevista, Themnitz afirmou que já na primeira exposição estava hesitante em relação àquele elemento, algo que se acentuou desta

³⁴⁰ Susanne Themnitz, entrevista por Cristina Oliveira e Susana Sá, 5 de Março de 2014.

vez, acabando por decidir removê-lo.³⁴¹

Os conjuntos que tinham sido definidos a partir da posição dos elementos na primeira apresentação da obra, e utilizados como base para a numeração no processo de inventariação foram, deste modo, modificados. A lógica criada no processo de inventariação perdeu-se.



Figura 19: *Oh la la, ... oh la balançoire / Microcosmos Tentacular* na exposição *Sentido em deriva - Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, Galeria da Culturgest, Lisboa, entre Outubro de 2013 e Janeiro de 2014. Fotografia da autora. Vista da lateral da “casota de paletes”. No andaime figuram apenas cactos não sendo utilizadas couves como na primeira exposição.

Outra modificação prendeu-se com o tipo de plantas utilizadas. As couves galegas, que tinham uma presença expressiva na primeira apresentação da obra, foram eliminadas e substituídas por cactos do tipo *Opuntia ficus* (também conhecido por piteira, figo do diabo,

³⁴¹ Ibid.

figueira da Índia, entre outros), recolhidos na zona de Sintra-Cascais. Esta alteração deveu-se à experiência na FCG, onde as couves não se adaptaram ao novo ambiente, desenvolvendo fungos, que deram às plantas um aspecto amarelecido e pouco saudável.³⁴² Considerando que a presença de plantas “doentes” perturbaria a leitura da obra - «porque fungos espalhados em couves numa instalação é um conteúdo»³⁴³ - Themlitz optou por trocar as couves pelos cactos, que teriam provavelmente uma maior resistência (Figura 19). A menção das couves que surgia no texto inicial da instalação acabou por ser alterada e substituída por «cactos».

Embora sejam idênticos em termos de formato, os espaços utilizados, na primeira e segunda exposições, são bastante distintos entre si, afectando, de modos diferentes, a percepção de *Oh la la*. A ligação com o jardim que existia na FCG - e que, como vimos, inspirou a artista na criação da obra - perdeu-se na segunda apresentação. O espaço totalmente fechado, de paredes brancas e chão cinzento das galerias da Culturgest, contrastava bastante com a sala de paredes rasgadas ao exterior e chão de madeira, do edifício sede da Fundação Calouste Gulbenkian.



³⁴² A causa da inadaptação das plantas é desconhecida. Embora tenha sido sugerido pelos funcionários da FCG que o problema poderia ser o ar-condicionado, outros factores poderão ter levado ao amarelecimento das plantas e desenvolvimento de fungos, por exemplo: ausência de luz directa, rega excessiva, as plantas poderiam já estar contaminadas, etc... No entanto, se houvesse possibilidade de manter as couves saudáveis, Themlitz não teria trocado as plantas. Susanne Themlitz, entrevista por Cristina Oliveira e Susana Sá, 5 de Março de 2014.



Figuras 20 e 21: *Oh la la,... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular* na exposição *Sentido em deriva - Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, Galeria da Culturgest, Lisboa, entre Outubro de 2013 e Janeiro de 2014. Fotografias da autora.

Para Themlitz, o novo espaço conferiu à obra uma «tranquilidade» que não existia na primeira apresentação. Por um lado, eliminou-se o «ruído» criado pela presença do jardim e, por outro, deixou de haver uma ligação cromática entre a peça e o chão de madeira: «era tudo muita madeira, era tudo muito orgânico, muito cinzento».³⁴⁴ No entanto, a artista admite que, embora desta vez «talvez tenha gostado mais assim», também tinha ficado bastante satisfeita com a apresentação na FCG. Para Themlitz «a peça vai ganhando conforme se vai podendo mostrar em vários sítios» sendo difícil afirmar o que gostou mais ou menos. É sobretudo interessante ver que «consegue ganhar outra força em espaços diferentes».³⁴⁵

Note-se que, apesar de ter sido exposta numa área de grandes dimensões e com todos os seus elementos (excepto o dinossauro), Susanne Themlitz realçou, em entrevista, a possi-

³⁴³ Susanne Themlitz, entrevista por Cristina Oliveira e Susana Sá, 5 de Março de 2014.

³⁴⁴ Susanne Themlitz, entrevista por Cristina Oliveira e Susana Sá, 5 de Março de 2014.

³⁴⁵ Ibid.

bilidade de mostrar apenas conjuntos de elementos da obra.³⁴⁶ Ou seja, a criação da artista não se limita a uma determinada forma e poderá variar ainda mais do que as suas duas únicas apresentações permitiram.

Durante a investigação, realizada em 2009,³⁴⁷ Themlitz recordou a experiência com *O Estado do Sono* e o quanto foi enriquecedora a sua exposição em diferentes espaços. Esta obra foi apresentada, pela primeira vez, em 2006, no edifício da Caixa Geral de Depósitos do Porto, um espaço arquitectonicamente bastante marcante. A segunda apresentação teve lugar, em 2008, no Pavilhão Branco do Museu da Cidade de Lisboa, uma galeria de paredes brancas e janelas abertas para o jardim, passando, em 2009, para o paiol do Museu de Arte Contemporânea de Elvas. Portanto, três espaços bastante distintos. Themlitz chegou mesmo a afirmar que seria ideal «poder-se, com instalações deste tipo, fazer um estudo de 5 situações arquitectonicamente completamente diferentes».³⁴⁸ A artista entende as várias apresentações da obra como uma continuação do processo criativo. No fundo, um testar das diversas possibilidades que esta oferece, nomeadamente no confronto com diferentes espaços.³⁴⁹

Em suma, o caso de *Oh la la* demonstra a forma como o período de criação de uma instalação pode prolongar-se, ao longo das suas várias apresentações, no confronto com diferentes espaços e novas aprendizagens. As alterações ocorridas entre a primeira e a segunda apresentações tiveram origens diversas. Para além da modificação na aparência do espaço e do seu impacto sobre a percepção da obra, aprendizagens recolhidas na primeira exposição conduziram à substituição das couves por cactos, tornando, possivelmente, mais difícil a associação à ideia de horta que foi sugerida por Themlitz em entrevistas anteriores à segunda exposição. A passagem do tempo levou à tomada de decisões diferentes, culminando na remoção de elementos, como o caso do dinossauro. Constrangimentos nas dimensões do local de exposição levaram à alteração da disposição de diversos componentes.

³⁴⁶ Ibid.

³⁴⁷ Investigação desenvolvida no âmbito de um estágio, pela aluna Susana Sá, que correspondeu às disciplinas de Projecto I e Projecto II do Curso de Mestrado em Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

³⁴⁸ Susanne Themlitz, entrevista por Susana Sá (não publicada), 30 de Outubro de 2009.

³⁴⁹ Susanne Themlitz, entrevista por Cristina Oliveira e Susana Sá, 5 de Março de 2014.

A variação da obra ao longo do tempo e as implicações da participação dos artistas nas reinstalações são aspectos fundamentais a considerar quando se aborda a musealização e conservação de uma instalação. Como veremos, de forma mais evidente, com o exemplo seguinte, as diferenças entre as diversas apresentações podem resultar não só da adaptação a novos espaços, mas também do desenvolvimento de novos interesses por parte do artista, ao longo do tempo.

3.2 *A Ceia* (1994), Rui Serra, colecção Museu Nacional de Arte Contemporânea

Em 1994, após sete anos de interregno, o Museu Nacional de Arte Contemporânea reabre as suas portas com um novo nome - Museu do Chiado - e uma nova cara, fruto da intervenção arquitectónica do arquitecto francês Jean Michel Wilmotte. Para além da reapresentação do acervo do museu e da realização de exposições temporárias, foi definida enquanto linha de actuação do “novo” museu, a abertura à população escolar próxima e a apresentação de novos artistas, procurando que essa ligação se fizesse, em especial, a partir do estudo e valorização da sua colecção permanente.³⁵⁰

É neste contexto que Pedro Lapa comissaria um programa de exposições na “galeria do bar” do museu, um espaço que desce da área de exposição para o “jardim de esculturas”. Este foi inaugurado com o convite a Rui Serra (n.1970), na altura um jovem artista que contava já com algum reconhecimento. Assim nasce *A Ceia*, apresentada pela primeira vez em Julho de 1994, que viria a tornar-se a primeira obra produzida nesta década a integrar a colecção do MNAC.

Criada para o espaço particular do bar do museu, esta viria, ao longo das suas apresentações seguintes, a assumir configurações bastante distintas, demonstrando como a participação do artista nas reinstalações da obra, mesmo depois de integrada numa colecção, pode dar origem a alterações significativas. Como veremos, não se trata apenas da adaptação da obra a novos espaços mas de todo um repensar da mesma, a cada apresentação, em diferentes

³⁵⁰ Alexandre Pomar, “O Futuro Do Passado,” *Expresso*, July 16, 1994., p.16.

momentos da carreira do artista.

3.2.1 Sobre Rui Serra

Rui Serra nasceu em Elvas em 1970. Iniciou os seus estudos na Faculdade de Belas Artes de Lisboa em 1988, tendo começado a expor em 1991. O seu trabalho está representado em colecções como a do MNAC, Fundação Caixa Geral de Depósitos, Fundação de Serralves, M.E.I.A.C, entre outras.

Reflectindo retrospectivamente, o artista identifica no período inicial da sua carreira uma necessidade de integração e enquadramento num determinado contexto artístico. Esta reflecte-se na série de quadros que pinta em torno de *Las meninas* de Diego Velázquez,³⁵¹ e, de certa forma, também em *A Ceia*, como veremos.

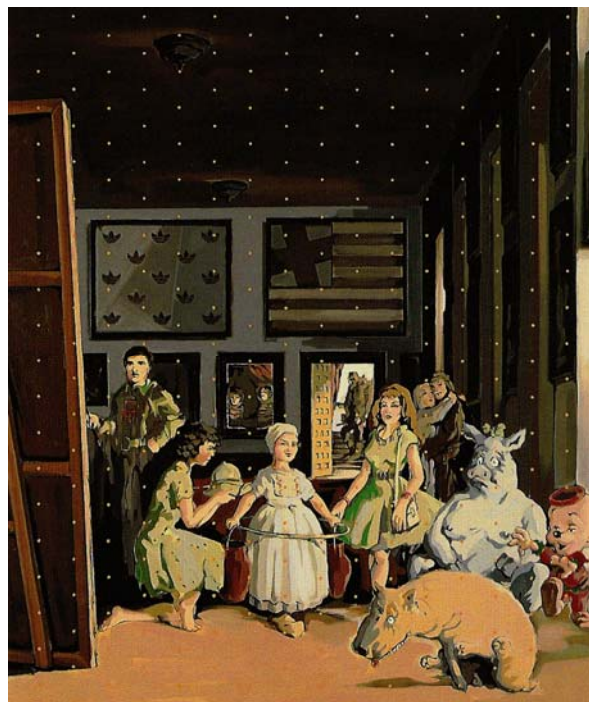


Figura 22: Sem título, Rui Serra, 1991.

³⁵¹ Esta pintura, datada de 1656, pertence à colecção do Museu do Prado de Madrid.

É precisamente uma pintura que cita *Las meninas*, criada em 1991, que abre o seu portefólio (Figura 22), sendo esta apenas uma das muitas obras em torno deste quadro. Nesta, Serra reproduz a cena que vemos representada no quadro de Velázquez, substituindo todos os personagens (incluindo o pintor, no lugar do qual coloca o seu próprio auto-retrato) assim como alguns elementos da decoração da sala, e sobrepondo à composição uma malha pontilhada que lembra a trama tipográfica das imagens de imprensa.

Para Rui Serra, a importância desta pintura de Velázquez na sua própria obra manifesta-se a dois níveis. Por um lado, na «relação de interactividade que se pode estabelecer com Velázquez e a pintura pós-Velázquez»,³⁵² particularmente com a utilização do «dispositivo *mise en abyme* de entrada e saída do espectador dentro do quadro».³⁵³ Ou seja, pelo facto de não estarmos apenas perante um quadro, mas perante um dispositivo de representação do real. Por outro lado, existe uma identificação com esta pintura em termos de sentido. Para Rui Serra *Las meninas* reflecte o desejo de Velázquez de se integrar na aristocracia espanhola, codificando essa intenção ao circunscrever-se no conjunto de personalidades da corte.

*Apesar de termos os monarcas representados no espelho em último plano, as personagens funcionam como marionetas e quem as dirige é precisamente Velázquez. Portanto temos a problematização do autor na primeira pessoa que tenta integrar-se dentro de um núcleo familiar.*³⁵⁴

Serra considera que esta tentativa de integração de Velázquez terá influenciado a sua escolha como fonte de inspiração para as suas próprias pinturas, sobretudo no período inicial da sua carreira, quando procurava encontrar o seu lugar no seio de uma determinada realidade artística:

Uma das coisas que me fez escolher este quadro e fazer uma paráfrase inicial do mesmo foi a ideia de eu enquanto autor muito novo – estas coisas são sempre inconscientes, se calhar só ao fim de anos é se percebe isto de uma forma mais consciente – ter a necessidade de integração den-

³⁵² Rui Serra, entrevista por Cristina Oliveira, a 31 de Março de 2014.

³⁵³ Ibid.

³⁵⁴ Ibid.

*tro de uma realidade artística (...) tinha a ver com o facto de me aperceber que estava numa espécie de estado preparatório ou de germinação autoral e que tinha de me integrar na realidade artística.*³⁵⁵



Figura 23: Sem título, Rui Serra, 1992.

Em 1992, Rui Serra realizou uma série de pinturas «cujo elemento inicial era uma ideia de pré-símbolo»,³⁵⁶ ou seja, estas construía-se através do conjunto de pequenas imagens, pequenos elementos gráficos, que podem remeter para sentidos diversos consoante o espectador (Figura 23). Nas palavras do artista, os quadros:

...criam uma espécie de código, mais críptico ou menos críptico, consoante as pessoas, mas que no fundo era uma espécie de pré-linguagem. Isso é que era importante neste fenómeno, a ideia de identifica-

³⁵⁵ Ibid.

³⁵⁶ Ibid.

*ção de cada um dos símbolos, cada um dos elementos com uma espécie de pré-linguagem.*³⁵⁷

Em 1994, o artista apresenta-se na feira internacional de arte contemporânea *Arco*, em Madrid, com um projecto através do qual a sua galeria, Arte Periférica, havia conseguido um espaço na exposição. Na sua participação, Serra trabalha novamente sobre *Las meninas*. Desta vez parte já não de *Las meninas* de Velázquez, mas do seu próprio quadro de 1991, referido anteriormente (Figura 22).



Figuras 24 e 25: Fotografias da participação de Rui Serra na *Arco*, Madrid, 1994. Rui Serra©, cortesia do artista.

³⁵⁷ Ibid.

Na *Arco*, de 1994, as personagens criadas pelo artista na pintura de 1991 (Figura 22), que descrevemos, transformavam-se em elementos tridimensionais, entre os quais os espectadores podiam passar. Cada personagem era constituída por dois quadros em cunha sendo representada, de um lado, de acordo com uma linguagem que remete para a malha gráfica de imprensa e, do outro, através de um pensamento logotípico que, como referimos, havia sido explorado por Serra anteriormente. De acordo com o artista, «foi este tipo de valores estilísticos que permitiu ter uma espécie de dimensão formal para resolver a exposição do Chiado» que «consiste precisamente em dois tipos de linguagem, uma mais gráfica e outra mais logotípica». ³⁵⁸

É na sequência da sua participação nesta feira *Arco* que surge o convite do MNAC para a criação de uma obra para a "galeria do bar", que resultaria na produção de *A Ceia*. Segundo Rui Serra, ³⁵⁹ o convite foi feito em Fevereiro de 1994, apenas cinco meses antes da reabertura do museu, a 12 de Julho desse ano.

3.2.2 *A Ceia* (1994)

A Ceia é composta por três “núcleos” que se distribuía por vários andares da “galeria do bar”. O artista refere que, quando visitou pela primeira vez o espaço que lhe estava destinado, este era ainda apenas um «fosso», sem a estrutura de metal e madeira que viria a criar os vários níveis. ³⁶⁰ O primeiro núcleo da obra é constituído por telas citando personagens de pinturas portuguesas do final do século XIX e início do século XX (Figura 26). Estas dispunham-se sobre um cenário esquematizado, constituído apenas por linhas pretas, que reproduz o da *Última Ceia* de Da Vinci. ³⁶¹ Os dois outros núcleos eram constituídos por placas de alumínio gravadas e caixas de luz, que faziam referência a pinturas do primeiro modernismo português.

³⁵⁸ Ibid.

³⁵⁹ Ibid.

³⁶⁰ Ibid.

³⁶¹ Ibid.

III - Entre criação e musealização: particularidades da instalação enquanto objecto museológico





Figura 26, 27, 28, 29: *A Ceia*, exposição inaugural do Museu do Chiado, 1994. Rui Serra©, cortesia do artista.

A identificação autoral de Rui Serra com determinados artistas que, como vimos, marca o período inicial da sua carreira, reflecte-se também em *A Ceia*, embora, neste caso, a selecção estivesse condicionada a um arco temporal pré-determinado: 1850-1950, o período abrangido pela colecção do MNAC. O artista esclarece que a obra tem sido vista, erronea-

mente, como «uma espécie de ilustração de tal arco temporal», quando, na verdade, é sobretudo uma outra abordagem à ideia de "família", tal como havia feito com *Las meninas* de Velázquez. Ou seja, na selecção presente em *A Ceia* está, no fundo, representado «um universo de valores, neste caso de pintura ou de arte portuguesa»³⁶² no qual o autor se procurava inserir.

Rui Serra refere que «desde o início se tornou claro que a colocação da obra nas instalações do bar-restaurant do museu determinaria o seu próprio sentido»³⁶³ motivo pelo qual escolheu o *cartoon* político *A Ceia de Zé* (1882) de Rafael Bordalo Pinheiro (Figura 30), como referente principal na concepção da obra. Num cenário semelhante ao de *A última Ceia* de Da Vinci, o caricaturista coloca, ladeando Cristo, diversas personalidades da política da época. Rui Serra, por sua vez, “senta à mesa” personagens que povoam o universo das suas referências, dentro da pintura portuguesa daquele período (Figura 26).



Figura 30: *A Ceia de Zé*, Rafael Bordalo Pinheiro, 1882.

³⁶² Ibid.

³⁶³ Texto não publicado do autor acerca de *A Ceia*, 2011. Arquivo do MNAC.

Entre as personagens que encontramos nesta ceia de Rui Serra estão, por um lado, vários dos pintores naturalistas pertencentes ao chamado grupo de Leão e representados no famoso quadro, de 1885, por Columbano Bordalo Pinheiro.³⁶⁴ Entre eles encontram-se Ribeiro Cristino, João Vaz, Alberto de Oliveira, António Ramalho, o próprio Columbano e Rodrigues Vieira, sendo estes pintores acompanhados por Manuel Fidalgo, o empregado que carrega a bandeja e ficou também imortalizado no mesmo quadro. A estas figuras juntam-se o Cristo que Rafael Bordalo Pinheiro representa em *A Ceia de Zé* e ainda o retrato da Viscondessa de Menezes,³⁶⁵ duas figuras do tríptico *A Vida - Esperança, Amor, Saudade* (1899-1901) de António Carneiro³⁶⁶ (a figura masculina do elemento central e a figura feminina do elemento da direita) e ainda dois dos bêbados do quadro *Festejando o São Martinho* (1907) de José Malhoa.³⁶⁷

Para além deste núcleo central, que descrevemos, *A Ceia* incluiu dois outros conjuntos. Rui Serra considera que criou, de facto, três ceias, que dividem as referências em períodos temporais e artísticos distintos.

Como a baliza cronológica em causa era tão grande, não me agradava estar a remeter a investigação para autores do naturalismo ou do realismo do século XIX e depois integrá-los, de modo indistinto, com autores modernistas ou futuristas do século XX. Por isso pensei logo que, estrategicamente, iria criar três núcleos, em função dos três níveis definidos pelo movimento helicoidal da escada. Eu não sei se isso ficou explícito, mas o projecto do Chiado consistia em três Ceias. A totalidade intitulava-se A Ceia, e subdividia-se na composição da parede mais ampla com o mural e os quadros (A Ceia I), na instalação das caixas de luz (A Ceia II), e no núcleo de chapas metálicas gravadas (A Ceia III). Portanto, houve uma estruturação em três momentos para também tentar dividir em termos tem-

³⁶⁴ O *Grupo do Leão* (1885) de Columbano Bordalo Pinheiro. Colecção do MNAC.

³⁶⁵ *Retrato da Exm^a Viscondessa de Menezes, D. Carlota* (1862) pintado por Visconde de Menezes. Colecção do MNAC.

³⁶⁶ Tríptico *A Vida - Esperança, Amor, Saudade* (1899-1901) de António Carneiro. Colecção da Fundação Cupertino de Miranda.

³⁶⁷ *Festejando o São Martinho* (1907), também conhecido por *Os Bêbados*, José Malhoa. Colecção do MNAC.

*porais a questão do século XIX e depois a questão do primeiro e segundo modernismos da primeira metade do século XX.*³⁶⁸

Se o elemento central cita pintores do final do século XIX, os dois outros núcleos citam já pintores do século XX, que podem ser associados ao primeiro modernismo português. Entre estes encontram-se Almada Negreiros, Correia Dias, Eduardo Viana, Fred Kradofler, Domingues Alvarez, Mário Eloy, António Dacosta e Marcelino Vespeira. Um terceiro núcleo é constituído por Amadeu de Souza-Cardoso, Júlio dos Reis Pereira, António Pedro e novamente Mário Eloy.

Os três conjuntos distinguem-se claramente no tipo de técnicas utilizadas, o que é também sintomático do período de criação desta obra, durante o qual o artista procurou «diversificar ao máximo a linguagem e os próprios materiais»³⁶⁹:

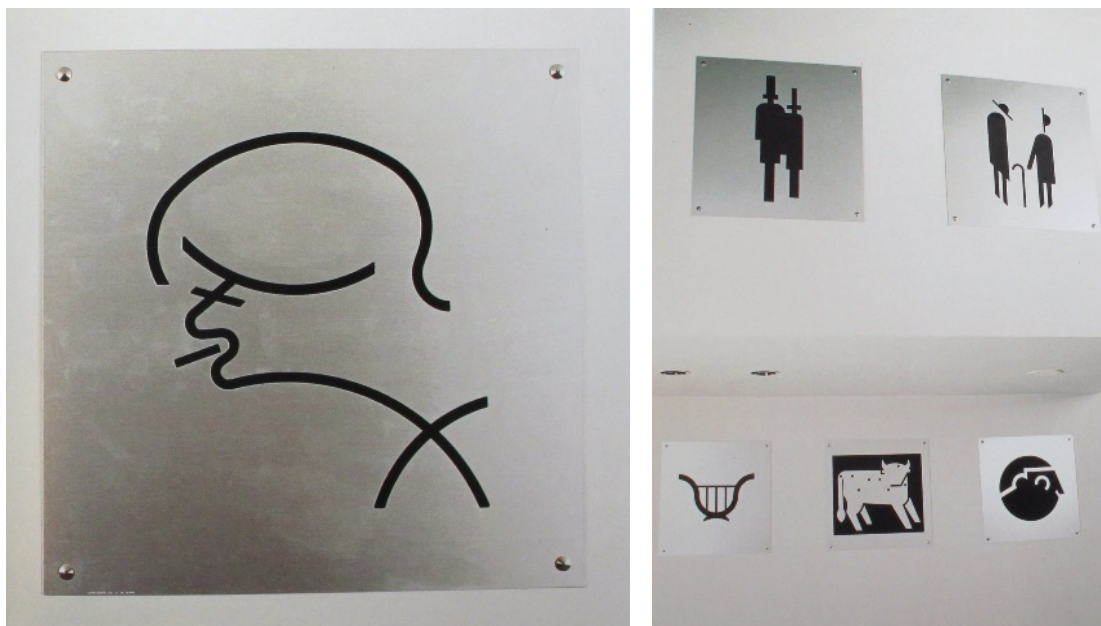
*A ideia era criar um dispositivo de pseudo-mural, com aplicação de pintura, e com aplicação de imagens pictóricas com mecanismos alternativos: as caixas de luz e o alumínio. Isto porque, como estava muito no início, estava a fazer experiências a vários níveis com materiais alternativos.*³⁷⁰

Assim, no primeiro núcleo (Figura 26), dedicado aos pintores do século XIX, foram utilizadas técnicas de pintura mais tradicionais: a pintura sobre tela e a pintura mural, com recurso a tintas acrílicas. As imagens retiradas dos quadros que mencionámos anteriormente foram ampliadas e trabalhadas em função de uma malha gráfica específica do universo da imprensa, na qual a imagem se constrói num pontilhado preto sobre um fundo branco. Este tipo de linguagem, como já referimos, tinha começado a ser explorado pelo artista anteriormente. As telas distribuíam-se pelo cenário, esquematizado em linhas pretas, da última ceia, inspirado na *Ceia de Zé* de Rafael Bordalo Pinheiro e na *Última Ceia* de Leonardo Da Vinci.

³⁶⁸ Rui Serra, entrevista por Cristina Oliveira, a 31 de Março de 2014.

³⁶⁹ Ibid.

³⁷⁰ Ibid.



Figuras 31 e 32: *A Ceia*, exposição inaugural do Museu do Chiado, 1994. Alguns elementos do “segundo núcleo”. Imagens do catálogo da exposição. MNAC©, cortesia do museu.

Um segundo núcleo era constituído por paráfrases de obras de pintores do primeiro modernismo, trabalhadas segundo uma linguagem logotípica, na qual as imagens se construíam com apenas duas cores e linhas simples, seguindo outra das linhas de investigação a que Rui Serra se dedicara em anos anteriores, como vimos. Estas imagens foram aplicadas sobre placas de alumínio anodizado (Figuras 31 e 32).

Embora, por norma, o artista prefira realizar ele próprio todos os elementos das suas obras, o curto prazo entre o convite e a exposição de inauguração do MNAC levaram-no a optar por encomendar este trabalho a uma casa de gravadores. Rui Serra levou os desenhos feitos à escala que depois foram gravados nas placas de alumínio³⁷¹ e pintados.

³⁷¹ No processo de gravação a forma é raspada no alumínio.



Figura 33: *A Ceia*, exposição inaugural do Museu do Chiado, 1994. Alguns elementos do “terceiro núcleo”. Imagens do catálogo da exposição. MNAC©, cortesia do museu.

Um terceiro núcleo era constituído por seis imagens construídas com recurso ao mesmo tipo de linguagem utilizada nas placas de alumínio, mas aplicadas em caixas de luz. A luz funciona como elemento de destaque para os autores que Rui Serra procura evidenciar dentro do primeiro modernismo, como se entende no seguinte excerto de entrevista:

Cristina Oliveira – Como escolheu a que é que aplicava o quê, em termos das técnicas utilizadas?

Rui Serra – A mais tradicional digamos que é a pintura aplicada à parede com o mural, ao século XIX. E depois século XX tudo o resto.

CO – Mas mesmo aí há uma diferenciação...

RS – Exactamente. Por exemplo, no nível inferior do espaço pode considerar-se que as placas de alumínio são associadas ao primeiro mo-

dernismo. Uma dimensão mais luminosa corresponderia ao segundo modernismo... mas até esta separação pode ser falaciosa, isto porque os autores que eu considero mais relevantes – Amadeu de Souza-Cardozo e Mário Eloy – estão integrados nas caixas de luz. Creio que havia também referências ao António Pedro e ao Júlio dos Reis Pereira, salvo erro. E a nível das chapas de alumínio gravadas remeti para o Eduardo Viana, o Almada Negreiros, o Dominguez Alvarez, o Fred Kradolfer, e outros. Todos eles me interessavam, mas sempre soube que o Mário Eloy para mim era o que me dizia mais, juntamente com Amadeu de Souza-Cardozo.³⁷²

As caixas de luz foram mandadas fazer, mas pintadas directamente por Rui Serra. A pintura foi feita com recurso a uma máscara autocolante, recortada manualmente, sobre a qual foi aplicada tinta em *spray*. Depois de retirada a máscara, o desenho fica na superfície de plástico. Duas lâmpadas fluorescentes brancas iluminam a imagem a partir do interior da caixa de luz.

Os três núcleos de *A Ceia* distribuíam-se pelos vários andares da "galeria do bar". Na parede maior, no topo das escadas, encontrava-se o primeiro núcleo com a representação do cenário da última ceia e as telas citando artistas e quadros do século XIX. O segundo núcleo, constituído pelas placas de alumínio, ocupava as paredes inferiores, mais próximas da zona do bar, enquanto o terceiro núcleo, das caixas de luz, se distribuía pelas paredes laterais, que acompanhavam as escadas.

Terminada a exposição, a obra - cujos custos de produção tinham sido suportados pelo MNAC - é adquirida para a colecção. Ressurgiria em 2002, mas, desta vez, de forma completamente diferente.

Em 2002 Rui Serra é convidado a mostrar *A Ceia* na exposição *Diferença e Conflito. O Século XX nas colecções do Museu do Chiado*, comissariada por Pedro Lapa. De acordo com o artista, foi-lhe dito pelo comissário que «não havia interesse em remontar tudo»³⁷³ para aquela exposição, o que o levou a fazer algo completamente diferente.

³⁷² Rui Serra, entrevista por Cristina Oliveira, a 31 de Março de 2014.

A partir de uma imagem da obra, publicada em 1994 no jornal *Expresso* (Figura 34),³⁷⁴ Rui Serra criou uma pintura mural, «uma imagem “fantasma” do que tinha acontecido em 94».³⁷⁵ A partir da imagem, que incluía apenas o primeiro núcleo da obra, foi criada uma matriz. Esta foi ampliada e projectada com recurso a um retroprojector, sendo depois pintada pelo artista directamente na parede.



Figura 34 (à esquerda): Fotografia de *A Ceia* na exposição inaugural do Museu do Chiado, 1994, publicada no *Expresso Cartaz*, nº1133, 16 de Julho de 1994. Figura 35 (à direita): Rui Serra durante a realização da pintura mural para exposição *Diferença e Conflito. O Século XX nas colecções do Museu do Chiado*, MNAC, 2002, arquivo do MNAC©, cortesia do museu.

Por ter origem numa imagem publicada na imprensa, a estética pontilhada que já es-

³⁷³ Ibid.

³⁷⁴ A imagem acompanhava um artigo de Alexandre Pomar acerca da reabertura do museu, no qual o autor fazia uma apresentação do programa dos meses seguintes e incluindo uma breve descrição de *A Ceia*. Pomar, “O Futuro Do Passado.” *Expresso Cartaz*, nº1133, 16 de Julho de 1994.

³⁷⁵ Rui Serra, entrevista por Cristina Oliveira, a 31 de Março de 2014.

tava presente nas telas que se incluíam neste núcleo, espalha-se assim para o resto dos elementos. Toda a obra se constrói agora num pontilhado preto sobre o fundo branco da parede. Quando questionado acerca da relação entre este momento e a apresentação de 1994, Rui Serra afirma que se trata de outra obra³⁷⁶ (embora esteja englobada na mesma ficha matriz). Desta resta apenas a documentação fotográfica.

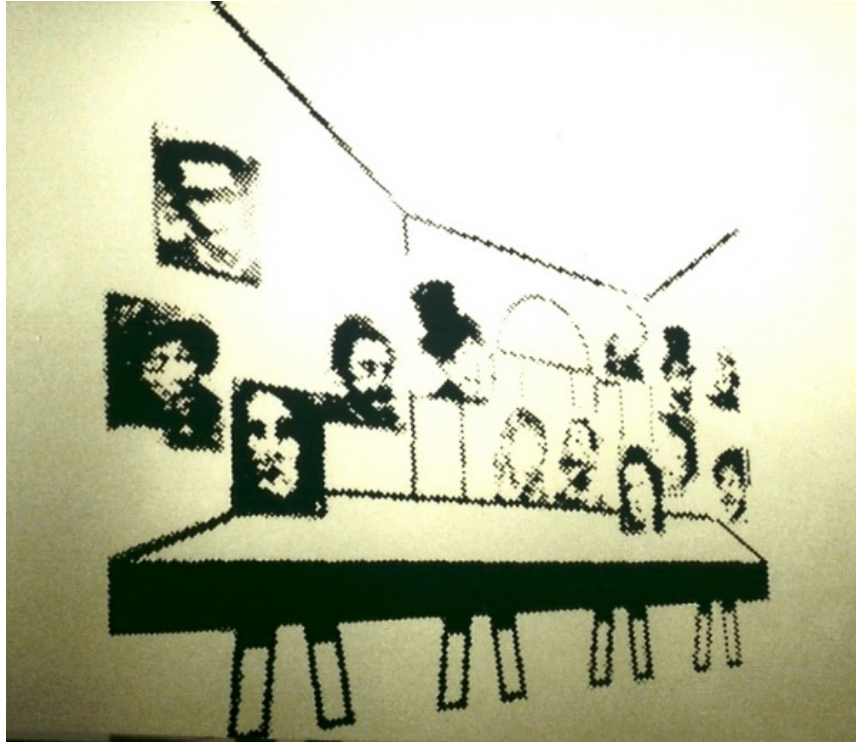


Figura 36: *A Ceia* (ou a “Ultima Ceia”), exposição *Diferença e Conflito. O Século XX nas colecções do Museu do Chiado*, MNAC, 2002, Rui Serra©, cortesia do artista.

³⁷⁶ Ibid.



Figura 37: *A Ceia* (ou a “Última Ceia”), exposição *Diferença e Conflito. O Século XX nas colecções do Museu do Chiado*, MNAC, 2002, arquivo do MNAC©, cortesia do museu.

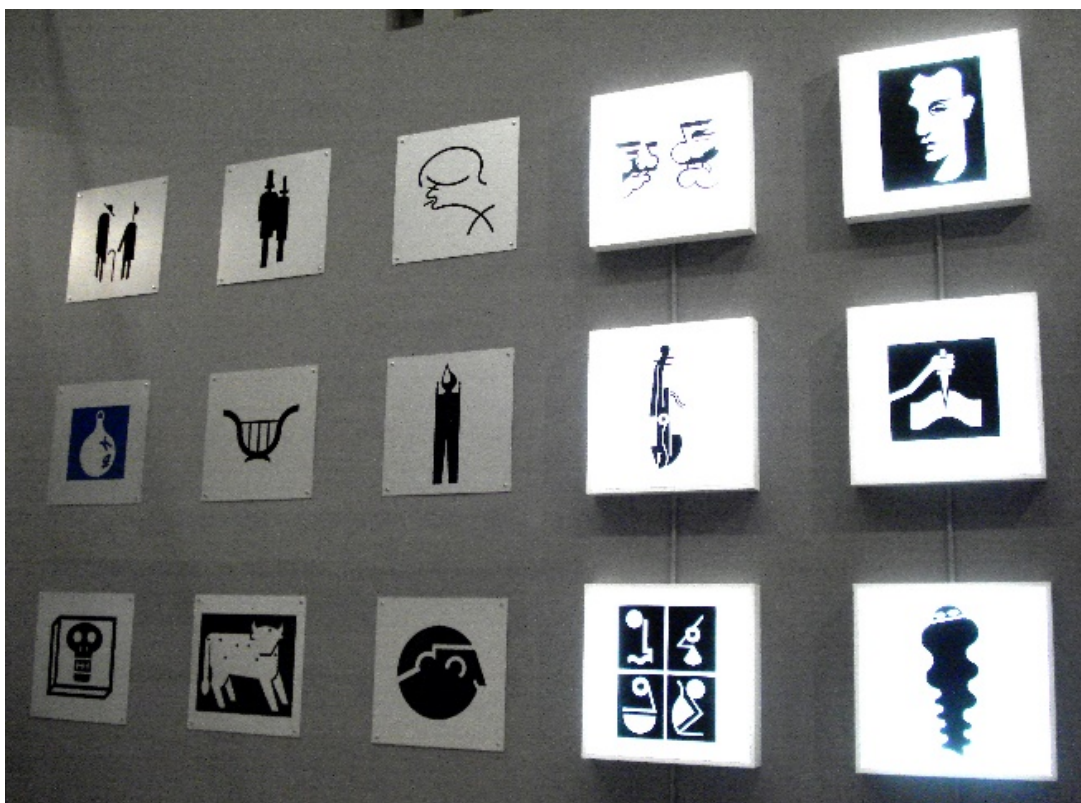
Em 2010, *A Ceia* volta a ser apresentada com todos os elementos que foram incluídos na exposição de 1994. Adquire, no entanto, uma espacialidade diferente que, não só se adapta ao novo espaço de exposição, como pode provocar novos sentidos.

Comissariado por Helena Barranha e Rui Afonso Santos, entre 2010 e 2011, o programa de exposições *Outros Olhares* procurou promover uma reflexão alargada sobre a colecção do MNAC e o arco temporal que abrange, destacando rotativamente algumas das obras da colecção. As peças em destaque resultaram do convite endereçado a historiadores de arte, curadores e artistas portugueses, aos quais foi pedido que seleccionassem uma obra de arte da colecção do Museu, representativa de uma década específica. As exposições foram acompanhadas de um pequeno texto sobre cada obra, que constituiu tema para um debate informal. *A Ceia* foi uma das obras escolhidas.

A obra foi colocada no segundo andar, numa galeria quadrangular, distribuindo-se por duas paredes opostas. Numa das paredes encontrava-se o primeiro núcleo que foi instalado da mesma forma que em 1994, excepto o facto de o “cenário” da última ceia, por restrições orçamentais, não ter sido pintado directamente na parede, tendo sido construído com recurso a um material autocolante. Na parede oposta reuniram-se todos os elementos restantes, num arranjo de linhas ortogonais que formava um rectângulo. Ou seja, de “três ceias”, passam a ser apresentadas apenas “duas ceias”, reunindo-se todos os artistas do século XX (entre placas de alumínio e caixas de luz) num único painel. A alteração da disposição das caixas de luz obrigou a alguns ajustes nas ligações eléctricas e na disposição das lâmpadas no seu interior.³⁷⁷



³⁷⁷ De modo a tornar mais discretos os fios eléctricos que ligavam as caixas de luz entre si, os painéis de acrílico foram reposicionados de forma a que as lâmpadas ficassem numa posição vertical. A verticalidade dos fios eléctricos passa despercebida face à horizontalidade marcada da composição. Adicionalmente, o facto de as lâmpadas das caixas de luz ficarem todas na mesma posição é para Rui Serra fundamental.



Figuras 38 e 39: *A Ceia*, exposição *Outros Olhares*, 2010, MNAC. Rui Serra©, cortesia do artista.

Rui Serra destaca que esta apresentação é já «outra coisa», na medida em que a própria contextualização e recontextualização da obra a transformam em algo diferente:

Aqui tem precisamente a ver com um fenómeno de contextualização e descontextualização. Continuo a dizer que não é uma questão de site-specificity, o que é que isto significa? Significa que eu só teria construído esta obra para aquele lugar e depois nunca mais a poderia apresentar a não ser naquele lugar. Não. Eu digo é que os mesmos elementos podem ser re-interpretados e reordenados em função de outros contextos. Se isso acontece, automaticamente, mesmo que lhe dê o mesmo nome, já é outra coisa.³⁷⁸

O artista realça a importância do confronto entre estas duas “realidades artísticas” re-presentadas em *A Ceia*:

O importante do dispositivo em 2010 é o confronto directo entre duas realidades. Se tivesse dividido novamente a obra em três partes, esta sensação de uma entidade a olhar para outra, e vice-versa, não era intuitiva. Interessava-me que o espectador fosse um elemento que passasse pelo meio da instalação e fosse observado. E, de certa forma, que até houvesse uma sensação de estranheza e de desconforto, porque estaria a mais naquele confronto tão explícito entre duas realidades, que são premissas uma da outra mas que no entanto são tão afastadas, não só em termos temporais mas também do ponto de vista de sentido: o século XIX e o século XX. Claro que, como todas as metáforas, a percepção deste sentido pode ser mais ou menos evidente.³⁷⁹

Refere, no entanto, que, em 1994, não existia esta necessidade ou tentativa de criação de tensão entre duas realidades:

Não havia a necessidade de criar essa tensão binária em 1994. Porventura uma possível tensão criada tinha mais a ver comigo, enquanto autor, e a materialização da minha ideia pictórica num espaço arquitectónico. Como se eu quisesse “agredir” o espaço, impor-me à arquitectura.³⁸⁰

Para Rui Serra as diferentes configurações de *A Ceia*, ao longo das suas várias apresentações resultam não só da sua recontextualização, mas também de um repensar dos mesmos elementos em momentos diferentes. Cada momento será marcado por diferentes preocupações e reflexões que evidentemente irão influenciar a forma como a obra é reinstalada. Neste sentido, a reinstalação de 2010 assinala, segundo o artista, «uma forma mais madura de pensar estes elementos».³⁸¹

O percurso de *A Ceia* demonstra como a intervenção do artista sobre uma instalação nas suas diversas apresentações pode ter consequências significativas no modo como as obras são apresentadas. De facto, a obra sofreu alterações consideráveis de cada vez que foi exposta e Rui Serra admite que, numa próxima apresentação, talvez crie ainda uma outra forma de a apresentar:

³⁷⁸ Rui Serra, entrevista por Cristina Oliveira, a 31 de Março de 2014.

³⁷⁹ Ibid.

³⁸⁰ Ibid.

³⁸¹ Ibid.

*E, talvez, se me pedissem para repensar esta [a versão de 2010], daqui a dez ou vinte anos, obrigatoriamente haveria outra solução. Porque as pulsões, os confrontos, as energias, empregues ao longo dos anos, gera-se e ganha-se, mas perde-se e morre naquele momento. Ou seja, a instalação já não poderia ter a mesma energia e o mesmo sentido anterior.*³⁸²

Até onde pode a obra ser alterada antes de se transformar noutra? E até que ponto pode o artista modificá-la? São questões que naturalmente se impõem quando a instalação se integra na colecção de um museu.

Marina Pugliese e Barbara Ferriani defendem que, enquanto o artista é vivo, a instalação deve ser considerada um «médium em evolução» alertando para o risco de os museus, no processo de institucionalização das obras, as «petrificarem numa única versão, por vezes baseada no gosto dos curadores ou directores, ou nas decisões práticas dos conservadores».³⁸³ Para as autoras, a variabilidade das instalações não deve ser eliminada:

*The installation is a practice of art in which chance and continuous modification can sometimes be a poetic element, which cannot be relinquished.*³⁸⁴

Realçam ainda que a adaptação da obra a novos espaços implica necessariamente a participação do artista ou a definição, com este, de parâmetros que determinem as possibilidades de variação.³⁸⁵ No entanto, como vimos nos casos anteriores, tende a ser apenas no confronto com novas situações e espaços que os artistas vão definindo as diferentes hipóteses para a apresentação das obras, não estando estas delimitadas à partida. Este é um assunto que discutiremos nos próximos capítulos.

Importa ainda ter em consideração que, eventualmente, o artista deixará de estar presente, cabendo ao museu a responsabilidade total na reinstalação da obra. Neste sentido, para

³⁸² Ibid.

³⁸³ Marina Pugliese and Barbara Ferriani, “Preserving Installation Art: Hypothesis for the Future of a Medium in Evolution,” in *Art Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*, ed. Erma Hermens e Tina Fiske, (Londres: Archetype Publications, 2009), 174–82.

³⁸⁴ Ibid., 175

³⁸⁵ Ibid.

além da latitude de variação permitida, é fundamental ter em conta a necessidade de transmissão do conhecimento essencial à montagem das obras e as dificuldades inerentes a este processo, que nem sempre são evidentes à partida, revelando-se, sobretudo, quando a obra é reinstalada pelo museu sem a presença do artista.

3.3 *Nature?* (1999-2000), Marta de Menezes, colecção Museu Extremeño IberoAmericano de Arte Contemporaneo

Pertencente à colecção do MEIAC, *Nature?*, uma obra criada pela artista portuguesa Marta de Menezes, poderia servir de ponto de partida para diversas discussões. Desde logo pelo facto de utilizar seres vivos enquanto "materiais artísticos", podendo enquadrar-se dentro do conjunto da chamada bioarte.³⁸⁶ Esta inclui borboletas vivas, de espécies tropicais, cujos padrões das asas são alterados pela artista, durante a exposição. Do ponto de vista do museu, tal implica preservar e transmitir um conjunto de conhecimentos que não fazem habitualmente parte da formação dos funcionários destas instituições. Ao mesmo tempo, levanta questões acerca da capacidade do museu preservar a obra, dada a ausência do conhecimento de base que esteve na origem da sua criação.

3.3.1 Sobre Marta de Menezes

Marta de Menezes é uma artista lisboeta, nascida em 1975. Em 1999, formou-se em pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) e, em 2001, concluiu o Mestrado (M.St.) em História de Arte e Cultura Visual pela Universidade de Oxford, no Reino Unido.³⁸⁷

³⁸⁶ Embora controverso, o termo bioarte é bastante utilizado em referência às obras que cruzam a arte com a biologia e biotecnologia. Ver Cristina Barros Oliveira, "A relação entre arte e ciência na bioarte: estudo do caso da obra *Nature?* (1999-2000) de Marta de Menezes," *MIDAS. Museus e estudos interdisciplinares*, no. 5 (October 13, 2015), doi:10.4000/midas.869.

³⁸⁷ Na sua dissertação de mestrado, intitulada *Diagrams in Art and Science: a study of Richard Feynman and Joseph Beuys blackboard drawings*, a artista explorou a relação entre a utilização de diagramas em arte e ciência, através da análise dos casos dos desenhos em quadro-negro de Richard Feynman e Joseph Beuys. Esta

Foi através de relações pessoais que o mundo dos laboratórios científicos modernos se abriu à artista, despertando imediatamente a sua curiosidade. Apesar de ter principiado por fasciná-la do ponto de vista estético, eventualmente Marta de Menezes começou a pensar na ciência e nas tecnologias científicas (particularmente na área da Biologia) em termos do seu potencial artístico.³⁸⁸ Ou seja, enquanto meios ou materiais artísticos, tornando-os parte da sua criação.

Desde 1999, a artista desenvolveu residências em vários laboratórios de investigação científica, a partir das quais nasceram projectos artísticos diversificados. Cada projecto tende a envolver uma nova área de investigação. Através da utilização de técnicas que permitem a alteração dos padrões das asas das borboletas, surgiu *Nature?*, em 1999. Em 2002, a imagem por ressonância magnética permitiu a realização de retratos que incluem a imagem do cérebro em actividade, dando origem a *Functional Portraits*. Em *nucleArt* (2002) sondas de DNA fluorescente foram usadas para criar micro-esculturas em núcleos celulares humanos. Proteínas, DNA, neurónios vivos e bactérias, serviram de “material escultórico” em *Proteic Portrait* (2002-2007), *DNA Innercloud* (2003) e *The Family* (2004), *Tree of Knowledge* (2005) e *Decon*, (2007), respectivamente. Uma vez que não possui formação na área das ciências exactas, e que se trata de áreas e técnicas de investigação muito específicas, a artista tem de aprender, para cada projecto, as bases teóricas e práticas que guiam o trabalho dos laboratórios com os quais colabora.

Para Marta de Menezes, a incorporação da Biologia e biotecnologia na criação artística é comparável à utilização de outras tecnologias. Num artigo em co-autoria com Luis Graça, afirma:

É comum na história da arte a incorporação de novas tecnologias para criação artística. A biologia e biotecnologia não parecem ser diferentes. Do mesmo modo que desenvolvimentos tecnológicos passados como a

escolha temática revelava já o seu interesse na relação entre arte e ciência, que viria a tornar-se o fio condutor do seu trabalho artístico.

³⁸⁸ Marta de Menezes, entrevista por Cristina Oliveira, Lisboa, 12 de Março de 2013.

*fotografia, o cinema, ou a informática foram adaptados para a prática artística, também a biologia terá semelhante evolução.*³⁸⁹

A maior diferença, dizem Menezes e Graça, entre estes trabalhos artísticos e a produção científica é sobretudo consequência das diferentes motivações dos artistas e cientistas: um cientista procura um resultado, e como tal o seu produto tem de ser reproduzível, enquanto um artista procura um efeito que muitas vezes não o é.³⁹⁰ No entanto, «ao contrário da fotografia, vídeo ou equipamento informático, não é habitual encontrar equipamento biológico fora de laboratórios de investigação», o que obriga os artistas que desejem explorar esta área a colaborar com cientistas e respectivas instituições.³⁹¹

Desde 2006, Marta de Menezes é directora artística do projeto Ectopia, um laboratório artístico experimental, subordinado ao Instituto Gulbenkian de Ciência. Este pretende oferecer a artistas portuguesas e estrangeiras a possibilidade de realizarem residências nos sítios de investigação científica, através da organização de uma rede de laboratórios e investigadores. A colaboração entre o artista e o cientista é incentivada através da forma como são organizados os projectos artísticos que, desde cedo, envolvem cientistas da área pretendida. Reuniões entre todos os participantes permitem a discussão de diferentes pontos de vista, realçando também as tensões existentes. No entanto, apesar da promoção da colaboração interdisciplinar, as questões evidenciadas pelos projetos serão sempre do âmbito artístico. Aida Castro realça que, no caso de Ectopia, parece imperativo distinguir entre a experimentação do laboratório tecnocientífico e o trabalho artístico, não obstante a intenção de colaboração entre ambos.³⁹² «Uma das distinções pode estar na saída da obra de arte do laboratório, acção que desloca o que foi produzido no “espaço dos possíveis”, no espaço do laboratório

³⁸⁹ Marta Menezes e Luís Graça, “Bio-Arte: Intersecção de Duas Culturas,” in *Ciência e Bioarte: Encruzilhadas e Desafios Éticos* (Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007), 23–36.

³⁹⁰ Ibid. Não temos a certeza que o argumento da reproduzibilidade seja suficiente. Na verdade, e usando o caso de *Nature?*, que exploraremos em seguida, é suposto que as alterações nas asas das borboletas sejam de certa forma reproduzíveis, motivo pelo qual a artista deixou ao museu um esquema das intervenções que habitualmente realiza.

³⁹¹ Marta Menezes and Luís Graça, “Bio-Arte: Intersecção de Duas Culturas,” 23–36.

³⁹² Aida Estela Castro, “Articulações Arte e Ciência: sobre a experiência da ‘bio-arte’” (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2008), <http://run.unl.pt/handle/10362/2328>.

onde a experiência dos possíveis é regulada e replicada, de volta ao real».³⁹³

3.3.2 *Nature?* (1999-2000)

A criação de *Nature?* foi o primeiro passo para esta carreira artística construída em articulação com a ciência. Ainda durante a sua formação em Belas Artes, Marta de Menezes leu um artigo, publicado na revista *Nature*, acerca da investigação que estava a ser desenvolvida no laboratório dirigido por Paul Brakefield, pertencente ao Institute of Evolutionary and Ecological Sciences da Universidade de Leiden.³⁹⁴

De forma a identificar os factores que afectam a formação dos padrões das asas das borboletas, os investigadores começaram a interferir no desenvolvimento natural da asa, tendo descoberto formas de modificar o seu padrão, sem ser necessária uma alteração genética. Consequentemente, as borboletas alteradas apresentam padrões que nunca foram vistos na natureza e não serão vistos novamente, uma vez que não são transmitidos aos seus sucessores.³⁹⁵ Para Marta de Menezes, esta investigação tinha um potencial artístico que valia a pena explorar. A artista contactou então o laboratório, organizando uma residência autoproposta.³⁹⁶

O trabalho de Marta de Menezes seguiu as técnicas que estavam a ser testadas naquele laboratório e utilizou as mesmas espécies de borboleta: a *Bicyclus anynana* (Figura 40), proveniente de África e a *Heliconius melpomene* (Figura 41), da América do Sul. As *Bicyclus* têm asas de fundo castanho com grandes manchas redondas, que se assemelham a olhos e às quais se dá o nome de ocelos. As *Heliconius* têm asas com fundo preto e manchas coloridas, de forma irregular, que alertam os seus predadores para o facto de serem venenosas.

³⁹³ Ibid.

³⁹⁴ Ibid.

³⁹⁵ Marta Menezes, “The Artificial-Natural: Manipulating Butterfly Wing Patterns for Artistic Purposes,” *Leonardo – Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology*. 36 (2003): 29–32.

³⁹⁶ Marta de Menezes, entrevista por Cristina Oliveira, Lisboa, 12 de Março de 2013.



Figura 40: Borboleta da espécie *Bicyclus anyana*. Lepdata: a Database of Butterfly Wing Patterns, version 1.0, CC- BY-NC-SA 3.0

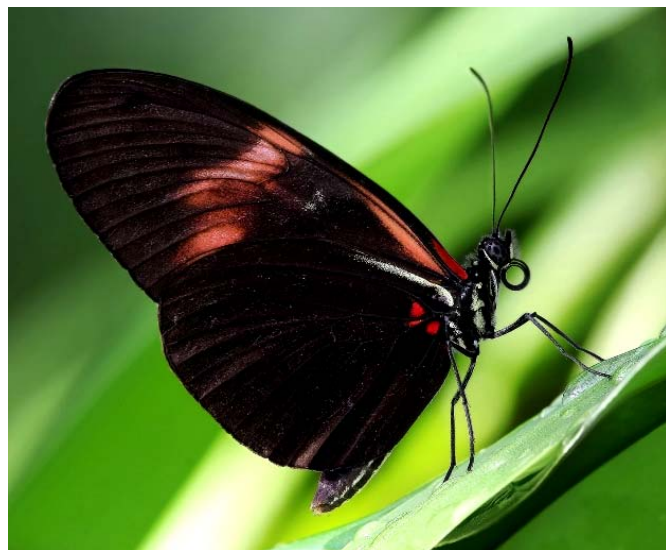


Figura 41: Borboleta da espécie *Heliconius melpomene*. Fotografia de Richard Bartz. 2.5 Wikimedia Commons, CC BY-SA.

Durante a fase de pupa da borboleta, é possível interferir no desenvolvimento das asas, de vários modos. Usando a microcauterização - que implica danificar regiões específi-

cas das asas com uma pequena agulha aquecida - é possível apagar, modificar ou gerar novos ocelos nas asas das borboletas da espécie *Bicyclus*, ou alterar o padrão de cores no caso das borboletas da espécie *Heliconius*. Outra das técnicas utilizadas consiste na transferência de uma porção de tecido das asas de uma borboleta para outra posição na mesma asa ou até para outra borboleta, criando novas manchas (Figura 42). Uma vez que não existem nervos nas asas, estes procedimentos não causam dor à borboleta. O tecido da asa da pupa recupera após o dano, não deixando cicatrizes visíveis na asa do animal adulto.³⁹⁷ Marta de Menezes intervém em apenas uma asa, de forma a realçar a diferença entre a asa intacta e a alterada (Figura



43).

Figura 42: Pupa depois da intervenção numa das asas. Fotografia de Marta de Menezes©, cortesia da artista

³⁹⁷ Marta Menezes, “The Artificial-Natural: Manipulating Butterfly Wing Patterns for Artistic Purposes,”: 29–32.



Figura 43: Borboleta da espécie *Bicyclus anyana*, que sofreu uma intervenção na asa direita, mostrando novos ocelos. Fotografia de Marta de Menezes©, cortesia da artista.

Esta não foi apenas a estreia da artista num laboratório, mas também a primeira vez que este laboratório recebeu uma artista em residência. Nenhuma das partes sabia exactamente o que esperar. Marta de Menezes conta que uma das primeiras questões que lhe foi colocada nas reuniões do laboratório foi: “Se trabalhas connosco e fazes o que nós fazemos, porque é que chamas ao teu trabalho arte e ao nosso ciência?”. Acabada de sair de uma escola de Belas-Artes, esta era uma questão que nunca lhe tinha sido colocada, e levou algum tempo até conseguir ter a resposta. No entanto, segundo a artista, acabou por tornar-se claro que a diferença entre as duas práticas não estava no método, mas nos objectivos e questões colocadas.³⁹⁸ O interesse artístico de Marta de Menezes não era a evolução dos padrões das asas das borboletas - como no caso dos cientistas - mas antes a própria distinção entre o que é natural e o que não é. Será que estas borboletas modificadas são seres naturais? Ou serão as mudanças subtis nos padrões das suas asas suficientes para que sejam consideradas artificiais? Estas dúvidas revelam-se no título da obra que resultou deste trabalho de investigação: *Nature?*.

Mas como foram estas experiências, realizadas durante a sua residência no laboratório

³⁹⁸ Marta de Menezes, entrevista por Cristina Oliveira, Lisboa, 12 de Março de 2013.

holandês, transformadas numa obra de arte? Para Marta de Menezes a possibilidade de o público observar estas borboletas alteradas vivas é um aspecto fundamental na obra que resultou deste trabalho de investigação. Nas suas palavras:

*A questão de ser ou não ser natural perder-se-ia se o público visse borboletas mortas. Depois de morto, o organismo é sempre visto como um objecto, a questão de ser natural ou não perde importância. (...) se as borboletas não estivessem vivas, as pessoas tentariam ver a obra nos “desenhos” nas asas e não no facto de as borboletas terem sido alteradas.*³⁹⁹

Esta ideia foi comprovada por uma experiência anterior. Depois da sua residência, algumas das borboletas alteradas foram mostradas, já depois de mortas, na biblioteca da Universidade de Leiden, à qual pertencia o laboratório onde foi desenvolvido o trabalho. Marta de Menezes conta que esta experiência não tinha verdadeiramente um propósito artístico, tendo acontecido, sobretudo, porque o laboratório lamentava que a artista partisse sem mostrar o trabalho que tinha desenvolvido.⁴⁰⁰ Como resultado deste tipo de apresentação, parte do público assumiu que a artista tinha pintado as asas, depois de as borboletas terem morrido. De acordo com Menezes, algumas pessoas mantiveram esta ideia, mesmo depois de lhes ter sido explicado o processo.⁴⁰¹ Apesar de a artista não estar naquele momento a considerar uma apresentação mais séria do trabalho, tornou-se claro que, caso pretendesse fazê-lo, as borboletas teriam de estar vivas.

Uma configuração mais definitiva da obra surgiu com a oportunidade de a mostrar na *Ars Electronica* (Linz, Áustria), em 2000. Nesse ano, esta exposição incluiu três projectos artísticos que utilizavam a biologia como meio: a obra *Nature?* de Marta de Menezes, um projecto do artista americano Joe Davis (n.1951) e ainda um projecto do grupo australiano Tissue Culture & Art, dois intervenientes importantes na área da chamada bioarte.⁴⁰² A cada um dos três foi dada uma espécie de estufa com 10x5m, dentro da qual poderiam fazer o que

³⁹⁹ Ibid.

⁴⁰⁰ Ibid.

⁴⁰¹ Ibid.

⁴⁰² Ver nota 386.

desejassem.⁴⁰³

Marta de Menezes pretendia que o público tivesse acesso às borboletas e pudesse experienciar o calor, humidade e cheiro dos ambientes criados para sustentar estas espécies, provenientes de climas tropicais. A artista considerava que o contacto directo com a realidade levaria mais facilmente a um questionamento acerca do carácter natural ou artificial das borboletas. Isto implicou que a estufa tivesse uma porta dupla, de forma a impedir a fuga destes insectos (Figura 44).



Figura 44: *Nature?* na exposição *Ars Electronica*, em 2000. Fotografia de Marta de Menezes©, cortesia da artista. Vista do exterior da estufa.

⁴⁰³ Marta de Menezes, entrevista por Cristina Oliveira, Lisboa, 12 de Março de 2013.



Figura 45: *Nature?* na exposição *Ars Electronica*, em 2000. Fotografia de Marta de Menezes©, cortesia da artista. Interior da estufa com plantas e alimentação para as borboletas.

No interior da estufa (Figura 45) encontrava-se tudo o que é fundamental para sustentar as borboletas, incluindo plantas variadas, equipamento para manter a temperatura e humidade próximas dos ambientes tropicais das regiões de origem destas espécies (cerca de 27°C e 85-90% de humidade relativa) e fruta e plantas para as alimentar, tendo em consideração que, para a mesma espécie, o tipo de alimentação varia consoante a fase do ciclo de vida. No caso das *Heliconius*, por exemplo, as lagartas alimentam-se da planta do maracujá e as bor-

boletas de néctar de flores.⁴⁰⁴

Dentro da estufa estavam também os materiais necessários para realizar as intervenções nas asas das pupas. Estas foram feitas, ao vivo, pela artista, durante a exposição. Para serem bem-sucedidas, as intervenções têm de ocorrer num intervalo temporal específico, que varia consoante a espécie. No caso da *Bicyclus anyana*, estas devem ser feitas nas primeiras doze a dezoito horas depois da transformação em pupa. No caso das *Heliconius*, o intervalo reduz-se para quatro horas após a transformação. A área de intervenção também se altera entre um caso e o outro.⁴⁰⁵ Habitualmente, obter este tipo de informação, para uma nova espécie, implica vários meses de trabalho e testes.⁴⁰⁶

As borboletas passam do estado de lagarta para pupa ao cair da noite. Isto significa que, caso se controle a hora a que as luzes são apagadas, é possível assegurar que há tempo suficiente para realizar o número de intervenções necessárias. Por exemplo, se as luzes forem apagadas à meia-noite, as intervenções têm de ser realizadas entre o meio-dia e a uma da tarde do dia seguinte.⁴⁰⁷

Quando as borboletas saem da crisálida, as suas asas estão moles, razão pela qual estas se posicionam de cabeça para baixo neste período, até que as asas endureçam permitindo-lhes voar. Por este motivo, depois das intervenções, as pupas devem ser penduradas em palitos com o auxílio de um pouco de cola, de forma a reproduzir a sua posição natural (Figura 46).⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ Num ambiente artificial, como nesta obra, é necessário preparar um néctar que é normalmente vendido para alimentar beija-flores. Marta de Menezes, entrevista por Cristina Oliveira, Lisboa, 12 de Março de 2013.

⁴⁰⁵ Marta de Menezes, entrevista por Cristina Oliveira, Lisboa, 12 de Março de 2013.

⁴⁰⁶ Ibid.

⁴⁰⁷ Ibid.

⁴⁰⁸ Ibid.

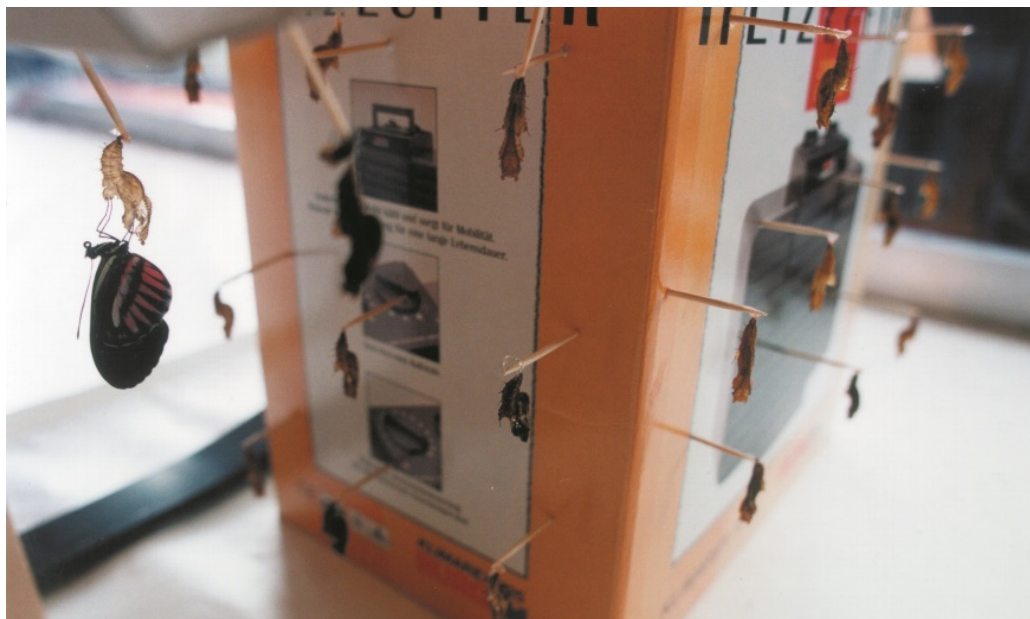


Figura 46: Borboleta acabada de sair da crisálida. Fotografia de Marta de Menezes©, cortesia da artista.

No lado exterior da estufa onde se encontravam as borboletas, foi mostrada uma apresentação com imagens destas, depois das intervenções nas asas, para que o público pudesse perceber melhor as alterações. Foi ainda incluído um vídeo acerca do trabalho que estava a ser desenvolvido no laboratório holandês, no qual a artista esteve em regime de residência.

A vontade de Marta de Menezes em deixar que o público tivesse contacto com as borboletas acabou por se revelar demasiado optimista, uma vez que muitos destes animais morreram durante a exposição devido a um manuseamento desadequado.⁴⁰⁹ Em apresentações posteriores, a artista optou por limitar o acesso às pupas, usando algumas das plantas como barreira no interior da estufa.

Entre 2000 e 2007, *Nature?* foi mostrado nove vezes mantendo uma configuração semelhante.⁴¹⁰ Em 2006 o Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo

⁴⁰⁹ Ibid.

⁴¹⁰ *Nature?* foi apresentada, em 2000, na exposição *Next Sex* incluída na Ars Electronica 2000 (Áustria), em 2005 nos Royal Pump Rooms, Laemington Spa (Reino Unido), no Bourneville Centre for the Visual Arts (Rei-

(MEIAC) adquiriu a obra, após a exposição *META.morfosis* que teve lugar neste museu, entre Janeiro e Junho desse ano (Fig.50).



Figuras 47 e 48: Imagens de *Nature?* na exposição *Touch me*, Kontejner, Zagreb, Croácia, em 2005. [Fonte: site da exposição <http://www.kontejner.org/nature-english>, consultado a 21-03-2013]



Figura 49: *Nature?* na Galerija Kapelica, Ljubljana, Eslovénia, em 2005. [Fonte: site da galeria http://www.kapelica.org/index_en.html#event=663, consultado a 15-01-2013]

no Unido) e na exposição *Touch Me* (Croácia), em 2006, na KIBLA (Eslovénia), na exposição *META.morfosis* (MEIAC, Espanha) e na feira ARCO'06 (Madrid) e, em 2007, na exposição *Genesis* no Centraal Museum em Utrecht (Holanda).



Figura 50 (à direita): *Nature?* na exposição *META.morfosis* no MEIAC, em 2006. Fotografia de Marta de Menezes, ©Marta de Menezes.

Para esta ocasião foi criada uma estrutura de estufa que ficou a partir de então definitiva. Ao contrário do que aconteceu na *Ars Eletronica*, a nova estrutura tem duas portas duplas, de forma a que o público entre e saia mais facilmente, sem interagir tanto com as borboletas e sobretudo com as pupas. No entanto, não deixa de haver um contacto próximo com os animais, uma experiência que não será habitual para a maior parte das pessoas. Para além do "ambiente tropical" simulado no interior da estufa, com temperatura mais quente e altos níveis de humidade, o próprio comportamento dos animais pode ser inesperado. Sobre este aspecto diz Marta de Menezes:

Uma das coisas que eu tenho sempre de dizer às pessoas quando entram é que olhem para o chão para não pisarem [as borboletas]. Depois há pessoas que vão de camisola vermelha ou amarela e as borboletas decidem ir todas para cima delas. É sempre uma experiência interessante nesse aspecto, porque as borboletas não são nada tímidas e isso às vezes assusta um bocadinho o público. Para além de que eu não consigo resistir e, quando as pessoas mostram interesse por isso, eu deixo-as sentar na ca-

*deira, deixo-as ver as borboletas ao microscópio, deixo-as pegar nas pupas e assim...*⁴¹¹

O comentário de Marta de Menezes realça a imprevisibilidade inerente à experiência de *Nature?* um aspecto que, para além da experiência do espaço, temperatura, humidade, cheiro, etc., reforça a necessidade da presença do espectador para uma percepção completa da obra.

A inclusão de borboletas vivas em *Nature?* implica assegurar um conjunto de medidas que têm de ser tidas em conta antes, durante e após a exposição. Quando questionámos a artista acerca do tempo necessário para a preparação de *Nature?*, antes da sua apresentação, esta referiu que era apenas fundamental que a estufa estivesse pronta e com as condições climáticas adequadas para colocar as borboletas no seu interior. Infelizmente, de acordo com a sua experiência, muita coisa pode correr mal neste processo. Em algumas exposições, os atrasos na montagem fizeram com que as borboletas ficassem em situações longe de ideais. Por exemplo, dois dias na casa de banho de um museu, com um humificador, ou até dentro de um aquário, na cozinha de um curador.⁴¹² Esta questão demonstra que, ao trabalhar com seres vivos, situações comuns - como atrasos - podem ter consequências mais graves.

Uma vez que as espécies usadas, neste caso, são relativamente comuns, estas não têm valor comercial e não são habitualmente vendidas. Para a concretização de *Nature?* as borboletas têm sido adquiridas no laboratório holandês onde a artista realizou a residência. Este é o contacto que foi deixado no museu para a aquisição das borboletas para exposições futuras.⁴¹³

O tempo de vida destas espécies de borboleta varia consoante a estação. Em climas tropicais, na estação das chuvas, quando existe maior abundância de alimento, as borboletas sobrevivem mais tempo do que na estação seca, podendo durar vários meses no primeiro caso. Dentro da estufa de *Nature?*, são reproduzidas as condições climáticas da estação das chuvas, o que significa que as borboletas duram geralmente mais do que o período de exposi-

⁴¹¹ Marta de Menezes, entrevista por Cristina Oliveira, Lisboa, 12 de Março de 2013.

⁴¹² Ibid.

⁴¹³ Ibid.

ção da obra. A artista optou por destiná-las a borboletários que existam nas proximidades da exposição, o que implica localizá-los e contactá-los com antecedência. Isto pode ter vantagens adicionais. Em algumas exposições, os borboletários que receberam as borboletas, emprestaram também as plantas necessárias para a exposição, evitando-se, desta forma, mais despesas e desperdício.⁴¹⁴

O aspecto fulcral de *Nature?* é também o mais difícil de preservar: as alterações nas asas das borboletas. Sem estas intervenções, a obra não existe uma vez que, como vimos anteriormente, mostrar as borboletas depois de mortas não é uma opção válida neste caso. Mas quem, para além da artista, poderá realizar as intervenções, possibilitando a preservação da obra no futuro?⁴¹⁵

De forma a permitir que outras pessoas pudessem realizar as intervenções, Marta de Menezes forneceu ao MEIAC um pequeno manual com os procedimentos a realizar e esquemas com as alterações que geralmente são realizadas por si. Segundo as informações que nos forneceu o museu, estas instruções indicam que as pupas deverão ser manipuladas pela artista ou por um assistente nomeado para este efeito.

Marta de Menezes considera que as intervenções são relativamente simples, uma vez que as aprendeu em apenas um dia. Estas não implicam, segundo a artista, uma grande quantidade de conhecimento prévio, ou uma formação na área da Biologia. No entanto, julga ser necessária alguma sensibilidade e habilidade de mãos, para realizar as intervenções com precisão e perceber a força que pode ou não ser aplicada ao manipular as pupas.⁴¹⁶

Parece-nos, contudo, ser necessário ter em conta que a artista aprendeu o método através do ensino direto de uma equipa de investigadores experientes na área, que puderam,

⁴¹⁴ Ibid.

⁴¹⁵ Note-se que, neste caso, se trata de um organismo invertebrado. A legislação espanhola não exige, para este grupo, uma capacitação específica para os manipuladores, nem a aprovação por um comité de bioética ou a autorização dos organismos competentes em experimentação animal. Seria de aplicação obrigatória se a obra inclísse animais vertebrados. Nestes casos, as implicações para a criação e musealização das obras seriam bastante maiores, sendo necessário determinar quais as autorizações e infra-estruturas necessárias, bem como a formação exigida para os profissionais envolvidos na exposição e preservação da obra.

⁴¹⁶ Marta de Menezes, entrevista por Cristina Oliveira, Lisboa, 12 de Março de 2013.

ao seu lado, demonstrar o processo e esclarecer as suas dúvidas. Esta situação de aprendizagem privilegiada talvez não seja alheia à facilidade com que a artista diz ter aprendido o processo. Embora *Nature?* tenha sido exposta diversas vezes desde a sua primeira apresentação, em 2000, a capacidade de o museu a expor, apenas a partir das notas que a artista deixou, sem a sua presença, permanece por testar.

O conhecimento de ordem prática é frequentemente difícil de transmitir por outras estratégias que não a demonstração directa e a experimentação acompanhada. Ou seja, este tipo de aprendizagem passa frequentemente pela demonstração, à qual se segue um período em que o aluno experimenta por si próprio, sendo sujeito às correcções e conselhos de quem ensina. Esta estratégia é, desde há muito, utilizada em todo o tipo de áreas que implicam o ensino de determinadas acções ou movimentos específicos. A dificuldade em transmitir este tipo de conhecimento prático, através de uma linguagem escrita, é claramente demonstrada pelo caso da dança contemporânea para a qual, apesar das tentativas, ainda não se conseguiu criar uma notação que seja universalmente aceite e utilizada.⁴¹⁷

Adicionalmente, acreditamos que trabalhar com animais vivos acarreta provavelmente uma maior carga de insegurança para a pessoa que realiza as intervenções. Note-se também que, como realça Amalia Kallergi, reflectindo sobre a exposição de “bioarte”⁴¹⁸, as obras podem incluir organismos cujas necessidades não são óbvias para os funcionários de um museu, que dificilmente se cruzarão com certas formas de vida noutra contexto. A complexidade desses organismos e o jargão científico que provavelmente estará envolvido, poderá dificultar a transmissão das necessidades da obra de arte por parte do artista.⁴¹⁹

Em suma, para além da dificuldade que pode existir na transferência de conhecimento prático por via de uma linguagem escrita, coloca-se também a questão da capacidade de o museu, cuja equipa geralmente inclui profissionais ligados às artes, conseguir entender a in-

⁴¹⁷ Sobre este assunto ver por exemplo a publicação *Capturing Intention. Documentation Analysis and Notation Research Based on the Work of Emilio Greco* (PC) (2007).

⁴¹⁸ Ver nota 386.

⁴¹⁹ Amalia Kallergi, “Bioart on Display Challenges and Opportunities of Exhibiting Bioart,” 2008, http://kallergia.com/bioart/docs/kallergi_bioartOnDisplay.pdf, consultado a 31/1/2016.

formação. A ausência do conhecimento de base necessário pode ser problemática. Ultrapassar esta dificuldade implicará possivelmente um trabalho mais próximo do museu, não só com o artista, mas com os próprios cientistas. Em alguns casos, poderá mesmo vir a ser necessário incluir profissionais especializados na área científica respectiva, na (ou nos processos que conduzem à) exposição da obra.

Testar estas formas de transmissão de conhecimento exige, por um lado, uma exposição mais frequente destas obras, por outro, um estudo temporalmente alargado, que permita avaliar o modo como novas equipas interpretam a informação que lhes é transmitida através da documentação e a sua capacidade de reinstalar as obras a partir das mesmas. Isto é particularmente importante face à actual transitoriedade dos postos de trabalho nos museus.

Tal aplica-se mesmo quando não estão em causa procedimentos tão complexos como no caso de *Nature?*. Novas dúvidas na instalação da obra tendem a surgir quanto menor a presença do artista, o que realça a necessidade da passagem de testemunho, deste para o museu, ser feita progressivamente. A transferência gradual da responsabilidade pela instalação da obra permite, por outro lado, como veremos em seguida, esclarecer questões que só surgem durante a sua montagem.

3.4 *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente* (1968), Alberto Carneiro, colecção Caixa Geral de Depósitos

Sendo uma das obras emblemáticas de Alberto Carneiro, considerada por Alexandre Melo «uma peça fundamental da história da arte portuguesa da 2^a metade do século XX»⁴²⁰ *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente* tem um historial de exposições relativamente alargado. Talvez por ocupar um lugar seminal no percurso de Carneiro, um aspecto por si mesmo realçado, esta obra é frequentemente referida pelos autores que se dedicam a

⁴²⁰ Alexandre Melo, “O Viandante Esclarecido,” in *Alberto Carneiro* (Lisboa: Assírio e Alvim, 2003), 11–19.

analisar o trabalho do artista⁴²¹ tendo também já sido estudada no ponto de vista da conservação⁴²². No entanto, e apesar da existência de um projecto desenhado por Alberto Carneiro, alguns aspectos da obra só foram esclarecidos através do acompanhamento e participação na reinstalação da obra, que tivemos oportunidade de realizar aquando da sua montagem para a exposição itinerante *Linguagem e Experiência: Obras da Colecção da Caixa Geral de Depósitos*. Durante este processo, a nossa relação com o artista, com a obra e também o grau de acompanhamento e supervisão por parte do primeiro foi evoluindo no sentido de um menor envolvimento de Carneiro. Esta foi uma situação inédita, dado que, nas suas anteriores apresentações, *O Canavial* tinha sido instalado pelo artista, sem auxílio.

3.4.1 Sobre Alberto Carneiro

A obra de Alberto Carneiro é um dos percursos artísticos incontornáveis na História da Arte Portuguesa do século XX. Contando com mais de quatro décadas de produção, esta foi já alvo de várias exposições retrospectivas,⁴²³ e algumas monografias,⁴²⁴ beneficiando de

⁴²¹ Esta é uma das obras referidas nas análises de Bernardo Pinto de Almeida [em *Alberto Carneiro – Lição de Coisas* (Porto: Campo de Letras, 2007) e “Idade de Homem,” in *Alberto Carneiro* (Lisboa; Porto: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação Serralves, 1991), 15–25.]; Isabel Carlos [*Alberto Carneiro – a Escultura É Um Pensamento* (Lisboa: Caminho, 2007)], Fernando Pernes [“Alberto Carneiro: Escultura - Cultura,” in *Alberto Carneiro* (Lisboa; Porto: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação de Serralves, 1991), 11–12]; Santiago B. Olmo [“Alberto Carneiro: A Natureza como Vivência,” in *Alberto Carneiro* (Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001), 126–33]; Raquel Henriques da Silva [“Alberto Carneiro: Os Corpos da Escultura,” in *Alberto Carneiro* (Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001), 24–31]; Alexandre Melo [“O Viandante Esclarecido,” in *Alberto Carneiro* (Lisboa: Assírio e Alvim, 2003)] Tânia Saraiva [“Alberto Carneiro. De Artesão a Artista. De Artista a «operador Estético»,” *Revista de Teorias e Ciências da Arte*, no. 3 (Outubro de 2005): 73–85]; Catarina Rosendo [*Alberto Carneiro, Os Primeiros Anos (1963-1975)* (Lisboa: Edições Colibri - IHA – Estudos de Arte Contemporânea Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007)] ou Rita Macedo [“Desafios Da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro, Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70” (tese de doutoramento, Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa, 2008)].

⁴²² Rita Macedo, “Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro, Documentar a Arte Portuguesa Dos Anos 60/70” (tese de doutoramento, Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa, 2008).

⁴²³ Nomeadamente a exposição antológica *Alberto Carneiro*, na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1991; com o mesmo nome, em 2001, no Centro Galego de Arte Contemporânea (Santiago de Compostela); *Alberto Carneiro: Desenhos 1962-2004*, na Galeria Fernando Santos (Porto) em 2005 e *Alberto Carneiro Caminhos do Corpo sobre a Terra, 1965-2004*, Centro Cultural de Cascais.

⁴²⁴ Isabel Carlos, *Alberto Carneiro – a Escultura é Um Pensamento* (Lisboa: Caminho, 2007); Bernardo Pinto de Almeida, *Alberto Carneiro – Lição de Coisas* (Porto: Campo de Letras, 2007); Catarina Rosendo, *Alberto*

uma fortuna crítica relativamente generosa, que a aborda nos seus diversos períodos. O seu trabalho está representado nas mais importantes colecções de arte contemporânea portuguesa, incluindo as colecções do MNAC, Fundação de Serralves, CAM-FCG, CGD, e algumas estrangeiras como a do Centro de Arte y Naturaleza - Fundación Beulas, em Huesca, ou do Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC), em Santiago de Compostela.

Nascido em 1937, em S. Mamede do Coronado, uma aldeia perto do Porto, Alberto Carneiro principia a sua aprendizagem artística aos 10 anos, como aprendiz numa oficina de santeiro, onde permanece até 1958. Aqui, o escultor inicia-se nas tecnologias da pedra, do marfim e da madeira, aprendendo a conhecer as diferentes sensibilidades dos materiais e o manejo dos instrumentos. Foi também nas oficinas de santeiro que lhe foi inculcada a disciplina do ofício, factor que considera tão ou mais importante do que o aprendizado técnico.⁴²⁵

Frequenta os estudos secundários nos cursos nocturnos das Escolas Decorativas de Soares dos Reis, no Porto, e António Arroio em Lisboa. Em 1967, conclui a Licenciatura em Escultura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, aí apresentando a sua primeira exposição individual, *Homenagem ao autor da Vénus de Willendorf*, cujo impacto é testemunhado pela atribuição ao artista do Prémio Nacional de Escultura, no ano seguinte.⁴²⁶

A sua infância em meio rural e em grande proximidade com a natureza viria a ser um factor fundamental no desenvolvimento da sua obra. Diria mais tarde: «o meu trabalho é a psicanálise das minhas relações arquétipas com a terra, o desvendar de mistérios que a ela me prendem - ela: a mãe, a origem primeira».⁴²⁷ Como realça Javier Maderuelo não se trata de um artista que, iluminado pelos textos de Jean-Jacques Rousseau ou Henry David Thoreau, tenha renunciado à civilização para prender a sua atenção numa natureza perdida ou paraíso

Carneiro, Os Primeiros Anos (1963-1975) (Lisboa: Edições Colibri - IHA – Estudos de Arte Contemporânea Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007).

⁴²⁵ Catarina Rosendo, *Alberto Carneiro, Os Primeiros Anos (1963-1975)*.

⁴²⁶ Isabel Carlos, *Alberto Carneiro – a Escultura é um Pensamento*.

⁴²⁷ Alberto Carneiro, “O outro por ele mesmo,” Lisboa, Basel, Galeria Quadrum, Art 10’79, 1979. Republicado em Alberto Carneiro, *Das Notas para um Diário e Outros Textos: Antologia* (Lisboa: Assírio e Alvim, 2007).

esquecido que urge recuperar. Alberto Carneiro é um homem nascido e vivido em meio rural, nele enterrando as suas raízes.⁴²⁸

No conjunto de obras que apresenta na sua primeira exposição individual, o artista trabalha com diversos materiais, desde a pedra (calcário e xisto) à madeira (tola, castanho e tília) passando pelo metal.⁴²⁹ A ligação profunda com a natureza surge já neste período inicial como uma condição inegável da sua obra, que se identifica na utilização de «referentes antropomórficos e animistas»⁴³⁰, e também na alusão, ao nível dos títulos, aos «ritmos orgânicos da natureza, feitos das transformações cíclicas que lhe são características...».⁴³¹

No entanto, o trabalho realizado nestes primeiros anos não satisfazia completamente Alberto Carneiro, que relata ter passado todas as manhãs, durante os trinta dias de duração da exposição, na sala, sozinho, por não ter a certeza de ser aquele o caminho: «tinha a impressão de que não era aquilo que me interessava. Mas não sabia onde havia de ir».⁴³² Quando parte para Londres, em 1968, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, para estudar na Saint Martin's School of Art,⁴³³ vai imerso num sentimento de «crise»,⁴³⁴ descontente com a sua obra até então e em busca de um novo rumo. Embora não se tenha impressionado com a Saint Martin's School of Art⁴³⁵, é em Londres que resolve a «crise» em que se encontrava.

⁴²⁸ Javier Maderuelo, “Alberto Carneiro: Sobre la Naturaleza Y El Agua,” in *Alberto Carneiro - Sobre Los Árboles Y El Agua* (Huesca: Diputación de Huesca, 1999).

⁴²⁹ Rita Macedo, “Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro”, 222.

⁴³⁰ Catarina Rosendo, *Alberto Carneiro, Os Primeiros Anos (1963-1975)*.

⁴³¹ *Ibid.*, 68.

⁴³² Rita Macedo, “Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro”.

⁴³³ O Advanced Sculpture Course, criado nesta escola no final da década de 50, caracterizava-se por uma grande flexibilidade pedagógica, que encorajava a experimentação, sobretudo no domínio da escultura abstracta [Lúcia Almeida Matos, *Escultura em Portugal no Século XX, 1910-1969* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para Ciência e Tecnologia, 2007)]. Nesta escola, Alberto Carneiro aproveita para explorar novos meios escultóricos (nomeadamente em esculturas em metal, perspex (acrílico) e *fiberglass*), tentando anular o que pudesse expressar o virtuosismo tecnológico que havia caracterizado a sua aprendizagem no passado [Catarina Rosendo, *Alberto Carneiro, Os Primeiros Anos (1963-1975)*].

⁴³⁴ Expressão utilizada pelo artista em «Das Notas para um diário», em Setembro de 1967. Publicado no catálogo da exposição *Alberto Carneiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Porto, Fundação de Serralves, 1991, 62.

⁴³⁵ Rita Macedo, “Desafios aa Arte Contemporânea à Conservação e Restauro”.

Lá começa a desenvolver as linhas que marcarão a sua obra durante a década de 1970. Usando o desenho como meio, «na sua dimensão simultânea de pesquisa e de projecto»⁴³⁶, o artista criou diversos projectos de possíveis obras de arte. Reúne uma selecção dos mesmos em *O Caderno Preto*⁴³⁷ que apresenta, em 1971, na Galeria Alvarez (Porto), na sua primeira exposição individual desde o regresso de Londres.⁴³⁸ Neste inclui, para além dos projectos, o texto *Das notas para um diário*.

Podendo ser considerado «em si mesmo, ao mesmo tempo uma obra e um amplo programa de intervenção e de futura operação estética»,⁴³⁹ o *Caderno Preto* é fundamental para a compreensão da obra de Alberto Carneiro, sobretudo ao longo da década de 1970. Este evidencia algumas linhas que marcarão a sua produção desse período.

Para Catarina Rosendo o processo de trabalho desenvolvido em *O Caderno Preto* está condensado nas fotografias que abrem os dois conjuntos de desenhos no seu interior, nas quais se lê, respectivamente, «My hands have no meaning anymore» e «Within your eyes I am art-form feelings». Nestas duas frases, o escultor define «um caminho que vai das “mãos” ao “olhar” e das “significações” ao “sentimentos estéticos”».⁴⁴⁰

Por um lado, a primeira frase aponta para o abandono do talhe escultórico, algo que se manterá até ao início da década de 1980. Esta época foi marcada pela utilização frequente de matérias naturais, em bruto. Desde canas em *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente* (1968, colecção CGD), a palha em *Um Campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* (1973-1976, colecção do artista), passando pela oliveira fragmentada de *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas* (1973-1975, colecção CAM-FCG) ou pela laranjeira viva de *O laranjal - natureza envolvente* (1969, colecção CGAC). Como refere Alberto Carneiro, na época considerava que «quanto mais pura fosse a matéria, mais efectivo

⁴³⁶ Catarina Rosendo, *Alberto Carneiro, Os Primeiros Anos (1963-1975)*.

⁴³⁷ Alberto Carneiro, *O Caderno Preto*, ed. do autor, Porto (1968-71)

⁴³⁸ Nesta exposição, o album foi exposto, folha a folha, ao nível do olhar. Catarina Rosendo, *Alberto Carneiro, Os Primeiros Anos (1963-1975)*.

⁴³⁹ Bernardo Pinto de Almeida, *Alberto Carneiro – Lição de Coisas*.

⁴⁴⁰ Catarina Rosendo, *Alberto Carneiro, Os Primeiros Anos (1963-1975)*.

ou mais profundo era o toque ou o chamamento ou a motivação para que se estabelecesse uma certa relação de valores e considerações por parte do espectador relativamente à coisa». ⁴⁴¹

Nas palavras de Bernardo Pinto de Almeida, a arte de Alberto Carneiro, «insere-se assim na natureza, como uma segunda natureza que parte da primeira para a transformar». ⁴⁴² Esta é aliás uma ideia que Carneiro expressa em *Notas para um manifesto da arte ecológica* (escrito entre 1968 e 1972), um texto marcado pelas ideias de ancestralidade e memória, no qual o artista explora as relações criadas entre arte e natureza: «É evidente que eu não afirmo que uma árvore é uma “obra de arte”. O que eu digo é que posso tomá-la e transformá-la em “obra de arte”». ⁴⁴³

Por outro lado, é reforçado o reconhecimento, por parte do artista, de que o significado da obra é sobretudo construído pelo espectador e condicionado pelas suas próprias referências:

A mensagem varia com a alteração do sinal, mas este é determinado em função do espectador. O que eu lhe ofereço é um programa para acção. A significação e a coisificação dos conteúdos está nele; é ele quem lhes determina os valores e as quantidades. ⁴⁴⁴

Mas, também, que a obra se realiza sobretudo na medida em que opera transformações nos sentimentos estéticos do espectador. ⁴⁴⁵

Os projectos presentes em *O Caderno Preto* evidenciam ainda a tensão entre dois espaços - o exterior e o interior - que, segundo Catarina Rosendo, convocam, respectivamente, por um lado, a ideia de paisagem e natureza e, por outro, de um espaço interior, que, em primeira instância, pode ser o espaço codificado de uma galeria de arte, procurando estabelecer

⁴⁴¹ Alberto Carneiro, entrevista por Cristina Oliveira, 27 de Novembro de 2008.

⁴⁴² Bernardo Pinto de Almeida, *Alberto Carneiro – Lição de coisas*.

⁴⁴³ Alberto Carneiro, “Das notas para um diário”.

⁴⁴⁴ Alberto Carneiro, “Das notas para um diário,” in *O Caderno Preto*, ed. Do autor, Porto (1968-71).

⁴⁴⁵ Bernardo Pinto de Almeida, *Alberto Carneiro – Lição de coisas*.

uma acção de transferência entre ambos.⁴⁴⁶ Bernardo Pinto de Almeida, por sua vez, destaca a forma como estes projectos, de uma forma geral, realçam as «relações entre» (espaço e tempo, espaço e espaço, matéria e tempo, matéria e espaço, matéria e matéria, corpo e corpo, interior e exterior, espaço aberto e espaço fechado). Essencialmente «tudo o que pode ocorrer nesse espaço *in between* transitivo que é o espaço da obra».⁴⁴⁷

3.4.2 *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente* (1968)

Embora a sua primeira exposição tenha tido lugar em 1972, na *1ª exposição colectiva*⁴⁴⁸, que teve lugar na Galeria de Arte Abel Salazar, no Porto, o projecto de *O Canavial* data de 1968, época em que o artista se encontrava em Londres, a realizar a sua formação na Saint Martin's School of Art. A história do surgimento da obra, contada por Alberto Carneiro, descreve uma aparição súbita da ideia da obra e do seu título:

*O canavial é na minha obra o momento da grande revelação. Sei o momento exacto em que apareceu, a 12 de Dezembro de 1968 às 14h30 no meu quarto em Londres. Apareceu como um flash, e o título da obra também apareceu imediatamente e tem efectivamente a ver com a minha primeira experiência sexual, isto é, com a minha primeira noção de sexualidade que decorre de uma brincadeira de crianças. Foi uma espécie de acordar, uma coisa que se impôs imediatamente, ou melhor que criou um pólo complementar em relação àquilo em que eu estava então profundamente envolvido que era a cultura erudita. Foi uma chamada para qualquer coisa que tinha a ver com uma experiência estética de outra ordem. É por isso que o Canavial é para mim uma obra fundadora.*⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ Catarina Rosendo, Alberto Carneiro, *Os Primeiros Anos* (1963-1975), 133.

⁴⁴⁷ Bernardo Pinto de Almeida, “Idade de Homem,” in *Alberto Carneiro* (Lisboa; Porto: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação Serralves, 1991), 15–25.

⁴⁴⁸ Esta exposição inaugurou a Galeria Abel Salazar, decorreu entre 18 e 30 de Julho de 1972 e incluiu obras de Alberto Carneiro, Armando Alves, Ângelo de Sousa, Aníbal Remo, Augusto Gomes, Arlindo Rocha, Barata Feyo, Carlos Carreiro, Domingos Pinho, Dórdio Gomes, Guilherme Camarinha, Gustavo Bastos, João Dixo, João Machado, Jorge Pinheiro, José Rodrigues, Júlio Bragança, Júlio Resende, Luís Demée, Martins da Costa e Tito Reboredo. Catálogo: *1ª exposição colectiva*. Porto: Galeria Abel Salazar, 1972. Catarina Rosendo, *Alberto Carneiro, Os Primeiros Anos* (1963-1975).

⁴⁴⁹ Alberto Carneiro *apud*. Alexandre Melo, “O Viandante Esclarecido,” 11–19.

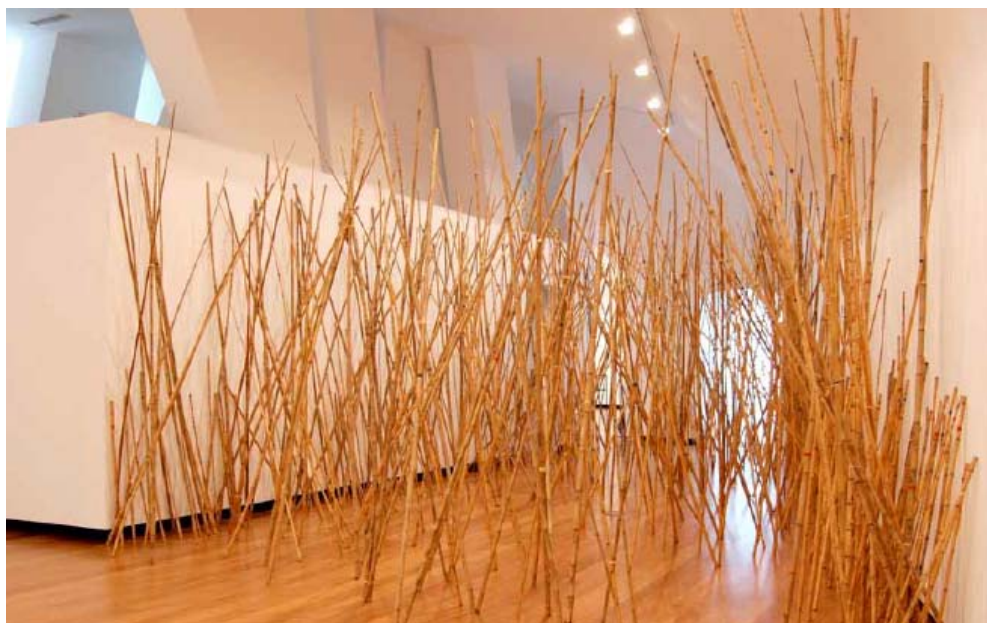


Figura 51: *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, exposição itinerante *Linguagem e Experiência: Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, Palácio do Egipto, Oeiras, Abril a Junho de 2010. Cortesia coleção CGD©.

O artista considera a concepção de *O canavial* como o momento que marca um desenvolvimento na sua obra, que lhe permitiu ultrapassar os constrangimentos que ainda sentia no seu processo de criação. Catarina Rosendo liga a criação de *O canavial* ao fim da «crise» (descrita pelo artista em *Das notas para um diário*⁴⁵⁰) cujo início coincide sensivelmente com a sua primeira exposição individual, em 1967.⁴⁵¹ A autora realça o contraste entre a simplicidade formal conseguida nesta obra, nomeadamente através do recurso à apresentação do material praticamente em bruto e o que Alberto Carneiro considera ser uma «tendência reflexa (...) para manifestações barrocas»,⁴⁵² que assistia às suas anteriores obras, algo que, segundo Rosendo, aponta para um «questionamento da actividade artística menos centrado no virtuosismo técnico e mais preocupado com a própria origem dessa experiência estética».⁴⁵³

⁴⁵⁰ Alberto Carneiro, “Das Notas Para Um Diário (18 Setembro 1967),” in *Alberto Carneiro* (Lisboa; Porto: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação de Serralves, 1991), 41.

⁴⁵¹ Catarina Rosendo, *Alberto Carneiro, Os Primeiros Anos (1963-1975)*.

⁴⁵² Alberto Carneiro, “Das Notas Para Um Diário (18 Setembro 1967)”, 41.

⁴⁵³ Catarina Rosendo, *Alberto Carneiro, Os Primeiros Anos (1963-1975)*, 52.

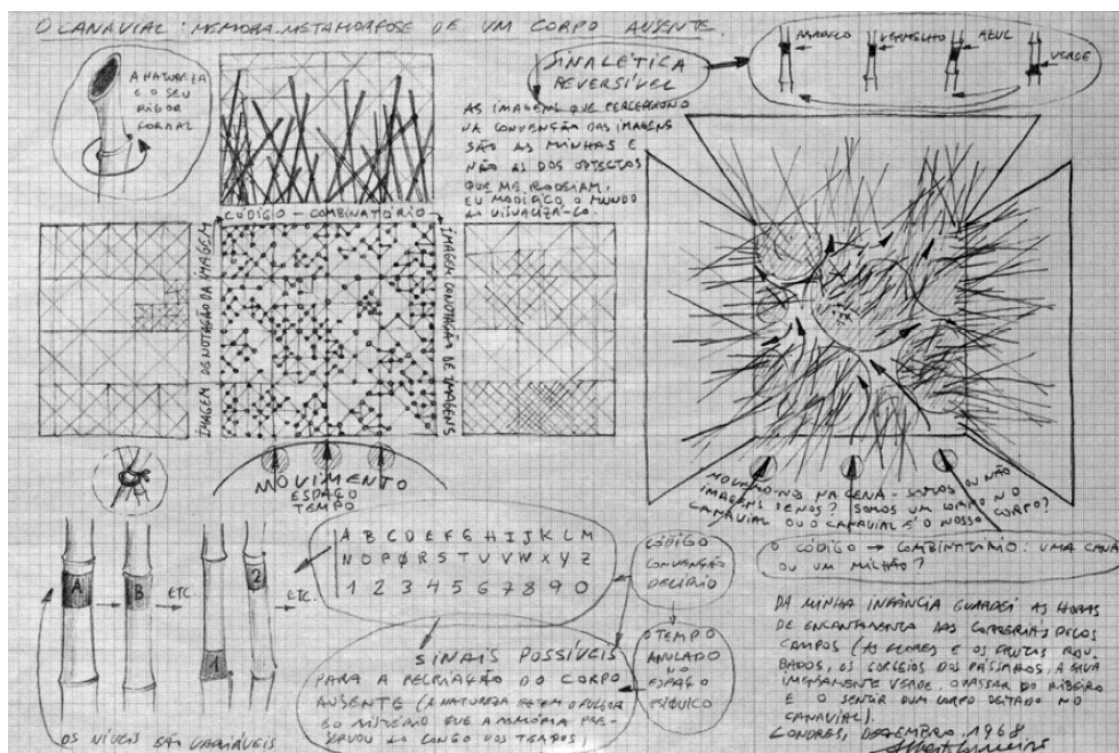


Figura 52: Projecto de *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, Alberto Carneiro. Fonte: álbum publicado a propósito da exposição *Alberto Carneiro Dezembro 1968/Setembro 1976*, no Museu Nacional Soares dos Reis.

No projecto da obra que, tal como outros criados ao longo da década de 1970, se desenha numa única folha A4 quadriculada, o artista escreve «Da minha infância guardei as horas de encantamento das correrias pelo campos (as flores e os frutos roubados, os gorgeios dos pássaros, a erva imensamente verde. O passar do ribeiro e o sentir dum corpo deitado no canavial)». Uma provável referência à memória de infância que, segundo se percebe no anterior relato do artista, relativo à criação da obra, estará na origem da ideia de *O canavial*. Mais tarde, Carneiro referirá:

Quando tentei perceber de onde procedia a minha relação profunda e determinante com a matéria, isso levou-me a explorar as memórias de infância, os tempos dela e as coisas da terra que por elas recriei. O «Ca-

navial: memória-metamorfose de um corpo ausente» (1968) é a primeira obra que resulta dessa reflexão.⁴⁵⁴

Num artigo publicado em 1974, Ernesto de Sousa recorda um comentário de Alberto Carneiro acerca da obra:

Num breve encontro que tive com o autor, na galeria de Lisboa [Quadrante], ele disse-me: “Olha que o canavial em si não interessa – é apenas o sinal... de uma ausência!.”⁴⁵⁵

A ausência, reiterada no título da obra, pode, em primeira instância, ser associada à ausência do corpo deitado no canavial, o da criança que acompanhava Alberto Carneiro, ou até do seu próprio corpo, pistas que nos dá o comentário no projecto. Catarina Rosendo propõe ainda duas outras possíveis leituras para esta «ausência».⁴⁵⁶ A ausência de um segundo sujeito, o espectador e o seu papel na formulação do discurso que subjaz a esta obra ou, ainda, de um terceiro sujeito, que esclarece a "memória-metamorfose" em curso que o título evidencia. Segundo Rosendo, o modo como é recriada uma memória antiga, que paira por todo o espaço cénico de *O canavial*, e o reportar directo do contexto e dos significados desta obra para o próprio escultor, implica-o com «uma experiência estética de outra ordem», que envolve uma questão técnica fundamental: a passagem do talhe directo dos materiais escultóricos para um tipo de organização simultaneamente simbólica e tautológica das matérias naturais. Para a autora, o «corpo ausente» pode ser, nesta obra, também a ausência do contacto físico directo com a matéria.⁴⁵⁷

Formal e materialmente, *O canavial* é constituído por um número indefinido de canas (dependente do espaço destinado à obra) atadas com ráfia, de forma a sustentarem-se de pé. Pode considerar-se que a utilização da ráfia contém em embrião o interesse pelos procedimentos agrícolas, que serão um tema de estudo de Alberto Carneiro na segunda metade da

⁴⁵⁴ Alberto Carneiro, “Alberto Carneiro, Em Conversa Com Maria Helena Freitas,” in *Alberto Carneiro* (Lisboa; Porto: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação Serralves, 1991), 194-96.

⁴⁵⁵ Ernesto de Sousa, “A Arte Ecológica e a Reserva Lírica de Alberto Carneiro,” *Colóquio Artes*, Fevereiro 1974, pp.26-34.

⁴⁵⁶ Catarina Rosendo, *Alberto Carneiro, Os Primeiros Anos (1963-1975)*.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, 95.

década de 1970.⁴⁵⁸ As canas são individualizadas com recurso a fitas adesivas coloridas, das cores amarelo, vermelho, azul e verde, colocadas a diferentes alturas em cada uma das canas, e marcadas com algarismos ou letras (Figura 53).



Figura 53: *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, pormenor. Exposição itinerante *Linguagem e Experiência: Obras da Colecção da Caixa Geral de Depósitos*, Museu Nacional Grão Vasco, Viseu, Setembro a Novembro de 2010. Cortesia colecção CGD©.

De acordo com o projecto, estes são «sinais possíveis para a recriação do corpo ausente». Rita Macedo refere que, em entrevista, o artista explicou que os algarismos e as letras não têm uma razão de ser, «a ordem é aleatória. (...) Vão sendo colocados» mas acrescentou «Aquilo a que chamei sinalética reversível, é constituída “pelas imagens que percepciono na convenção das imagens que são as minhas e não as dos objectos”», ou seja, as cintas de cor numeradas ou marcadas com letras, determinam a apropriação e transformação dos elementos naturais em elementos culturais, que depois ganham o estatuto de obra de arte ao serem

⁴⁵⁸ Catarina Rosendo, *Alberto Carneiro, Os Primeiros Anos (1963-1975)*.

colocados no espaço da galeria.⁴⁵⁹ As cintas coloridas permitem também que cada cana se individualize do conjunto.⁴⁶⁰



Figura 54: *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*. Exposição itinerante *Linguagem e Experiência: Obras da Colecção da Caixa Geral de Depósitos*, Museu Nacional Grão Vasco, Viseu, Setembro a Novembro de 2010. Cortesia colecção CGD©.

No projecto da obra está prevista a possibilidade de o espectador circular no interior da peça: «movemo-nos na cena - somos ou não imagens de nós? Somos um corpo no Canavial ou o Canavial é o nosso corpo?». Para Alexandre Melo «quase poderíamos dizer que um envolvimento como *O canavial* é uma cenografia escultórica para uma performance que não é mais do que a nossa presença de visitantes vivos, criaturas dotadas de olfacto e memória».⁴⁶¹

Embora não esteja assinalado (pelo menos de forma explícita) no projecto, ao longo

⁴⁵⁹ Rita Macedo “Desafios Da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro”.

⁴⁶⁰ Ibid.

⁴⁶¹ Alexandre Melo, “O Viandante Esclarecido,”18.

dos limites do espaço são colocadas canas mais pequenas, encostadas às paredes que dão a ilusão de profundidade e, segundo Catarina Rosendo, indicam a infinitude da peça procurando anular os limites físicos do espaço.⁴⁶²

Apesar de o projecto datar de 1968, *O canavial* foi materializado pela primeira vez, como referimos, apenas em 1972, na *1ª exposição colectiva* na Galeria de Arte Abel Salazar.⁴⁶³ Nesta primeira apresentação, a obra englobou um número relativamente pequeno de canas, que foram encostadas a uma parede, não havendo a possibilidade de circulação no seu interior, que passaria a existir posteriormente. A obra teve, portanto, uma configuração distinta daquela que adquire a partir de 1973 e que já estava prevista no projecto. Em 1973, foi exposta na Galeria Quadrante em Lisboa (entre Janeiro e Fevereiro) e no círculo de Artes Plásticas de Coimbra (em Março).⁴⁶⁴ Foi apresentada novamente em 1976, no Museu Nacional Soares dos Reis, na exposição *Alberto Carneiro Dezembro 1968/Setembro 1976*.⁴⁶⁵ Em 1991, na sua exposição antológica na Fundação Calouste Gulbenkian.⁴⁶⁶ Em 1994, em Serralves, na exposição *Anos 60 -Anos de Ruptura*. Em 2003 na exposição antológica no Museu de Arte Contemporânea da Fortaleza de São Tiago, na Madeira. Entre Abril de 2010 e Fevereiro de 2011, a obra integrou a exposição itinerante *Linguagem e Experiência: Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, que abordaremos com maior pormenor em seguida. Mais recentemente, voltou a ser exposta na exposição *Sentido em deriva - Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*.⁴⁶⁷

⁴⁶² Catarina Rosendo, Alberto Carneiro, *Os Primeiros Anos (1963-1975)*.

⁴⁶³ Ver nota 448.

⁴⁶⁴ Catarina Rosendo, Alberto Carneiro, *Os Primeiros Anos (1963-1975)*.

⁴⁶⁵ A exposição decorreu entre 15 de Setembro e 20 de Outubro de 1976 e foi apoiada pela Secretaria de Estado da Cultura e co-subsidiada pela Fundação Engenheiro António de Almeida. Esta teve lugar no Centro de Arte Contemporânea (CAC), que funcionava no primeiro piso do MNSR, e ocorreu em simultâneo com uma exposição retrospectiva de Ângelo de Sousa. As exposições foram organizadas a propósito do congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), que nesse ano teve lugar em Portugal.

⁴⁶⁶ Exposição patente e organizada pelo Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, de Janeiro a Março de 1991 e na Fundação de Serralves, Porto, de Março a Maio de 1991.

⁴⁶⁷ A exposição teve lugar na galeria da Culturgest em Lisboa, entre 12 de Outubro de 2013 e 12 de Janeiro de 2014

3.4.3 Instalar *O canavial*: relato na primeira pessoa

Ao longo de cerca de um ano, tivemos a oportunidade de participar em três reinstalações de *O canavial*, para a exposição itinerante *Linguagem e Experiência: Obras da Colecção da Caixa Geral de Depósitos*. Esta foi comissariada por Pedro Lapa e realizou-se em três locais: no Centro Cultural Palácio do Egipto, em Oeiras, de 17 de Abril a 20 de Junho de 2010; no Museu Grão Vasco, em Viseu, de 18 de Setembro a 21 de Novembro de 2010 e no Museu de Aveiro, de 4 de Dezembro de 2010 a 13 de Fevereiro de 2011.

Neste conjunto de apresentações, *O canavial* foi instalado nos espaços definidos pelo curador Pedro Lapa, sendo estes bastante distintos entre si, quer nas dimensões, quer no formato. Uma vez que a obra não inclui um número determinado de canas e se pretende que ocupe todo o espaço que lhe é destinado, foram utilizadas diferentes quantidades de canas, em cada apresentação, de modo a que esta se adaptasse às várias áreas.

Apesar de Alberto Carneiro considerar não ser necessário preservar as canas (embora também não se oponha a tal) defendendo que estas podem ser colhidas ou compradas de novo, para cada apresentação,⁴⁶⁸ a colecção CGD optou por preservar as canas utilizadas. Isto tem algumas vantagens práticas, nomeadamente evitar a necessidade de comprar o material para cada exposição. Nas reservas da colecção existiam vários conjuntos de canas, que foram utilizados em exposições anteriores - entretanto misturados nestas montagens - e que habitualmente não são utilizados na sua totalidade. No entanto, no Museu Grão Vasco, onde *O canavial* ocupou uma área maior, foram utilizadas cerca de 500 canas, praticamente todas as que estavam na posse da instituição.

Como referimos anteriormente, apesar desta obra ter sido alvo de várias análises anteriores, foi com a participação na sua montagem que se apuraram alguns aspectos importantes. Ainda que o projecto esclareça certos pormenores, como o modo como as canas se unem

⁴⁶⁸ Durante as primeiras apresentações da obra foram utilizadas novas canas a cada exposição. Já na posse da CGD, *O Canavial* chegou a ser instalado com recurso a novas canas, que não as que estão nas reservas na colecção, quando a obra foi exposta no Museu de Arte Contemporânea da Fortaleza de São Tiago, na Madeira, em 2003. Rita Macedo, “Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro”.

entre si com rafia, omite um detalhe fundamental: a necessidade de serem colocados pequenos pregos no chão, nos quais estas encaixam de forma a não deslizarem. Isto significa também que o chão do espaço de apresentação deve ser de madeira. Este detalhe não está no projecto da obra nem tinha sido mencionado pelo artista em investigações anteriores, no entanto, sem ele, seria impossível montar *O canavial*, dada a tendência para as canas deslizarem, acabando por cair. Outro pormenor também relacionado com as características deste material, prendeu-se com a utilização de uma borracha adesiva na parte de trás das pequenas canas que se apoiavam nas paredes circundantes, de forma a impedi-las de tombar.

Durante as três apresentações da exposição itinerante, foi possível observar também as soluções encontradas por Alberto Carneiro para lidar com problemas imprevistos. Por exemplo, na exposição no Museu Nacional Grão Vasco, a sala não tinha altura suficiente para que as canas mais altas pudessem ficar completamente na vertical. Neste caso, o artista optou por utilizar a flexibilidade natural do material, fazendo com que as pontas se dobrassem ao tocar no tecto e conferindo à obra um aspecto ligeiramente diferente do habitual.

Ao acompanhar o processo de trabalho de Alberto Carneiro, detectámos algumas subtilidades nas suas escolhas. Apesar de, como referimos anteriormente, as fitas coloridas, com letras e números, que envolvem cada uma das canas, não determinarem a distribuição destas⁴⁶⁹, os conjuntos não são completamente aleatórios. Embora o artista não tenha mencionado critérios para estas escolhas, notámos que este não se limitava a pegar em quaisquer três canas e uni-las. Estas eram investigadas com algum cuidado, sendo construídos conjuntos heterogéneos, quer em termos de espessura, quer em termos de cor, criando efeitos cromáticos com a utilização de canas mais claras e mais escuras. Outro dos métodos que conferia dinâmica ao conjunto relacionava-se com a variação nos locais onde as canas eram presas, umas vezes unindo-se mais em cima, outras mais em baixo. Depois de estabilizados os conjuntos, o artista acrescentava canas com diferentes inclinações, o que criava, de certo modo, a ilusão de movimento naquele canavial.

É, pois, importante ter em consideração que a transferência de conhecimento implica-

⁴⁶⁹ Como já tinha determinado Rita Macedo “Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro”.

da na montagem de uma obra não se limita aos aspectos que são explicitamente ditos. Informação importante pode ser apreendida com a participação nos processos de reinstalação das obras, não só nos diálogos com o artista mas também na observação atenta do seu método de trabalho. Alguns aspectos permanecerão “por dizer”.

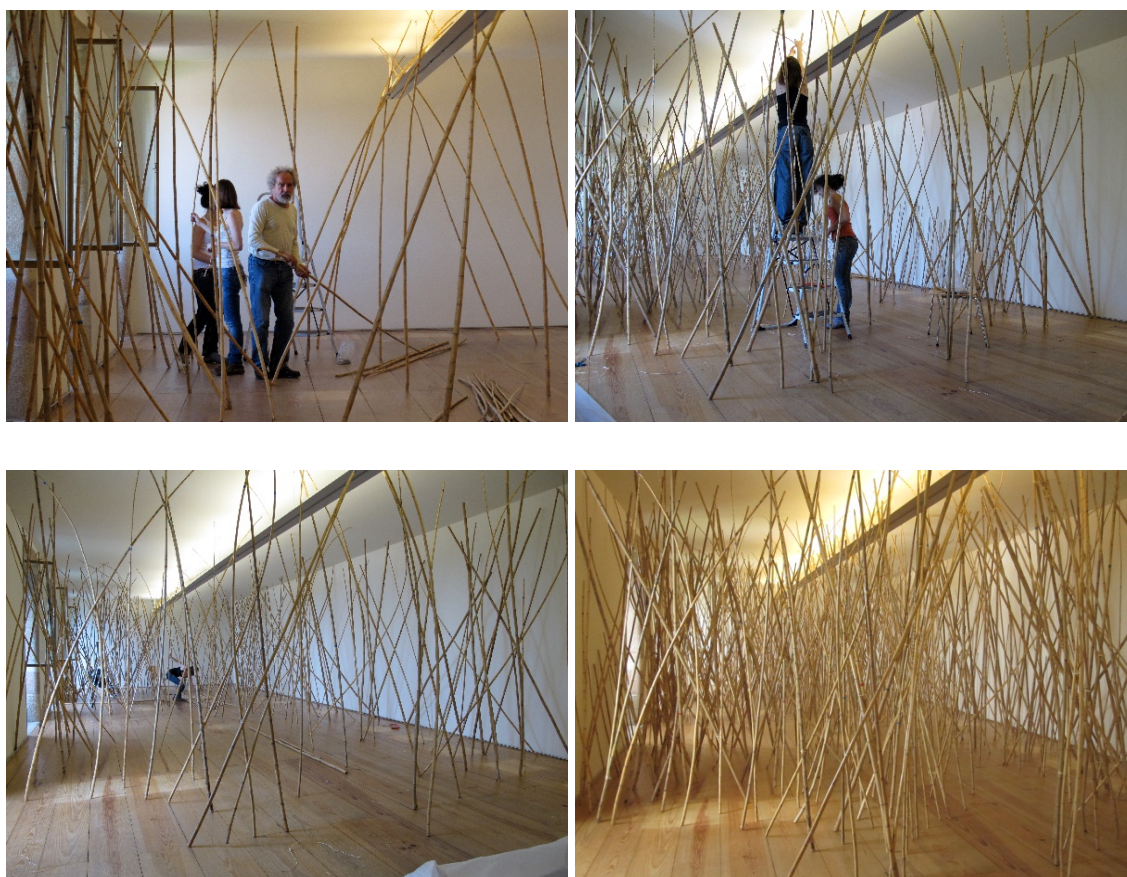
Não obstante, a transferência da responsabilidade pela montagem da obra para outros, que não o artista, é sempre geradora de alguma insegurança. Levantando questões acerca do impacto, sobre o resultado final, daqueles que estão envolvidos no processo.

O facto de a obra ter sido reinstalada três vezes seguidas, para a exposição itinerante *Linguagem e Experiência*, possibilitou a transferência gradual do conhecimento necessário à montagem e o estabelecimento de uma maior confiança entre o artista e a equipa de montagem, constituída, neste caso, por mim e um membro da Culturgest⁴⁷⁰. Tal permitiu que, ao longo das exposições o grau de acompanhamento e supervisão por parte do artista tenha diminuído. Na primeira exposição, a montagem da obra demorou dois dias e foi totalmente acompanhada por Carneiro que, durante o processo, foi explicando os métodos envolvidos. No entanto, nas seguintes exposições, o artista seguiu apenas o primeiro dia de montagem, sendo o restante trabalho desenvolvido por nós, sem a sua supervisão. Note-se que a montagem da obra se prolongou durante vários dias em cada espaço, variando entre dois dias no primeiro, a sete dias no segundo e quatro dias no último espaço, o que se relacionou sobretudo com as diferentes dimensões destes, que obrigaram à utilização de distintas quantidades de canas.

Instalar uma obra como *O canavial* é um processo bastante particular. As instruções para a construção da obra são muito poucas, principalmente se tivermos em consideração que a montagem tende a demorar vários dias. A obra constrói-se lentamente, com base em centenas de pequenas decisões que visam a escolha da localização de cada uma das canas, da sua combinação em conjuntos, do seu posicionamento, etc. Embora, por si só, cada uma destas pequenas decisões pareça não ter um impacto significativo, é nelas que se baseia o aspecto geral da instalação.

⁴⁷⁰ Maria Manuel Benvindo.

No entanto, para nós, que estivemos envolvidos na montagem, a sensação predominante, ao longo dos vários dias de trabalho, foi a de estarmos cercados de canas sem conseguir vislumbrar o resultado final. Só numa fase muito avançada, *O canavial* começa realmente a surgir. Durante os primeiros dias, predomina a impressão de um espaço quase vazio, com apenas algumas canas, particularmente em espaços de grandes dimensões, como aconteceu em Viseu. Note-se também que a obra não se presta particularmente a correcções. A partir de certa altura torna-se muito difícil deslocarmo-nos entre as canas, e mais difícil ainda acrescentar ou retirar canas em zonas que não estão próximas dos limites exteriores da peça. Adicionalmente, remover elementos pode comprometer o equilíbrio dos conjuntos. Estas dificuldades implicam que a obra tende a ser construída, do início ao fim, de uma só vez, sem rectificações finais.



Figuras 55, 56, 57, 58: Montagem de *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*. Exposição itinerante *Linguagem e Experiência: Obras da Colecção da Caixa Geral de Depósitos*, Museu Nacional Grão Vasco, Viseu, Setembro de 2010. Cortesia colecção CGD©.

Apesar do artista ter visto a obra finalizada nas várias exposições e ter manifestado satisfação com o resultado, no final do processo ficámos com a sensação de que as apresentações em que trabalhámos mais tempo, sem a sua supervisão, eram subtilmente diferentes da primeira, na qual Alberto Carneiro esteve sempre presente. Em particular, as últimas montagens da obra pareciam "mais cheias" no sentido em que o espaço parecia estar mais preenchido de canas.

Infelizmente, tal não é passível de ser confirmado. Em primeiro lugar, *O canavial* é uma obra que se presta particularmente mal à documentação fotográfica. A sensação de profundidade que se tem ao vivo, e atravessando o seu interior, perde-se nas fotografias. Por este motivo, é difícil avaliar aspectos como aquele que está em causa. Em segundo lugar, uma vez que a obra foi exposta em espaços bastante distintos, em termos de formato e de área, o número de canas utilizadas variou bastante, tornando-se difícil perceber, a partir desta medida, se houve uma maior densidade de canas ou não.

Outras soluções poderiam ter sido encontradas de forma a ser possível avaliar este parâmetro, como por exemplo, uma medida média do número de canas por metro quadrado, que permitiria perceber se estariam a ser utilizadas canas "a mais" ou "a menos", comparativamente ao número habitualmente utilizado pelo artista, sabendo que se trata, necessariamente, de uma referência e não de uma linha condutora exacta. No entanto, esta questão, tal como as possíveis soluções, só surgiram mais tarde, reflectindo sobre a experiência, já depois das três instalações. Note-se que, como referimos, esta foi uma situação inédita, uma vez que, até agora, o artista tinha acompanhado sempre a montagem da obra, na sua totalidade.

Mas ainda que as estratégias de documentação possam ser adaptadas, de forma a tornar a instalação por terceiros mais próxima daquelas que foram realizadas pelo artista, inevitavelmente, haverá espaço aberto à interpretação na instalação de *O canavial*, que variará sempre consoante a sua adaptação a um novo espaço. Repare-se que este é um dos aspectos realçados por Alberto Carneiro que, para reforçar a ideia chegou a afirmar:

Por exemplo para o projecto do Canavial, eu sempre disse que pode ir de uma única cana a um trilião (...) depende do espaço que se quer ocupar. Eu gostaria imenso de fazer O canavial, por exemplo, ocupando a

*cidade do Porto toda, de ponta a ponta. (...) É utópico, naturalmente, materialmente utópico, mas é só para dar ênfase a essa ideia...*⁴⁷¹

Esta variabilidade, por outro lado, introduz o "perigo" de que instalações, sem a presença do artista, possam afastar-se dos resultados que seriam produzidos por si.

Como referimos, Alberto Carneiro mostrou-se satisfeito com o resultado final das instalações em que esteve menos presente. Note-se, no entanto que, anos antes, em entrevista com Rita Macedo, referindo-se à possibilidade de outros virem a reinstalar as suas obras, o artista afirmou não ter dúvidas de que quem instala uma obra sua introduz modificações, podendo introduzir factores estéticos com critérios diferentes dos seus.⁴⁷² No entanto, segundo a autora, Carneiro foi bastante claro quando explicou que entendia estas instalações de forma aberta, dando o exemplo da interpretação musical e da forma como os intérpretes podem alterar a obra do compositor.

*Todas as poéticas, e a música é um exemplo cabal disso, são transformadas por cada percepção. Seja de quem for (...) na 9ª sinfonia de Beethoven estão lá os acordes (...) quer seja a interpretação de um Karajan, de um Solti, de um Bernstein, etc., etc. No entanto (...) variam as interpretações. E vai ao ponto, por exemplo, e isso foi muito polémico, em que o Richter fez a interpretação de uma das sonatas (...) do Schubert, cujo primeiro andamento ele toca tão lento, tão lento, que chega a ter cerca de mais dez minutos do que a interpretação do Brendel, por exemplo. No entanto, não deixa de ser o Schubert. É evidente que no plano da percepção é outra coisa.*⁴⁷³

Na verdade, Alberto Carneiro não é o único artista a fazer esta comparação, também Bill Viola⁴⁷⁴ e Marta de Menezes, por exemplo, utilizam a mesma analogia. A propósito de *Nature?* e da sua reinstalação pelo MEIAC, Menezes afirma:

⁴⁷¹ Alberto Carneiro, entrevista por Cristina Oliveira, 10 de Março de 2009.

⁴⁷² Rita Macedo, "Desafios Da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro".

⁴⁷³ Alberto Carneiro, entrevista por Rita Macedo, 13 de Junho de 2005. Rita Macedo, "Desafios Da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro".

⁴⁷⁴ Bill Viola, "Permanent Impermanence," in *Mortality – Immortality? The Legacy of 20th Century Art*, ed. Miguel Angel Corzo (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999), 85–94.

*[O que o MEIAC efectivamente adquiriu foi] uma pauta de autor, que pode ser refeita e re-instalada por eles sempre que quiserem, mesmo quando eu já não existir. (...) E é claro que como artista plástica, como artista de pintura, foi um bocadinho complicado para mim não cair naquela do “mas a peça é minha, como é que pode alguém fazer a minha peça? Depois deixa de ser minha”. Por isso é que foi tão importante pensar na pauta e na partitura e pensar que não é por ser a Maria João Pires a tocar Mozart que vai deixar de ser Mozart, não é por ser uma aluna de biologia ou um aluno de biologia a fazer as alterações nas borboletas, quando a peça estiver a ser exposta, que vai deixar de ser uma peça de Marta de Menezes.*⁴⁷⁵

Como veremos no capítulo seguinte, a comparação entre a instalação e a música, está, aliás, na base para a formulação de um novo paradigma para a conservação de instalações.

⁴⁷⁵ Marta de Menezes, entrevista por Cristina Oliveira, Lisboa, 12 de Março de 2013.

Capítulo 4 O *performance model* na Conservação e o entendimento da instalação enquanto arte alográfica

Recorrendo a exemplos, explorámos, no capítulo anterior, algumas das características que tornam a instalação um objecto museológico particular. Em primeiro lugar, como analisámos sobretudo com os casos de *Oh la la, ...oh la balançoire/Microcosmos Tentacular*, de Susanne Thémlyt e *A Ceia*, de Rui Serra, as obras tendem a variar a cada apresentação, mesmo depois de integradas numa colecção. As alterações advêm, em primeiro lugar, da adaptação a novos espaços de exposição, mas também de outros factores como a necessidade de reconsiderar determinados pormenores que não funcionaram em apresentações anteriores (como o caso da troca das couves por cactos em *Oh la la*) ou mesmo de um repensar da peça, pelo seu autor, em diferentes momentos da sua carreira, como vimos em *A Ceia*.

Com *Nature?* de Marta de Menezes e *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, de Alberto Carneiro, reflectimos sobre a necessidade de transmitir o conhecimento essencial à reinstalação da obra, do artista para o museu, as dificuldades que podem surgir e o impacto que a montagem por outros, que não o artista, pode ter no resultado final. Como vimos, tanto Marta de Menezes como Alberto Carneiro comparam as futuras reinstalações das suas obras, pelo museu, ao caso da música e das suas diversas interpretações ao longo do tempo, reforçando que as peças não deixariam de ter a sua marca autoral, ainda que sejam introduzidas algumas variações não previstas por si.

Esta posição dos artistas está, na verdade, em linha com as propostas que, no âmbito da Conservação, têm sugerido um novo enquadramento teórico para a preservação de instalações nas quais, como veremos, o caso da música tem sido também utilizado como modelo a seguir.

Como referimos no Capítulo 1, Renée van de Vall considera coexistirem, hoje em dia, vários paradigmas de conservação.⁴⁷⁶ Para além do chamado paradigma da "conservação científica", predominante ao longo do século XX,⁴⁷⁷ a autora identifica dois outros, que procuram dar resposta aos desafios criados pelas tipologias artísticas surgidas, sobretudo, a partir da segunda metade do século passado, aos quais dá o nome de «*performance paradigm*» e «*processual paradigm*».⁴⁷⁸ Entre os três, o *performance paradigm*, embora sem a designação proposta por Vall, parece-nos ser aquele que mais influência tem tido na reflexão sobre a musealização e conservação de instalações.

De acordo com Renée van de Vall, no *performance paradigm* é dada prioridade à preservação do «conceito» da obra, em contraste com o "paradigma da conservação científica", que se foca na sua materialidade.⁴⁷⁹ Os aspectos conceptuais devem ser concretizados através do seguimento de instruções, que estipulam as características que definem a «identidade» da obra de arte.⁴⁸⁰

...the 'performance paradigm', in which the core of the work is considered to consist in its concept, which should be realized through the faithful performance of a set of instructions stipulating the features defining the work's identity...⁴⁸¹

Note-se que a denominação '*performance paradigm*' reflecte sobretudo a aproximação da conservação ao modelo das artes performativas, particularmente ao caso da música, e não a sua aplicação exclusiva à *performance*, como o nome poderia dar a entender. Embora este aspecto não seja clarificado explicitamente por Renée van de Vall, esclarecem-no as referências citadas e os exemplos dados pela autora que incluem sobretudo reflexões que

⁴⁷⁶ Renée van de Vall, "Documenting Dilemmas: On the Relevance of Ethically Ambiguous Cases," *Revista de História da Arte*, W, no. 4: Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art (2015): 7–17.

⁴⁷⁷ Ver secção 1.1.

⁴⁷⁸ Renée van de Vall, "Documenting Dilemmas": 7–17.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ *Ibid.*: 8.

utilizam a instalação como ponto de partida, nomeadamente as propostas de William Real⁴⁸² e de Pip Laurenson.⁴⁸³ Pode ainda considerar-se que a ideia de base deste paradigma atravessou também a iniciativa *Variable Media Network*, que visou várias tipologias artísticas e, como vimos no Capítulo 1, reconhece a possibilidade de a obra ser preservada, independentemente da conservação do seu suporte original, através das instruções definidas no *variable media questionnaire*.⁴⁸⁴ Nestas propostas, as obras são entendidas como algo que está para além da materialidade e pode concretizar-se, de forma temporária, a cada exposição. Estas focam-se, como tal, na necessidade de transmitir as instruções necessárias à concretização da obra.

A aproximação da conservação da instalação ao modelo das artes performativas foi inicialmente proposta por William Real, que sugeriu um «*performance model*»⁴⁸⁵ num artigo que, embora se dedique à conservação de instalações com elementos tecnológicos, tece considerações que poderiam ser facilmente adaptadas a qualquer tipo de instalação. Real pondera os problemas relacionados com a conservação destas obras, propondo que a sua conservação beneficiaria de um entendimento mais próximo da noção de evento.⁴⁸⁶

*Unlike most works of art familiar to conservators, installation art is often less object than event, existing initially only for the duration of an exhibition.*⁴⁸⁷

Um modelo de conservação mais próximo do modelo das artes performativas,⁴⁸⁸ permitiria, segundo Real, lidar com a variabilidade das obras, ao admitir a possibilidade de que,

⁴⁸² William Real, “Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art,” *Journal of the American Institute for Conservation* 40, no. 3 (2001): 211–31.

⁴⁸³ Pip Laurenson, “Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations,” *Tate Papers*, n.6, 2006, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>, consultado a 31/1/2016.

⁴⁸⁴ Ver página 37 acerca do projecto.

⁴⁸⁵ William Real, “Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art”: 211–31.

⁴⁸⁶ *Ibid.*

⁴⁸⁷ *Ibid.*: 211.

⁴⁸⁸ Como refere Real, a comparação com as artes performativas, particularmente com a música não é original, já tendo sido sugerida, anteriormente, pelos artistas Bill Viola (n.1951) [Bill Viola, “Permanent Impermanence,” in *Mortality – Immortality? The Legacy of 20th Century Art*, ed. Miguel Angel Corzo (Los Angeles: Getty Con-

tal como acontece na música, no teatro, ou na dança, cada nova apresentação seja diferente da anterior, mas igualmente autêntica, desde que sejam respeitadas as suas «características essenciais».⁴⁸⁹ Desta forma, de acordo com o autor, seria possível conceber uma noção mais fluída do que se pretende exactamente conservar.⁴⁹⁰

Alguns anos mais tarde, Pip Laurenson publicou o artigo «Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations»,⁴⁹¹ no qual defendeu, tal como Real, uma aproximação ao modelo das artes performativas no que toca aos parâmetros de conservação de *time-based media installations*⁴⁹². Embora Laurenson se dedique a uma área particular da instalação, a sua reflexão aplica-se à instalação em geral, um aspecto referido pela própria autora:⁴⁹³

*As we shall see, the fact that these works are installations has perhaps a greater impact on the development of a conceptual framework for their conservation than the fact that they involve time-based media.*⁴⁹⁴

O modelo das artes performativas é utilizado por Laurenson como forma de repensar o conceito de autenticidade,⁴⁹⁵ no caso das instalações. Como relembra a autora, no âmbito da conservação de artes plásticas, esta noção tende a ser associada à materialidade original da

servation Institute, 1999), 85–94, *apud.* William Real “Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art”] e Garry Hill (n.1951) [Pip Laurenson, “The Mortal Image’: The Conservation of Video Installations,” in *Material Matters: The Conservation of Modern Sculpture* (Londres: Tate Gallery, 1999), 108–15, *apud.* William Real “Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art”].

⁴⁸⁹ William Real, “Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art”: 211–31.

⁴⁹⁰ *Ibid.*

⁴⁹¹ Pip Laurenson, “Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations,” *Tate Papers*, n.6, 2006, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>, consultado a 31/1/2016.

⁴⁹² Pip Laurenson explica no início do artigo que a categoria de *time-based media installations* abrange obras que envolvem elementos baseados em vídeo, *slide*, filme, áudio ou computadores. Parte da experiência destas obras envolve o seu desenvolvimento ao longo do tempo, à medida que são reproduzidas.

⁴⁹³ Pip Laurenson, “Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations”.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ A noção de autenticidade será discutida mais tarde, ver secção 4.4.

obra, entendida como a raiz da experiência estética.⁴⁹⁶ Segundo Laurenson, esta visão terá resultado, por um lado, da influência da noção romântica de obra de arte - a obra única, testemunho material do génio do seu criador - e, por outro, da ligação da disciplina da Conservação às ciências exactas. Esta ligação promoveu a ideia de que o estudo da materialidade da obra constituía uma via objectiva para o seu conhecimento e conservação, sendo o dever do conservador respeitar a obra "original" presente nos materiais originais, que contêm os vestígios da "mão do artista".⁴⁹⁷

Laurenson considera, contudo, que este enquadramento conceptual e a respectiva noção de autenticidade, não se adequam à conservação de certas formas de arte contemporâneas, nomeadamente as *time-based media installations*, e ao seu carácter efémero. Para a autora, está em causa a dependência entre o enquadramento ontológico no qual o objecto é classificado e descrito e o respectivo conceito de autenticidade. Se o enquadramento ontológico se foca no material, também a noção de autenticidade o será. No entanto, se o primeiro se alterar, será expectável uma alteração no segundo:

*What is emerging is a conceptual dependency between the ontological framework in which an object is classified and described and the attending concept of authenticity. If the ontological framework is focused on the material so will the notion of authenticity. If the ontological framework shifts, then we expect a similar shift in our concepts of authenticity, change and loss.*⁴⁹⁸

De acordo com Pip Laurenson, a instalação ocupa um lugar entre a *performance* e a escultura, na medida em que, por um lado, estas obras têm um carácter de evento pelo facto de só existirem quando expostas e, por outro, são criadas em duas fases uma vez que é necessário recriá-las a cada apresentação, a partir das instruções do artista, tal como acontece com as interpretações de uma música ou de uma peça teatral.⁴⁹⁹ Nesse sentido, Laurenson remete para a distinção entre artes autográficas e artes alográficas sugerida por Nelson Goodman,

⁴⁹⁶ Ibid.

⁴⁹⁷ Ibid.

⁴⁹⁸ Ibid.

⁴⁹⁹ Ibid.

uma ideia que analisaremos com maior pormenor na próxima secção. Para já, importa esclarecer que, de um modo geral, de acordo com a proposta deste autor, podem ser incluídas nas artes alográficas, as artes performativas, como a música, o teatro ou a dança, e nas artes autográficas, a pintura ou a escultura. Como veremos, Goodman propõe existirem duas formas distintas de esclarecer a autenticidade das obras para cada um destes conjuntos. É precisamente como forma de repensar a noção de autenticidade que Pip Laurenson utiliza a distinção de Goodman, incluindo a instalação no conjunto das artes alográficas.⁵⁰⁰

*I would suggest that the concept of authenticity operating in the traditional conceptual framework of conservation is appropriate for a framework in which the objects of conservation are the autographic arts but inadequate for works which are not.*⁵⁰¹

Comparando especificamente com o caso da música, Laurenson alude à perspectiva do filósofo Stephen Davies,⁵⁰² para analisar a hipótese de se poder definir a «identidade» das obras, no caso da instalação, a partir de um conjunto de «propriedades definidoras da obra de arte» (*work-defining properties*). As obras poderiam ser mais ou menos definidas (*thinly or thickly specified*) pelo artista, permitindo, deste modo, um maior ou menor grau de variabilidade.⁵⁰³

Partindo deste princípio, em vez de se centrar exclusivamente na preservação dos materiais originais que constituem as obras, a conservação poderia ser, segundo Laurenson, descrita como uma actividade através da qual «as propriedades definidoras da obra de arte seriam documentadas, entendidas e mantidas», com vista a «preservar a identidade da obra de arte» e a «permitir a sua futura apresentação».⁵⁰⁴

⁵⁰⁰ Ibid.

⁵⁰¹ Ibid.

⁵⁰² Laurenson cita Stephen Davies, *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration* (Oxford, 2001).

⁵⁰³ Pip Laurenson, “Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations”

⁵⁰⁴ Ibid.

Desde a sua publicação, o artigo de Pip Laurenson tem sido frequentemente citado,⁵⁰⁵ sobretudo por autores que procuram repensar os parâmetros da conservação para certas tipologias artísticas contemporâneas, tendo sido já considerado um artigo seminal.⁵⁰⁶ O enquadramento da instalação no âmbito das artes alográficas (como definidas por Goodman) tem sido reiterado, surgindo em publicações e comunicações recentes.⁵⁰⁷

No entanto, esta proposta não tem sido alvo de uma reflexão mais aprofundada, apesar das limitações existentes na sua aplicação ao caso da instalação, que não foram referidas por Pip Laurenson no seu artigo. Verifica-se também a repetição de imprecisões de leitura da proposta de Goodman, nomeadamente a ideia de que uma das distinções entre artes alográficas e autográficas é o facto de as primeiras serem bifásicas e as segundas monofásicas.⁵⁰⁸ Um

⁵⁰⁵ O artigo é citado por exemplo por: Vivian van Saaze, ["Authenticity in Practice: An Ethnographic Study into the Preservation of One Candle by Nam June Paik," in *Art Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*, ed. Erma Hermens e Tina Fiske (Londres: Archetype Publications, 2009), 190–98] Renée van de Vall ["Towards a Theory and Ethics for the Conservation of Contemporary Art," in *Art D'aujourd'hui. Patrimoine de Demain - Conservation-Restauration Des Ouvres Contemporaines* (Paris: SFIIC, 2009), 51–56] Jonathan Kemp ["Practical Ethics v2.0," in *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, ed. Alison Richmond e Alison Bracker (Oxford, Londres: Butterworth-Heinemann, Victoria and Albert Museum, 2009), 60–72] Tina Fiske ["White Walls : Installations, Absence, Iteration and Difference," *Ibid.*, 229–40] Francine Couture e Richard Gagnier ["Les Valeurs de la Documentation Muséologique: Entre L'intégrité et les Usages de L'oeuvre D'art," in *Ouvrir Le Document: Enjeux et Pratiques de La Documentation Dans Les Arts Visuels Contemporains*, ed. Anne Bénichou (France: Les presses du réel, 2011), 323–48] Monica Jadzinska ["The Lifespan of Installation Art," in *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, ed. Tatja Scholte e Glenn Wharton (Amesterdão: Amsterdam University Press, 2011), 21–31] Vivian van Saaze [*Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks* (Amesterdão: Amsterdam University Press, 2013)] Rebecca Gordon e Erma Hermens ["The Artist's Intent in Flux," *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, 27 de Outubro de 2013, <http://ceroart.revues.org/3527>] Julia Noordegraaf ["Documenting the Analogue Past in Marijke Warmerdam's Film Installations," *Revista de História Da Arte*, W, no. 4 (2015): 115–23] Héliã Marçal and Andreia Nogueira ["The Challenges of Documenting Francisco Tropa's Oeuvre: Variability and Inter-Artworks Relationships," *Ibid.* 65–76] Rebecca Gordon ["Documenting Performance and Performing Documentation on the Interplay of Documentation and Authenticity," *Ibid.* (2015): 146–57] ou Joanna Phillips ["Reporting Iterations: A Documentation Model for Time-Based Media Art," *Revista de História Da Arte*, W, no. 4 (2015): 168–79].

⁵⁰⁶ Hanna Hölling, "On the Identity of Nam June Paik's Changeable Multimedia Installations in the Context of Their Conservation," in *Nam June Paik* (Coreia do Sul: Nam June Paik Art Center, 2013), 118–34.

⁵⁰⁷ Como, por exemplo, Ariane Noël de Tilly ["Scripting Artworks: Studying the Socialization of Edited Video and Film Installations" (tese de doutoramento, Faculteit der Geesteswetenschappen, Universiteit van Amsterdam, 2011)]; Muriel Verbeeck e Nico Broers, ["Conservation of Contemporary Art: From Concepts to Practice" (*Authenticity in transition*, Glasgow, 2014)] ou Manon D'haenens ["The Conservation of the Cybernetic Tower of Nicolas Schöffer: Between the Continuity and Historicity of the Production" (*Authenticity in transition*, Glasgow, 2014)].

⁵⁰⁸ Sobre este assunto ver página 175.

lapso que encontramos no artigo de Laurenson⁵⁰⁹ e em publicações posteriores de outros autores⁵¹⁰. Ou que os dois conjuntos se distinguem pela produção de objectos (permanentes) ou eventos efémeros.⁵¹¹

Neste capítulo discutiremos a possibilidade de integrar a instalação no âmbito das artes alográficas, como foi sugerido por Pip Laurenson. A primeira secção dedicar-se-á ao estudo das bases da noção de "arte alográfica" no pensamento de Nelson Goodman e Gérard Genette, duas referências que têm sido utilizadas pelos autores que se dedicam a este tema na área da conservação. Terminaremos problematizando a integração da instalação no conjunto das artes alográficas discutindo os argumentos a favor e contra esta proposta, assim como a sua relação com as noções de autenticidade e identidade da obra de arte.

4.1 A distinção entre artes autográficas e alográficas no pensamento de Nelson Goodman

Nelson Goodman (1906-1998) foi uma das figuras mais influentes no campo da Estética contemporânea e da Filosofia Analítica no século XX. Em *Languages of Art*, publicado em 1968, reflectindo sobre a relação entre a(s) arte(s) e a noção de autenticidade, o autor de-

⁵⁰⁹ «Time-based media works of art are installed events and are like allographic works in that they are created in two phases» [Pip Laurenson, "Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations"]. Como veremos na secção seguinte, o número de fases não é uma característica distintiva das artes alográficas, segundo a perspectiva de Goodman.

⁵¹⁰ «Video and film installations are two-step artworks (...) This type of artwork belongs to what Nelson Goodman, and after him, Gérard Genette, have called the allographic regime». Ariane Noël de Tilly, "Scripting Artworks: Studying the Socialization of Editioned Video and Film Installations" (tese de doutoramento, Faculteit der Geesteswetenschappen, Universiteit van Amsterdam, 2011: 17].

«The structure of the proposed *Documentation Model for Time-based Media Art* integrates several aspects of allographic: the identified two-stage nature of allographic artworks...». Joanna Phillips, "Reporting Iterations: A Documentation Model for Time-Based Media Art," *Revista de História Da Arte*, W, no. 4 (2015): 174].

⁵¹¹ «Whereas paintings, sculptures, and drawings belong to the autographic regime because their object of immanence is a physical object, other art forms, such as music and theater, belong to the allographic regime.» [Ariane Noël de Tilly, "Scripting Artworks: Studying the Socialization of Editioned Video and Film Installations"].

fendeu a existência de dois grupos distintos de obras de arte: as autográficas e as alográficas.⁵¹²

No primeiro grupo incluir-se-iam aquelas que habitualmente associamos à categoria das artes plásticas, como a pintura e a escultura, nas quais a noção de obra autêntica se liga, tradicionalmente, à sua materialidade,⁵¹³ encarada como testemunho (permanência) do momento fugaz da sua criação pelo artista. Momento esse irrepetível, tal como a própria obra. Nas palavras de Goodman, uma obra de arte é autográfica se, e só se, a distinção entre original e falsificação for significativa, ou melhor, se qualquer duplicação da obra (ainda que seja exacta) não possa ser considerada autêntica⁵¹⁴.

*Let us speak of a work of art as autographic if and only if the distinction between original and forgery of it is significant; or better, if and only if even the most exact duplication of it does not thereby count as genuine.*⁵¹⁵

Contudo, nem todas as artes cumprem este critério. Como observa o autor, na música, teatro, dança e literatura, ao contrário do que acontece na pintura, por exemplo, a ideia de falsificação não se aplica ou não é relevante, na medida em que todas as interpretações correctas⁵¹⁶ da obra são autênticas ou genuínas, sendo consideradas uma nova instância da mesma e não uma cópia ou falsificação:

*Performances may vary in correctness and quality and even in 'authenticity' of a more esoteric kind; but all correct performances are equally genuine instances of the work. In contrast, even the most exact copies of the Rembrandt painting are simply imitations or forgeries, not new instances, of the work.*⁵¹⁷

⁵¹² Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. (USA: The Bobbs-Merrill company Inc, 1968).

⁵¹³ Ibid.

⁵¹⁴ A noção de autenticidade tem várias leituras. Este assunto será discutido na secção 4.4.

⁵¹⁵ Nelson Goodman, *Languages of Art*, 113.

⁵¹⁶ Ou seja, como analisaremos posteriormente, todas as interpretações que respeitem a notação.

⁵¹⁷ Nelson Goodman, *Languages of Art*, 113.

Contrapondo às artes autográficas, inicialmente descritas, Goodman classifica estas formas de arte como alográficas.⁵¹⁸

O autor inicia então uma busca pela justificação desta desigualdade, introduzindo dois outros aspectos que diferenciam as artes entre si. A primeira distinção prende-se com o facto de, no seu processo de produção, algumas formas de arte serem bifásicas (*two-stage*) e outras monofásicas (*one-stage*). A música, por exemplo, é bifásica, na medida em que o trabalho do compositor termina ao escrever a partitura, ainda que o produto final seja a interpretação musical, distinguindo-se, portanto, duas fases fundamentais: a primeira corresponde à composição e a segunda à interpretação ou interpretações ao longo do tempo. A pintura, por sua vez, é monofásica, dado que o fim do trabalho do pintor coincide também com a concretização do produto final.⁵¹⁹

Goodman conclui, no entanto, que o facto de ser bifásica ou monofásica não torna determinado tipo de arte ou obra necessariamente autográfica ou alográfica e introduz, como justificação, os exemplos da literatura e da gravura. Como refere o autor, qualquer cópia exacta de um poema ou romance é igualmente autêntica, tornando a literatura uma arte alográfica. No entanto, o que o autor produz é final, não sendo o texto apenas um meio para a leitura oral (como a partitura é para a música) já que a maior parte dos textos nunca será lida em voz alta.⁵²⁰ Ou seja, ainda que seja uma arte alográfica, tal como a música, a literatura, ao contrário desta, é monofásica, tendo como única etapa a produção do texto escrito. A gravura, por sua vez, apesar de autográfica - uma vez que todas as imagens produzidas a partir da matriz são autênticas, mas nenhuma imagem que seja uma cópia, quer da matriz, quer de uma das impressões, contará como autêntica⁵²¹ - é bifásica na sua produção na medida em que

⁵¹⁸ Nelson Goodman, *Languages of Art*.

⁵¹⁹ Ibid.

⁵²⁰ Para Goodman, tentar classificar a literatura como bifásica, encarando as leituras silenciosas como produtos finais (*end-products*) ou como instâncias da obra, implicaria classificar da mesma forma as visualizações da pintura ou as audições da música, passando a pintura e a literatura a ser bifásicas e a música trifásica. Ainda assim, continuaria a não corresponder à separação entre artes autográficas e alográficas. Nelson Goodman, *Languages of Art*.

⁵²¹ Nelson Goodman, *Languages of Art*.

implica a criação da matriz (primeira fase) e a impressão da imagem em papel (segunda fase) que corresponde ao produto final.

O caso da gravura exemplifica também outro aspecto importante. Embora, à partida, fosse fácil assumir que as artes autográficas produzem objectos únicos, e as artes alográficas objectos múltiplos (por exemplo, as múltiplas edições de uma única obra literária), tal não se verifica. Apesar de autográfica, a gravura é múltipla na sua segunda fase, sendo possível produzir um número ilimitado de impressões autênticas. Em conclusão, segundo Goodman, nem o número de fases de produção, nem o número de objectos autênticos, para uma mesma obra, ajudam a classificar uma obra enquanto autográfica ou alográfica.⁵²² O que distingue então estes dois grupos?

De acordo com o autor, o que caracteriza as artes alográficas, separando-as das autográficas, é a existência de uma notação que distingue as 'propriedades constituintes' da obra (essenciais e permanentes) das suas 'propriedades contingentes' (variáveis a cada apresentação). Desde que as primeiras sejam respeitadas, a obra é autêntica.⁵²³ No caso da música, por exemplo, embora as interpretações de uma obra possam ser diferentes entre si, todas respeitam a mesma partitura, que define as suas propriedades constituintes.⁵²⁴

Deste modo, mais do que apenas uma ferramenta que permite novas iterações da obra, a notação é, para Goodman, um processo teórico fundamental que permite esclarecer as suas propriedades constituintes:⁵²⁵

A score is commonly regarded as a mere tool, no more intrinsic to the finished work than is the sculptor's hammer or the painter's easel. For the score is dispensable after the performance; and music can be composed and learned and played 'by ear', without any score and even by people who cannot read or write any notation. But to take notation as therefore nothing but a practical aid to production is to miss its fundamental theoretical role. A score, whether or not ever used as a guide for a performance, has as a

⁵²² Ibid.

⁵²³ Ibid.

⁵²⁴ Ibid.

⁵²⁵ Ibid.

*primary function the authoritative identification of a work from performance to performance.*⁵²⁶

O respeito pela notação permitiria, portanto, determinar se certo objecto ou evento é uma instância de uma determinada obra, ao tornar possível avaliar o respeito pelas propriedades constituintes.⁵²⁷

Goodman propõe que, embora inicialmente todas as artes fossem autográficas, com o tempo, algumas formas artísticas tenham evoluído para artes alográficas, através da constituição de uma notação.⁵²⁸ Esta evolução pode ter sido motivada, segundo o autor, por determinadas características, particularmente a efemeridade da forma artística e/ou a necessidade de englobar diversas pessoas na realização/interpretação da obra (como por exemplo no teatro ou em grande parte das peças musicais). Em teoria, qualquer forma de arte poderia tornar-se alográfica, através da utilização de uma notação, que permitiria ultrapassar os limites do tempo e do individual.⁵²⁹

Ao contrário do que acontece nas artes alográficas, no caso das artes autográficas, como a pintura, não existe um instrumento semelhante à notação, sendo impossível distinguir as propriedades constituintes das contingentes.⁵³⁰

*In painting, on the contrary, with no such alphabet of characters, none of the pictorial properties - none of the properties the picture has as such - is distinguished as constitutive; no such feature can be dismissed as contingent, and no deviation as insignificant. The only way of ascertaining that the Lucretia before us is genuine is thus to establish the historical fact that it is the actual object made by Rembrandt.*⁵³¹

⁵²⁶ Nelson Goodman, *Languages of Art*, 127-128

⁵²⁷ Nelson Goodman, *Languages of Art*.

⁵²⁸ Ibid.

⁵²⁹ Ibid.

⁵³⁰ Ibid.

⁵³¹ Nelson Goodman, *Languages of Art*, 116.

Ou seja, segundo Goodman, enquanto nas artes alográficas é possível atestar a autenticidade de uma obra através da avaliação do respeito pela notação, no caso das artes autográficas, a autenticidade só pode ser comprovada através do conhecimento da sua história de produção. Esta é, para o autor, a diferença fundamental entre as duas categorias (ver Figura 59).⁵³²

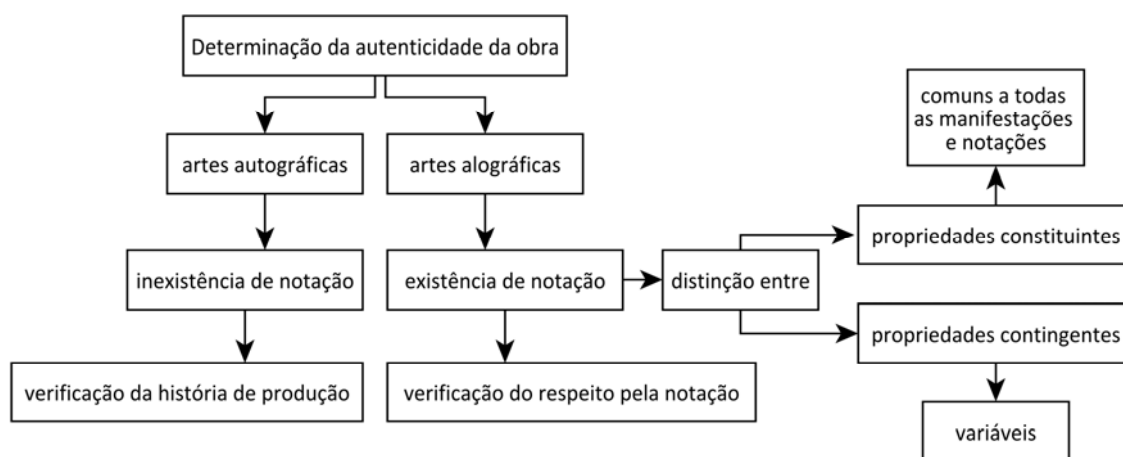


Figura 59: Determinação da autenticidade de uma obra, de acordo com a proposta de Nelson Goodman.

Mas até que ponto será possível integrar a instalação na noção de arte alográfica proposta por Goodman? Ainda que se encontrem nesta tipologia artística algumas das características que o autor associa à passagem de uma arte autográfica a alográfica, nomeadamente a efemeridade das obras ou a necessidade de envolver vários agentes na sua exposição, existe uma limitação fundamental a esta proposta: não há um sistema de notação para a instalação, algo que é para Goodman um elemento essencial para a constituição de uma arte alográfica.

Como lembra Gunnar Heydenreich, uma das dificuldades da documentação de arte contemporânea prende-se com a falta de uniformidade na linguagem utilizada.⁵³³ O autor re-

⁵³² Nelson Goodman, *Languages of Art*.

⁵³³ Gunnar Heydenreich, "Documentation of Change - Change of Documentation," in *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, ed. Tatja Scholte e Glenn Wharton (Amsterdão: Amsterdam University Press, 2011), 155–71.

alça a subjectividade na percepção e documentação de um determinado fenómeno, neste caso de uma obra de arte, assim como a constante evolução ao nível dos materiais, referindo-se particularmente à *media art*, embora o mesmo raciocínio se aplique a muitos dos materiais e equipamentos de produção industrial:

...the terminology of media art is complex and short lived. Industry puts the emphasis on change; materials and technology develop more quickly than appropriate new terminology and standards to define or systematically catalogue material or damage.

*Our descriptions are usually based on diagnosed phenomena, but our perception is subjective. Experience shows that even qualified specialists perceive and record alterations in installation art differently.*⁵³⁴

Ora, uniformidade na linguagem aplicada e uma relação inequívoca entre o conjunto de símbolos utilizados e a realidade são aspectos fundamentais para a constituição de uma notação, segundo Goodman.⁵³⁵ Na verdade, o autor propõe uma concepção de notação, ou mais precisamente, de sistema de notação (*notational system*) bastante restrita, sendo este um assunto ao qual dedica uma parte significativa da sua reflexão. De modo sintético, de acordo com Goodman, uma notação é um sistema de símbolos, no qual cada símbolo corresponde a uma única classe de referência (no real) e vice-versa.⁵³⁶ O autor defende que nenhuma das «linguagens naturais»⁵³⁷ humanas é um sistema de notação uma vez que a mesma palavra (símbolo) pode referir-se a diferentes classes de referência, e a mesma classe de referência pode ser descrita por diferentes palavras.⁵³⁸

Tendo em conta que a documentação das instalações tende a apoiar-se em linguagens naturais e noutro tipo de registos, como fotografias ou planos, que, segundo Goodman, tam-

⁵³⁴ Ibid.,166.

⁵³⁵ Nelson Goodman, *Languages of Art*.

⁵³⁶ Ibid.

⁵³⁷ As 'linguagens naturais', como o português ou o japonês, definem-se geralmente por oposição às 'linguagens formais', como a notação musical, as fórmulas lógicas ou as linguagens computacionais, que têm um objectivo explícito de precisão, que está ausente nas primeiras. Sofia Miguens, *Filosofia da Linguagem - Uma Introdução* (Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007).

bém não são sistemas de notação⁵³⁹, é difícil justificar a inclusão da instalação no conjunto das artes alográficas como definidas por este autor, apesar de, como vimos, a sua proposta ser frequentemente citada no âmbito da conservação de instalações.

No entanto, nem todos os autores defendem uma noção tão restrita de arte alográfica. Em seguida introduziremos a posição defendida por Gérard Genette⁵⁴⁰ que, apesar de propôr também uma divisão entre artes alográficas e autográficas, o faz de uma perspectiva distinta da de Goodman. Embora Pip Laurenson, no que toca a definição do conjunto das artes alográficas, cite apenas Nelson Goodman, outros autores da área da Conservação e da Museologia, já têm referido a perspectiva de Genette - embora geralmente sem a aprofundar - sobretudo autores de países francófonos.⁵⁴¹ Como veremos, a posição de Genette tem algumas vantagens relativamente à de Goodman quando se discute a possibilidade de integrar a instalação no conjunto das artes alográficas.

4.2 Gérard Genette e os regimes de imanência alográfico e autográfico

Académico francês, Gérard Genette (n.1930) é mais frequentemente reconhecido pelo seu estudo nas áreas da Literatura e Crítica Literária. Embora o seu trabalho inicial possa ser associado ao movimento estruturalista, este é apenas um entre os muitos pontos de referência

⁵³⁸ Nelson Goodman, *Languages of Art*.

⁵³⁹ O caso mais próximo analisado por Goodman é o da arquitectura e da relação entre o plano e o edifício. Para o autor, embora a arquitectura possua uma linguagem que pode ser considerada, em alguns casos, um sistema de notação, esta não adquiriu ainda autoridade suficiente para ser possível separar, em todos os casos, a identidade da obra de um edifício em particular. Para Goodman, a arquitectura é um caso misto e de transição. Nelson Goodman, *Languages of Art*.

⁵⁴⁰ Gérard Genette, *L'oeuvre de L'art: Immanence et Transcendance* (Editions du Seuil, 1994).

⁵⁴¹ Entre estes estão, por exemplo: Anne Bénichou [in *Ouvrir Le Document: Enjeux et Pratiques de La Documentation Dans Les Arts Visuels Contemporains*, ed. Anne Bénichou (França: les presses du réel, 2011), 317–21] Francine Couture e Richard Gagnier [“Les Valeurs de La Documentation Muséologique: Entre L’intégrité et Les Usages de L’oeuvre D’art,” in *Ouvrir Le Document: Enjeux et Pratiques de la Documentation Dans les Arts Visuels Contemporains*, ed. Anne Bénichou (France: les presses du réel, 2011), 323–48] Ariane Noël de Tilly [“Moving Images, Editioned Artworks and Authenticity,” in *Art Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*, ed. Erma Hermens e Tina Fiske (Londres: Archetype Publications, 2009), 208–16] ou Ivan Clouteau, embora numa perspectiva não tão ligada à conservação [“Activation des œuvres d’art contemporain et prescriptions autoriales,” *Culture & Musées* 3, no. 1 (2004): 23–44].

que marcam a sua carreira, na qual se assiste a uma transição do estudo da Poética, a que se dedica em muitos dos seus livros, à Estética,⁵⁴² particularmente com a publicação de *L'oeuvre de l'art*, constituída por dois volumes: *Immanence et transcendance* (1994) e *La Relation esthétique* (1997). Apesar de se tratar de uma incursão tardia nesta área, esta publicação tem sido considerada uma das obras mais originais e criativas da Estética francesa dos últimos anos.⁵⁴³ Em particular, tem sido realçado a forma como Genette constrói um diálogo entre Estética francesa e o pensamento de autores de países anglo-saxónicos, nomeadamente de Nelson Goodman, que até então tinham recebido pouca atenção em França.⁵⁴⁴ Genette justifica esta incursão na Estética, potencialmente surpreendente face ao seu trabalho até então, como forma de melhor entender a literatura e o seu estatuto enquanto arte:

*On s'étonnera peut-être de voir un simple «littéraire» débarquer sans préavis (ou presque) dans le champ d'une ou deux disciplines ordinairement dévolues aux philosophes, ou pour le moins à des spécialistes de telle pratique plus spontanément tenue pour artistique (...). Ma justification pour cet exercice quasi illégal est la conviction, déjà exprimée et heureusement banale, que la littérature aussi est (aussi) un art, et que par voie de conséquence la poétique est un canton de la théorie de l'art, et donc sans doute de l'esthétique. La présente intrusion n'est donc qu'une extension, ou une montée à l'étage (logiquement) supérieur, que motive le désir d'y voir plus clair, ou de mieux comprendre, en élargissant le champ de vision: si la littérature est un art, on aura chance d'en savoir un peu plus sur elle en sachant de quelle sorte, et de quelles les autres, et, au fait, ce qu'est un art en général, bref en considérant un peu plus attentivement le *genus proximum*.*⁵⁴⁵

Ao contrário de Goodman, o ponto de partida de Genette, relativamente à divisão entre artes autográficas e alográficas, não é a questão da autenticidade ou da possibilidade de falsificação das obras, mas a separação entre material e ideal na definição da obra de arte. O

⁵⁴² David Gorman, "Gérard Genette," in *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, ed. Michael Groden, Martin Kreiswirth, e Imre Szeman, 2ª edição (Baltimore: Johns Hopkins UP, 2004), 430–33.

⁵⁴³ Carmo d'Orey, "O Estético, o Artístico e o Simbólico: Goodman e Genette," in *Estéticas e Artes. Controvérsias para o Século XXI. Colóquio Internacional*, ed. Isabel Matos Dias (Lisboa: Centro de Filosofia Universidade de Lisboa, 2003), 115–31.

⁵⁴⁴ Marie Martel, "Genette, Gérard (1994), *L'oeuvre de l'art, immanence et transcendance*, Coll. Poétiques. Paris : Seuil," *Philosophiques* 26, no. 1 (1999): 111, doi:10.7202/004955ar.

⁵⁴⁵ Gérard Genette, *L'oeuvre de L'art: Immanence et Transcendance*, 1.

autor considera que se distinguem dois regimes de imanência principais:⁵⁴⁶ o regime de imanência autográfico e o regime de imanência alográfico, admitindo, no entanto, que a separação entre ambos não é sempre evidente, existindo casos mistos, intermédios e ambíguos. Embora os dois regimes de imanência sugeridos por Genette coincidam, de certa forma, com a divisão entre artes alográficas e autográficas avançada por Goodman, uma proposta que Genette analisa directamente, existem algumas diferenças entre as posições dos dois autores.

Como vimos, Goodman considera que certas formas artísticas são monofásicas e outras bifásicas. A música, por exemplo, é bifásica na medida em que é constituída pela composição definida na notação (primeira fase) e pelas suas interpretações (segunda fase). Para Genette, a utilização da noção de fase é pouco pertinente, uma vez que, na sua opinião, não existe uma relação de causalidade entre a notação e a execução, não fazendo por isso sentido falar em primeira e segunda fases. Em alternativa, o autor propõe que as artes alográficas podem ter vários modos de manifestação ou imanência, entre os quais a notação e a execução, sendo a ordem de aparecimento indiferente.⁵⁴⁷ A aplicação de um regime alográfico, obra a obra, resulta, para Genette, de uma operação mental que não exige *a priori* a existência de uma notação instituída. O autor explicita a sua proposta dando o exemplo da repetição de um determinado movimento.

Dado que nenhum movimento pode ser repetido de forma exactamente igual, cada uma das suas iterações implicará que se tenha em consideração apenas uma fracção das características, ignorando-se um conjunto de traços que surgem na primeira ocorrência que desaparecem na segunda, e vice-versa. A identificação entre os dois gestos (o original e a repetição) reduz-se, portanto, a uma abstracção. Esta abstracção permite que o gesto passe de um regime de imanência autográfico - no qual era irrepetível - a um regime de imanência alográfico, que permite a produção de múltiplas iterações correctas.

⁵⁴⁶ De modo simplificado, os modos de imanência podem ser entendidos como as diversas formas sob as quais a obra de arte pode existir.

⁵⁴⁷ Note-se no entanto que, como vimos, o facto de ser ou não bifásica, não é considerado por Goodman um dos factores que distingue as artes alográficas, dando os exemplos da gravura (autográfica e bifásica) e da literatura (alográfica e monofásica).

Ou seja, segundo Genette, a constituição de um regime alográfico, implica um processo mental, que pode ser mais ou menos consciente, no qual se distinguem as propriedades constituintes das propriedades contingentes, com vista à produção de uma nova iteração da obra. A este processo dá o nome de «redução alográfica».

De acordo com a proposta do autor, ao contrário das obras autográficas, nas quais imanência e manifestação se confundem, as obras alográficas, pelo contrário, têm dois modos de existência: a imanência ideal e a manifestação ou manifestações físicas.

Da imanência ideal fazem apenas parte as propriedades constituintes (ou propriedades de imanência), enquanto as manifestações incluem também as propriedades contingentes (ou propriedades de manifestação) que podem variar. A imanência ideal define as propriedades comuns a todas as manifestações. Enquanto a primeira é única, as segundas são múltiplas e diversas, incluindo tanto as execuções como as notações.

*Je pose en principe qu'une oeuvre allographique comporte (au moins virtuellement) deux modes distincts de manifestation, dont l'un est par exemple celui des exécutions musicales, des récitations de textes, des édifices construits ou des mets dans nos assiettes, et l'autre celui des partitions, des livres, des plans et des recettes, et que ces deux modes de manifestation, dont les relations au mode d'immanence sont assez distinctes, n'ont entre eux a priori aucune relation fixe de succession ni de détermination.*⁵⁴⁸

Aqui Genette introduz um novo ponto de divergência relativamente à proposta de Goodman. Para o primeiro a aceção de notação utilizada por Goodman é demasiado restrita, aplicando-se realmente apenas à música. Outras artes e produções em regime de imanência alográfica utilizam formas de definir as suas propriedades constituintes não tão rigorosas, sendo comum, por exemplo a utilização da escrita descritiva, ou seja, a denotação verbal de um objecto não verbal (*script*). Este é o caso das direcções de palco, por exemplo. Genette propõe que, dentro dos meios para registar ou prescrever manifestações de uma obra, as notações, no sentido restrito proposto por Goodman, são um caso privilegiado (pelo menos em

⁵⁴⁸ Gérard Genette, *L'oeuvre de L'art: Immanence et Transcendance*.

termos de eficácia) que os restantes meios, com mais ou menos sucesso, procuram igualar. Nesse sentido, estes podem ser entendidos como o alargamento da noção de notação. Genette propõe, por isso, a substituição da ideia de notação pela de «(de)notação», mais abrangente, que inclua este outro tipo de descrições.

Deste modo, de acordo com a proposta deste autor, as artes em regime de imanência alográfica seriam constituídas pela imanência ideal, as (de)notações e a suas manifestações ou execuções. Assim, para uma obra literária (imanência ideal) existem, como manifestações ou ocorrências, o texto escrito e a leitura oral; para uma obra musical, a partitura e as interpretações; para uma coreografia, a notação e a dança, etc. Embora bastante distintas entre si, todas as manifestações da mesma obra partilham as mesmas propriedades constituintes (ou propriedades de imanência).

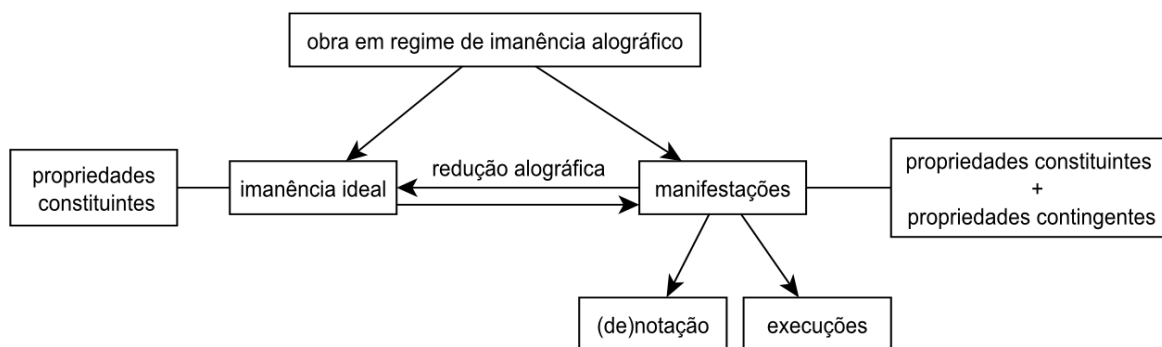


Figura 60: Constituição do regime de imanência alográfica, de acordo com a proposta de Gérard Genette.

Ao desassociar o regime de imanência alográfica da existência de uma notação (ao contrário do que acontecia na proposta de Goodman) a posição de Genette resolve um problema fundamental na viabilidade da adaptação do modelo das artes alográficas à instalação, assunto que exploraremos na próxima secção.

4.3 A instalação enquanto arte alográfica: possibilidades e limitações

Pelas suas características - efemeridade, necessidade de reinstalação, variabilidade... - as instalações exigem parâmetros e métodos, na sua preservação, diferentes daqueles que são aplicados noutras tipologias artísticas. De uma tarefa que visa a manutenção do objecto num determinado estado, centrando-se na sua materialidade, a conservação passa a ser uma actividade que abrange também o intangível e procura gerir a variação das obras, ao longo das suas apresentações. Ao museu pede-se agora que preserve as "propriedades definidoras" de cada instalação, sendo simultaneamente capaz de agir enquanto intérprete, na ausência do artista, adaptando-a a novos espaços.

As semelhanças com as artes performativas levaram, como vimos, à elaboração de propostas que se apoiaram no modelo das primeiras e foram recentemente agrupadas por Renée van de Vall no chamado "*performance paradigm*".⁵⁴⁹ Dentro destas, a ideia de que a instalação pode ser incluída no grupo das 'artes alográficas' - inicialmente sugerida por Pip Laurenson⁵⁵⁰ - tem-se difundido, sem que, no entanto, tenha sido sujeita a uma problematização mais aprofundada. Depois de analisadas com maior pormenor as propostas de Nelson Goodman e Gérard Genette, duas referências principais sobre este assunto, importa agora reflectir sobre *até que ponto pode a instalação ser considerada uma arte alográfica e quais as consequências deste modelo para a sua conservação?*

Primeira observação: Goodman considera que, em teoria, todas as artes autográficas podem evoluir para artes alográficas e que, historicamente, esta evolução se deveu à tentativa de ultrapassar a efemeridade das obras, assim como à necessidade de envolver várias pessoas na sua execução.⁵⁵¹ A notação e a respectiva definição das propriedades constituintes da obra constituir-se-iam como ferramentas para ultrapassar a sua transitoriedade e coordenar esforços, permitindo a criação de novas iterações.

⁵⁴⁹ Renée van de Vall, "Documenting Dilemmas": 7-17.

⁵⁵⁰ Pip Laurenson, "Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations".

⁵⁵¹ Nelson Goodman, *Languages of Art*.

As duas primeiras características referidas, encontramos também na instalação. A efemeridade é uma das suas particularidades mais evidentes, dado que as obras só existem efectivamente quando instaladas no espaço. Adicionalmente, a exposição de uma instalação pode, de certo modo, ser encarada como um trabalho "colectivo", uma vez que é frequentemente necessário haver uma coordenação dos esforços de vários agentes para a concretização da obra no espaço. Note-se também que, ainda que a montagem da obra não seja tão complexa que implique o envolvimento de várias pessoas, tal acaba por acontecer, ao longo do tempo, quando passa da alçada do artista para o museu. Esta deixa de depender de uma única pessoa - o artista - para depender de várias - todos os profissionais que, ao longo do tempo, serão envolvidos na sua preservação e montagem. Estão portanto reunidas na instalação as condições que Goodman considera poderem *motivar* a passagem de uma forma artística autográfica a alográfica. Particularmente se reflectirmos sobre a instalação em âmbito museológico, no qual, de forma geral, as obras são encaradas, não como eventos únicos (como muitas vezes acontece quando não estão integradas em colecções), mas como obras que se pretende voltar a instalar e transmitir às gerações futuras.

Segunda observação: Goodman propõe que, desde que seja respeitada a notação, que distingue as propriedades constituintes (permanentes) das propriedades contingentes (variáveis) da obra, qualquer manifestação conta como uma nova iteração da mesma e não como uma falsificação ou a manifestação de outra obra. Esta pode assim variar, tendo múltiplas iterações, distintas entre si.⁵⁵² Por exemplo, qualquer versão ou manifestação de uma música conta como a mesma música e não outra, desde que respeitadas as características definidas na notação, neste caso na partitura.

Como vimos no capítulo anterior, particularmente com os casos de *A Ceia* e *Oh la la, ... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular*, a variabilidade das obras é uma das características marcantes da instalação. Do ponto de vista do museu, torna-se fundamental definir os limites para estas alterações e quais as propriedades que identificam e distinguem a obra. Este foi um dos principais argumentos a favor da aproximação da conservação de instalações ao modelo das artes performativas e à sua integração no âmbito das artes alográficas, como

⁵⁵² Ibid.

propostas por Goodman. No entanto, como referimos anteriormente,⁵⁵³ no caso da instalação, não existe um sistema de notação, algo que este autor considera fundamental na constituição de uma arte alográfica.

Relativamente a este aspecto, a posição de Gérard Genette, ajuda a justificar a inclusão da instalação no conjunto das artes alográficas, ao admitir a hipótese de que a passagem a um regime de imanência alográfico não implique, necessariamente, a existência de uma notação. Como vimos, o autor considera que esta depende de um processo mental, ao qual dá o nome de 'redução alográfica', no qual se distinguem as propriedades constituintes das propriedades contingentes, com vista à produção de uma nova iteração da obra. Este processo dá origem a uma imanência ideal da obra que define as características comuns a todas as suas manifestações, que incluem tanto as "execuções" como as (de)notações⁵⁵⁴.

Adicionalmente, a proposta de Genette adequa-se melhor ao que se passa no caso da instalação, ao defender - afastando-se de Goodman - que não existe uma determinada ordem para o aparecimento das manifestações da obra. Ou seja, a notação ou (de)notação, não precede necessariamente a execução da obra. De facto, embora existam casos em que o artista tem um plano pormenorizado, anterior à montagem - como vimos, por exemplo, no caso de *O Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, de Alberto Carneiro, apresentado no capítulo anterior (passando-se o mesmo com outras obras do artista, desta época) - muitas vezes a obra concretiza-se ou é "terminada" directamente no espaço de exposição. Ainda que possa existir um esboço da instalação, esta sofre frequentemente alterações na sua montagem, ou ao longo das suas várias exposições - veja-se o caso de *Oh la la, ... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular* (2004), de Susanne Thémilitz, explorado anteriormente. Note-se ainda que muitas das (de)notações das instalações são produzidas pelo museu, com vista à sua pre-

⁵⁵³ Ver página 178.

⁵⁵⁴ Um termo sugerido por Genette para representar o alargamento da ideia de notação, incluindo, por exemplo, os *scripts* (descrições verbais de objectos não verbais) ou mesmo instruções transmitidas oralmente. Ver página 183

servação, a partir de uma ou mais manifestações das obras. Neste sentido, trata-se de uma (de)notação retrospectiva⁵⁵⁵.

Ao dispensar a existência de uma notação para a constituição de uma arte alográfica e ao flexibilizar a ordem de aparecimento entre as (de)notações e as "execuções" das obras, a proposta de Genette parece-nos mais útil ao entendimento da instalação enquanto arte alográfica e à construção de um modelo de conservação baseado no mesmo, do que a proposta de Goodman, mais frequentemente citada (ver Tabela 1).

Tabela 1: Comparação entre a adequação das propostas de Nelson Goodman e Gérard Genette quanto à sua adequação ao caso da instalação

		Adequação à instalação
Proposta de Nelson Goodman	A passagem de uma arte autográfica a alográfica pode ser motivada pela vontade de ultrapassar a efemeridade das obras e a necessidade de envolver várias pessoas na sua concretização, tornando necessário definir as características constituintes das obras de forma a coordenar esforços e permitir a criação de novas iterações.	Sim
	Para ser alográfica é necessário existir uma notação.	Não
	As manifestações partem da notação (estrutura bifásica).	Não
Proposta de Gérard Genette	Para ser uma arte alográfica não é necessário haver notação mas um processo de 'redução alográfica' que identifica as propriedades constituintes da obra.	Sim
	Propõe a ideia de (de)notação, mais abrangente do que a notação como proposta por Goodman.	Sim
	A ordem de aparecimento entre a (de)notação e as execuções da obra é indiferente.	Sim

⁵⁵⁵ Rebecca Gordon introduz a ideia de 'notação retrospectiva' a partir do estudo do caso de uma obra da artista Aileen Campbell. Rebecca Gordon, "Documenting Performance and Performing Documentation on the Interplay of Documentation and Authenticity," *Revista de História Da Arte*, W, no. 4 (2015): 146–57.

Em suma, propomos que o processo que permite que uma instalação passe de um evento único a uma obra que pode ser reinstalada no futuro, mesmo por outros que não o artista - algo fundamental à sua conservação - deve ser entendido como uma 'redução alográfica', como definida por Genette. Ou seja, o processo através do qual, partindo da análise de pelo menos uma manifestação da obra,⁵⁵⁶ se cria uma imanência ideal que define as suas propriedades constituintes, comuns a todas as suas manifestações. Esta, por sua vez, pode dar origem a uma (de)notação ou (de)notações - descrições verbais, esquemas, imagens, fotografias, etc. presentes na documentação - a partir da qual poderão surgir novas iterações. Realcese, contudo que a posição de Genette prevê a hipótese de que novas iterações surjam ainda sem ter origem nas (de)notações existentes (ver Figura 61),⁵⁵⁷ o que também se adequa melhor à situação da instalação. Pensemos, por exemplo, numa montagem da obra pelo artista que não recorra à documentação, ou na possibilidade de que as propriedades constituintes da obra sejam transmitidas de outros modos (por exemplo oralmente) como frequentemente acontece. Veja-se o caso, analisado no capítulo anterior, da nossa participação na montagem de *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, de Alberto Carneiro, no qual o artista nos foi transmitindo os aspectos fundamentais para a instalação da obra, sem o recurso a qualquer tipo de documentação.

⁵⁵⁶ Ao reflectir sobre a imanência ideal, Genette defende que, no caso das artes alográficas, esta parte necessariamente de uma manifestação. «Il me semble en effect qu'une oeuvre allographique qui ne connaîtrait plus aucune manifestation d'aucune sorte (ni exécution ni dénotation) n'aurait du même coup plus aucune immanence, puisque l'immanence est la projection mentale d'au moins une manifestation.» Gérard Genette, *L'oeuvre de L'art: Immanence et Transcendance*.

⁵⁵⁷ Como referimos, um dos principais argumentos de Genette é que não é necessária a existência de uma notação (ou (de)notação) para a criação de novas iterações. Ver página 182.

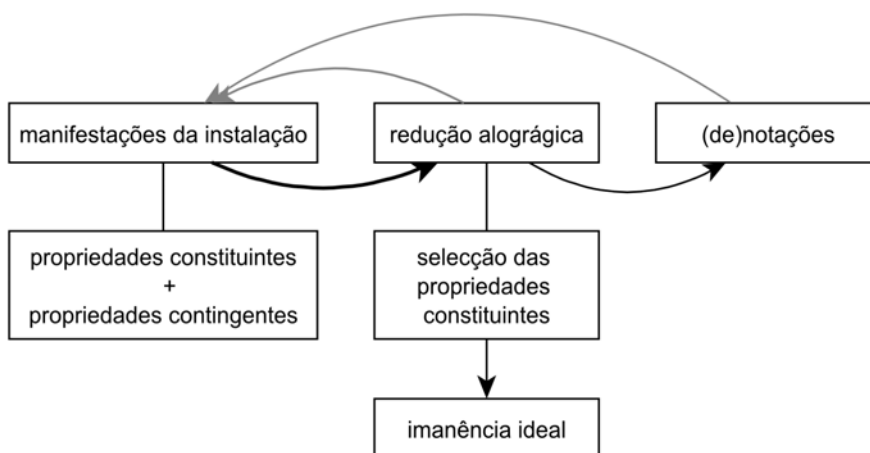


Figura 61: Aplicação da proposta de regime de imanência alográfica de Gérard Genette ao caso da instalação.

A “imanência ideal”, que, segundo Genette, parte da redução alográfica e define as propriedades constituintes da obra pode ser considerada, no fundo, a 'identidade' da obra, um termo que vemos constantemente nos textos da área da conservação de arte contemporânea, mas que tende a não ser definido ou a ser confundido com a ideia de 'autenticidade', esta, por sua vez, alvo de grande e longa discussão na área da conservação não só da arte mas do património em geral. Contudo, como analisaremos na secção seguinte, estas duas expressões não são equivalentes, podendo, de determinados pontos de vista, ser entendidas como opostos.

4.4 Entre 'autenticidade' e 'identidade'

*Whenever the term “authentic” is used in aesthetics, a good first question to ask is, Authentic as opposed to what?*⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ Denis Dutton, “Authenticity in Art,” in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Nova Iorque: Oxford University Press, 2003), 258–74.

No âmbito da Estética, refere Dennis Dutton, a noção de autenticidade tende a ser utilizada de formas diversas, sendo o seu sentido esclarecido apenas quando se clarifica o contexto no qual está a ser utilizada.⁵⁵⁹ Ainda assim, o filósofo considera ser possível agrupar as diversas aplicações do termo em dois conjuntos alargados, aos quais dá o nome de "autenticidade nominal" e "autenticidade expressiva".

Segundo o autor, a primeira pode ser genericamente definida como a correcta identificação das origens, autoria ou proveniência de um objecto. Embora esta noção de autenticidade seja frequentemente utilizada em discussões que se prendem com a falsificação e plágio de obras de arte, podendo ser associada ao processo de determinação do seu valor de mercado, Dutton considera que, independentemente desta questão, a verificação da "autenticidade nominal" deriva, sobretudo, do desejo de entender a obra no seu contexto original. O que significava esta para o seu criador? Como se relacionava com o contexto cultural no qual teve origem? Como teria a audiência original encarado a obra?⁵⁶⁰

Dentro da "autenticidade expressiva", por sua vez, Dutton agrupa as propostas que visam a avaliação do objecto ou evento enquanto expressão dos valores e crenças de um indivíduo ou de uma sociedade. Embora esta segunda noção de autenticidade se relacione, de certo modo, com a primeira - na medida em que o esclarecimento da origem da obra pode apoiar o seu entendimento enquanto expressão de um indivíduo ou sociedade - o processo de determinação destas duas formas de autenticidade é distinto.

De acordo com Dutton, enquanto o esclarecimento da "autenticidade nominal" tende a referir-se a factos empíricos ligados à correcta identificação da origem do objecto, a avaliação da "autenticidade expressiva" relaciona-se com julgamentos mais subjectivos (não obstante as controvérsias que também podem surgir no esclarecimento da primeira).⁵⁶¹

A procura da "autenticidade expressiva" aplica-se, sobretudo, às artes performativas (questionando, por exemplo, quão autêntica é a interpretação de uma determinada peça musi-

⁵⁵⁹ Ibid.

⁵⁶⁰ Ibid.

⁵⁶¹ Ibid.

cal) ou a objectos cuja produção está associada a dimensões intangíveis, como sejam tradições ou rituais (Dutton exemplifica com as controvérsias geradas pelos objectos cujo fabrico deixa de estar ligado aos rituais de uma determinada sociedade para passar a ter como objetivo a comercialização entre turistas).⁵⁶² Pensando especificamente no caso da música, note-se que, apesar de Nelson Goodman, como vimos, propor um modo de avaliação da autenticidade bastante directo - desde que cumpram a notação, todas as manifestações da obra são autênticas - esta proposta não é representativa da discussão em torno da autenticidade, nesta área, na qual esta noção tende a ser associada não apenas ao respeito pela partitura, mas às variáveis que estão presentes em cada interpretação, desde a forma como a música é tocada aos instrumentos usados (por exemplo, no caso da utilização de instrumentos modernos, em vez dos que existiam na época da composição da música, uma situação frequente no caso da música clássica). A diversidade de interpretações em torno da noção de autenticidade, no campo da música, espelha-se, por exemplo, na proposta de Peter Kivy que defende a existência de vários tipos de autenticidade,⁵⁶³ relacionadas com aspectos diversos tais como as intenções do compositor, o som, a interpretação de uma forma geral ou mesmo do músico de modo individual.⁵⁶⁴

No campo da Conservação, predominou, ao longo do século XX, uma noção de autenticidade que podemos relacionar com a "autenticidade nominal", como definida por Dutton. Tal como no último caso, a 'autenticidade' tendeu a ser definida, nesta área, enquanto oposto da falsificação, assim como a favorecer o conhecimento empírico acerca das obras, declinando visões mais subjectivas. No entanto, na Conservação, esta noção vai para além da determinação da origem do objecto, para surgir associada à preservação da materialidade

⁵⁶² Ibid.

⁵⁶³ Note-se que a ideia de que podem haver vários tipos de autenticidade já estava presente noutras áreas. Nos critérios do "teste de autenticidade" para as nomeações para a Lista do Património Mundial do ICOMOS estavam inicialmente previstos quatro áreas de autenticidade: material, *design*, fabrico e contexto. Em 1994, no encontro de Bergen, dada a dificuldade que se verificava nas candidaturas em esclarecer estes parâmetros, foi sugerida a substituição destas quatro "autenticidades" por um só, mas mais flexível. Herb Stovel, "Working Towards the Nara Document," in *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, ed. Knut Einar Larsen (Noruega: UNESCO World Heritage Center; Agency for Cultural Affairs (Japan); ICCROM; ICOMOS, 1995), xxxiii – xxxvi.

⁵⁶⁴ Peter Kivy, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance* (Ithaca: Cornell University Press, 1995).

original da obra.⁵⁶⁵ Como refere Rita Macedo, nos textos desta área, os conceitos de autenticidade e de originalidade (material) aparecem quase sempre como sinónimos. «Ou seja, um objecto autêntico é sempre aquele que mantém a sua integridade física o mais próxima possível do original».⁵⁶⁶ Esta «visão ortodoxa»⁵⁶⁷ da noção de autenticidade tem vindo a ser questionada, especialmente nas áreas da conservação de arte contemporânea (particularmente no que toca à instalação e outras novas tipologias artísticas) e dos bens etnográficos (sobretudo no que respeita a objectos com funções religiosas ou cerimoniais).⁵⁶⁸ Como revelam as contribuições para o volume *Art, Conservation and Authenticities*, no âmbito da Conservação, embora ainda seja empregue no sentido da determinação da origem e autoria do objecto, o termo autenticidade é actualmente utilizado de formas variadas sendo associado a valores diversos.

Centrando-nos nas reflexões em torno da conservação de arte contemporânea encontramos, entre outras,⁵⁶⁹ propostas como a de Pip Laurenson,⁵⁷⁰ que analisámos anteriormente, que defende que a autenticidade está sobretudo ligada à manutenção das características definidoras da obra de arte, perspectivas como a de Rita Macedo,⁵⁷¹ que realça a ligação entre esta noção e a autoridade do autor, separando-a da materialidade original, de Vivian van Saaze⁵⁷² que sugere que a autenticidade é uma construção que se desenvolve na prática das

⁵⁶⁵ Erma Hermens e Tina Fiske, eds., “Foreword,” in *Art Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context* (Londres: Archetype Publications, 2009), ix – xi; Vivian van Saaze, *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks* (Amesterdão: Amsterdam University Press, 2013).

⁵⁶⁶ Rita Macedo, “Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro, Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70” (tese de doutoramento, Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa, 2008), 64.

⁵⁶⁷ Erma Hermens e Tina Fiske, eds., “Foreword”.

⁵⁶⁸ Ibid.

⁵⁶⁹ Ver também, por exemplo, Cornelia Weyer, “Authenticity a Matter of Time? Restoring the Installation ‘Glauben Sie Nicht, Dass Ich Eine Amazone Bin’, 1975, by Ulrike Rosenbach,” in *Art Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context* (Londres: Archetype Publications, 2009), 199–207.

⁵⁷⁰ Pip Laurenson, “Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations”.

⁵⁷¹ Rita Macedo, “Desafios Da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro”.

⁵⁷² Vivian van Saaze, *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks* (Amesterdão: Amsterdam University Press, 2013).

instituições, ou ainda de Noël de Tilly⁵⁷³ que considera que esta corresponde a um processo através do qual a obra é redefinida a cada apresentação. Estas propostas reflectem um alargamento da noção de autenticidade, procurando adaptá-la à realidade das novas tipologias artísticas, como a instalação, tendo em conta aspectos como a variação das obras ao longo do tempo.

Esta abertura da noção de autenticidade na área da conservação de arte contemporânea, veio acompanhar o que já se passava na reflexão em torno da protecção do património mundial, na qual o termo autenticidade - que surgiu inicialmente, em 1964, na Carta de Veneza lavrada pelo ICOMOS já vinha a ser posto em causa, desde o final da década de 1970.⁵⁷⁴ Os problemas relacionados com o conceito tornaram-se mais evidentes com a expansão da noção de património, como refere Herb Stovel:

*A concern for the monumental had implicitly focused the attention of conservators on essentially static questions - on the ways in which the elements of existing fabric could meaningfully express or carry valuable messages. A concern for the vernacular, or for cultural landscapes, or for the spiritual, has moved the focus away from questioning how best to maintain the integrity of fabric toward how best to maintain the integrity of the process (traditional, functional, technical, artisanal) which gave form and substance to the fabric.*⁵⁷⁵

Adicionalmente, o alargamento do património protegido a culturas "não ocidentais", veio realçar o carácter eurocêntrico da ideia de autenticidade, nomeadamente na sua ligação à materialidade original, que não encontra paralelo nas noções de conservação de outras culturas, entre as quais a japonesa. Esta questão levou à realização, em 1994, do *Congresso de*

⁵⁷³ Ariane Noël de Tilly, "Moving Images, Editioned Artworks and Authenticity," in *Art Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*, ed. Erma Hermens e Tina Fiske (Londres: Archetype Publications, 2009), 208–16.

⁵⁷⁴ Herb Stovel, "Effective Use of Authenticity and Integrity as World Heritage Qualifying Conditions," *City & Time* 2, no. 3 (2007): 21–36.

⁵⁷⁵ Herb Stovel, "Working Towards the Nara Document," in *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, ed. Knut Einar Larsen (Noruega: UNESCO World Heritage Center; Agency for Cultural Affairs (Japan); ICCROM; ICOMOS, 1995): xxxiv.

Nara sobre a Autenticidade,⁵⁷⁶ no Japão, no qual se procurou discutir este conceito, tornando-o mais flexível. No *Documento de Nara sobre a autenticidade*, que resultou deste encontro, afirma-se o carácter contextual desta noção:

*All judgements about values attributed to heritage as well as the credibility of related information sources may differ from culture to culture, and even within the same culture. It is thus not possible to base judgements of value and authenticity on fixed criteria.*⁵⁷⁷

Esta definição menos restrita do conceito viria a ser incluída, em 2005, nas directrizes operacionais para a implementação da Convenção do Património Mundial da UNESCO.⁵⁷⁸

Mas apesar do Congresso de Nara ter procurado promover uma maior abertura da noção de autenticidade, afastando-a da ideia de originalidade material e de imutabilidade,⁵⁷⁹ dez anos mais tarde, num novo encontro, também realizado em Nara - *The Safeguarding of Tangible and Intangible Cultural Heritage: Towards an Integrated Approach*,⁵⁸⁰ organizado pela UNESCO, desta vez em torno do património intangível - a 'autenticidade' viria a ser considerada «irrelevante na identificação e salvaguarda do património intangível» pela sua associação a um determinado ponto ou estado de origem. Uma ideia que, precisamente, se havia procurado, dez anos antes, dissociar da noção de autenticidade. Na *Yamato Declaration on Integrated Approaches for Safeguarding Tangible and Intangible Cultural Heritage*, que resultou deste segundo encontro em Nara, declara-se que, tendo em conta a constante recriação do património intangível, o termo autenticidade, como é aplicado no património tangível, não é relevante na identificação e salvaguarda do primeiro:

⁵⁷⁶ A conferência foi financiada pelo UNESCO World Heritage Center, ICCROM, ICOMOS pelos governos do Canadá e da Noruega e apoiada pelo ICOMOS Japão e a Foundation for Cultural Heritage (Japão).

⁵⁷⁷ Knut Einar Larsen, ed., *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention* (Noruega: UNESCO World Heritage Center; Agency for Cultural Affairs (Japan); ICCROM; ICOMOS, 1995), xxiii.

⁵⁷⁸ *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, 2005, <http://whc.unesco.org/archive/opguide05-en.pdf>, consultado a 30/1/2016.

⁵⁷⁹ Tentando adaptá-lo, nomeadamente, aos casos em que o património arquitectónico foi sujeito a alterações e reconstruções ao longo do tempo.

⁵⁸⁰ UNESCO, ed., *International Conference on the Safeguarding of Tangible and Intangible Cultural Heritage: Towards an Integral Approach*, Nara, 20-23 October 2004 (UNESCO, 2006).

...further considering that intangible cultural heritage is constantly recreated, the term “authenticity” as applied to tangible cultural heritage is not relevant when identifying and safeguarding intangible cultural heritage,⁵⁸¹

Note-se também que a noção de autenticidade não figura entre os critérios para a inscrição na lista do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade (PCIH) da UNESCO. A investigadora belga Chiara Bortolotto, do Laboratoire d'Anthropologie des Mondes Contemporains, da Université Libre de Bruxelles, realça que, embora a Declaração de Yamato não tenha sido discutida, pelo menos de forma formal, pelos órgãos relacionados com a convenção, foi já expresso, neste contexto, por diversas vezes, o descontentamento pelo uso de vocabulário inapropriado, nomeadamente a noção de autenticidade.⁵⁸² Entre outros exemplos, a autora realça que, em 2012, na avaliação de uma nomeação para a lista do PCIH, foi explicitamente pedido aos estados membros que evitassem referências à autenticidade.⁵⁸³

No entanto, analisando as candidaturas, entre 2009 e 2012, Bortolotto salienta a persistência na utilização do termo autenticidade, apesar das recomendações do comité, e identifica um conjunto particular de noções associadas ao mesmo. A ideia de enraizamento num determinado território e/ou numa determinada época, sendo valorizados os contextos espaciais e temporais originais, em detrimento de recriações, e a noção de resistência à mudança, sendo frequentemente encarados como menos autênticos os elementos que foram transformados ou modificados.⁵⁸⁴ Ou seja, ainda que, nestes casos, o termo autenticidade não seja ligado a uma determinada materialidade, não deixa de ser associado a um ponto de origem, opondo-se à ideia de mudança.

⁵⁸¹ Ibid.,18.

⁵⁸² Chiara Bortolotto, “Authenticity: A Non-Criterion for Inscription on the Lists of UNESCO’s Intangible Cultural Heritage Convention,” in *2013 IRCI Meeting on ICH — Evaluating the Inscription Criteria for the Two Lists of UNESCO’s Intangible Cultural Heritage Convention* (Japão: International Research Centre for Intangible Cultural Heritage In the Asia-Pacific Region (IRCI), 2013).

⁵⁸³ Para mais exemplos ver Chiara Bortolotto, “Authenticity: A Non-Criterion for Inscription on the Lists of UNESCO’s Intangible Cultural Heritage Convention”.

⁵⁸⁴ Chiara Bortolotto, “Authenticity: A Non-Criterion for Inscription on the Lists of UNESCO’s Intangible Cultural Heritage Convention”.

Verifica-se, portanto, que os esforços no sentido de conferir uma maior abertura e flexibilidade à noção de autenticidade, nomeadamente com a Conferência de Nara sobre a autenticidade, de 1994, não produziram efeito em todas as áreas do património. Ainda que as áreas do património tangível e intangível sejam distintas, não deixa de ser curioso a existência dentro da mesma entidade, a UNESCO, de dois documentos com visões tão diferentes sobre a 'autenticidade', por um lado a que é expressa em *The Nara Document on Authenticity* (1994), por outro, a que surge na *Yamato Declaration on Integrated Approaches for Safeguarding Tangible and Intangible Cultural Heritage* (2004).

Em 1994, na sua contribuição para as actas do congresso de Nara, Bernd von Droste e Ulf Bertilsson afirmavam que talvez fosse melhor e mais realista assumir que não existe e nunca existirá um conceito inequívoco de autenticidade⁵⁸⁵, apelando à expansão do conceito de forma a englobar os vários tipos de património.⁵⁸⁶ Mas até que ponto pode a noção de autenticidade comportar tantas interpretações diferentes, por vezes contraditórias entre si? Estará a autenticidade «em transição», como afirma o título de uma conferência recente,⁵⁸⁷ ou em processo de demissão?

No caso da conservação de arte contemporânea, como vimos, o termo tem sido alvo de discussão, tendo vindo a ser expandido de forma a adaptar-se às características das novas tipologias artísticas. É neste contexto que, com a proposta de Pip Laurenson, anteriormente analisada, surge a comparação às artes alográficas, como definidas por Nelson Goodman, e à sua respectiva definição de autenticidade. Mas agora que percorremos as dificuldades inerentes à interpretação do termo, importa ponderar a sua utilização. Apesar da sua omnipresença no discurso sobre a arte, o património cultural e sobre a sua preservação, parece-nos que a noção de autenticidade, pelos diferentes - e por vezes opostos - sentidos em que é utilizada, tende a enublar mais do que a esclarecer o discurso. No caso da reflexão que aqui nos con-

⁵⁸⁵ «It may perhaps be better and more realistic to assume that there is not and will never be, an unambiguous concept of authenticity». Bernd von Droste and Ulf Bertilsson, "Authenticity and World Heritage," in *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, ed. Knut Einar Larsen (Noruega: UNESCO World Heritage Center; Agency for Cultural Affairs (Japan); ICCROM; ICOMOS, 1995), 3–15.

⁵⁸⁶ Bernd von Droste and Ulf Bertilsson, "Authenticity and World Heritage".

⁵⁸⁷ *Authenticity in transition: Changing practices in contemporary art making and conservation*, Glasgow, 1-2 de Dezembro de 2014.

cerne, dada a variabilidade das instalações, é particularmente problemática a tendência para a associação do termo a um determinado estado do objecto, uma ideia que, como vimos, persiste apesar das interpretações que tentam contrariá-la.

Pensemos agora numa outra noção que surge frequentemente nos textos relativos à conservação de arte contemporânea, particularmente no caso da instalação, a ideia de 'identidade' da obra de arte.⁵⁸⁸ Como referimos anteriormente, este conceito tende a surgir na bibliografia da área sem ser problematizado, confundindo-se frequentemente com a noção de autenticidade. Contudo, 'autenticidade' e 'identidade' são distintas entre si.

Como refere Jukka Jokilehto 'autenticidade' (de um modo geral e não apenas no contexto da arte) tende a referir-se a um evento específico, a algo ou alguém que age autonomamente, com autoridade, original, criativo, único, sincero, excepcional ou genuíno.⁵⁸⁹ 'Identidade', por sua vez, vem do latim *identitas*, a qualidade ou condição de ser o mesmo, cuja raiz vem da palavra *idem*, que significa também idêntico.⁵⁹⁰ Em português, estas duas expressões relacionam-se, na medida em que 'identidade' pode ser definida como «qualidade de idêntico» ou «paridade absoluta».⁵⁹¹ Se 'autenticidade' se refere a algo único e específico, 'identidade' pode referir-se ao que é comum entre os membros de um determinado conjunto. Em álgebra, por exemplo, a palavra é utilizada para definir uma equação cujos membros são identicamente os mesmos.

Alguma confusão pode gerar-se pelo modo como a 'identidade' tem sido empregue em diferentes áreas de estudo. Se no caso da Filosofia, esta é utilizada para reconhecer as propriedades comuns entre um conjunto de entidades⁵⁹² (um uso mais próximo da raiz da

⁵⁸⁸ Uma expressão utilizada, entre outros, por Pip Laurenson ou Renée van de Vall nas publicações que temos vindo a explorar neste capítulo.

⁵⁸⁹ Jukka Jokilehto, "Authenticity: A General Framework for the Concept," in *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, ed. Knut Einar Larsen (Noruega: UNESCO World Heritage Center; Agency for Cultural Affairs (Japan); ICCROM; ICOMOS, 1995), 17–34.

⁵⁹⁰ Ibid.

⁵⁹¹ "Identidade", Dicionário Priberam de Língua Portuguesa, www.priberam.pt.

⁵⁹² Harold Noonan and Ben Curtis, "Identity," *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2014, <http://plato.stanford.edu/archives/sum2014/entries/identity/>, consultado a 30/1/2016.

palavra descrita anteriormente), no caso da Psicologia, Antropologia ou Sociologia, a noção tende a referir-se aos aspectos (qualidades, crenças e expressões...) que tornam uma pessoa ('identidade pessoal') ou um grupo ('identidade nacional', cultural...) distinto dos restantes. Note-se, contudo, que esta aceção da palavra não elimina a ideia de semelhança entre entidades. No caso da identidade de um grupo, trata-se das qualidades que o distinguem de outros mas que, simultaneamente, são comuns entre os seus membros. No caso da 'identidade pessoal', a discussão tem sido marcada, entre outras questões, pela persistência ou continuidade da 'identidade'.⁵⁹³ Ou seja, o que é necessário para que alguém seja a mesma pessoa (tenha a mesma identidade) ao longo do tempo. No fundo, o que é comum entre o "eus" do presente, passado e futuro.

Portanto, ainda que a ideia de identidade possa ser frequentemente associada a algo que é individual, a reflexão em torno do termo acaba por estar, de um modo geral, sempre ligada à noção de semelhança que, como vimos, está na origem da palavra. Mesmo no que toca à discussão em torno da 'identidade pessoal'.

É precisamente esta dupla valência do termo - que, por um lado, se refere ao que distingue uma entidade, por outro, ao que é comum entre os respectivos membros - que nos parece fazer com que este se adegue especialmente bem à reflexão em torno da conservação de instalações. Pois, se de acordo com as propostas que se enquadram no *performance paradigm*, a conservação da obra implica a identificação e preservação das suas propriedades definidoras, que se mantêm a cada apresentação, permitindo novas iterações, então, este pode ser entendido como o processo através do qual se procura a 'identidade' da obra. Ou seja, por um lado o que a distingue das restantes e, por outro, o que é comum ou idêntico entre todas as suas manifestações.

Fazendo a ligação com a proposta de Genette, que analisámos, consideramos que a 'identidade da obra' pode ser entendida como a 'imanência ideal', sugerida pelo autor, na me-

⁵⁹³ Eric T. Olson, "Personal Identity," *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2016, <http://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/identity-personal/>.

dida em que ambas se dedicam a definir as propriedades constituintes da obra, comuns a todas as suas manifestações.

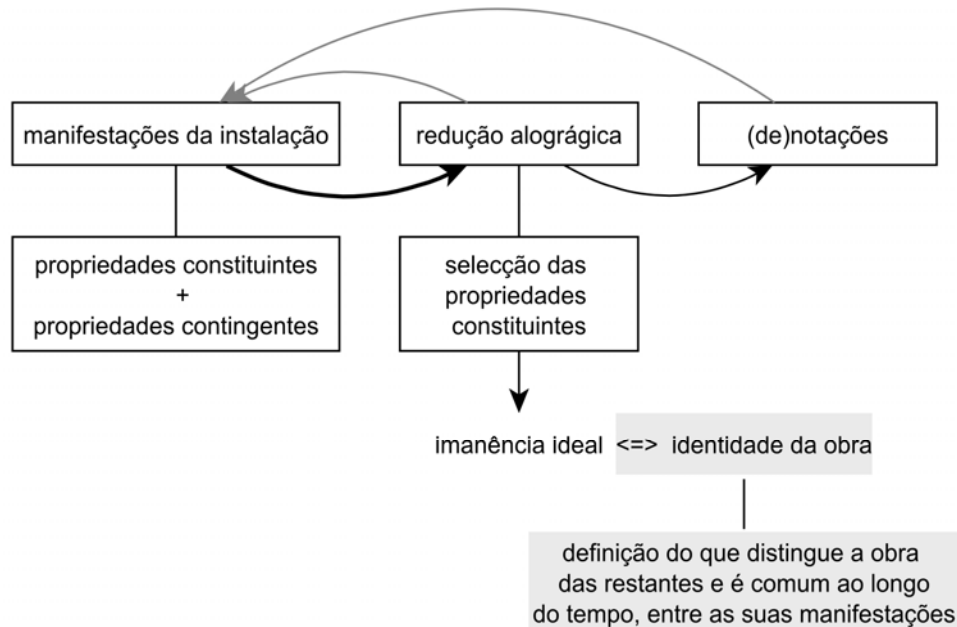


Figura 62: Aplicação da proposta de regime de imanência alográfica de Gérard Genette ao caso da instalação e a sua relação com a noção de identidade.

Mas, na prática, como se conduz o processo de definição da 'identidade da obra'? Como e quem define quais as propriedades constituintes de uma instalação? Quais os aspectos que interferem nesta definição? Este é o assunto ao qual nos dedicaremos no próximo capítulo.

Capítulo 5 A definição da identidade da obra e a intenção do artista

Ao contrário de outras tipologias artísticas, particularmente as ditas "tradicionais", como a pintura ou a escultura, cujas propriedades fundamentais são contidas no material (que, idealmente, se procura estabilizar) as instalações tendem a variar, dada a necessidade de adaptação a novos espaços, entre outros factores. A cada apresentação, a obra reconstrói-se no retraçar das relações entre os seus diversos elementos e o espaço de exposição. Esta característica implica que, quando integradas no contexto museológico, as instalações exijam um papel mais interventivo por parte do museu, obrigando à tomada de decisões que podem afectar bastante a percepção das obras. Torna-se por isso fundamental apurar quais as características que definem aquela obra enquanto tal, apesar das variações, de forma a permitir preservá-la e reinstalá-la na ausência do artista.

É neste contexto que surge o chamado "*performance paradigm*" na conservação de instalações, que analisámos no capítulo anterior, e a comparação à noção de arte alográfica, uma ideia que, como vimos, está intimamente ligada à construção deste novo paradigma.⁵⁹⁴ Tanto na perspectiva de Nelson Goodman,⁵⁹⁵ como na de Gérard Genette,⁵⁹⁶ a definição de uma obra enquanto alográfica e a possibilidade de criação de novas iterações implica a distinção entre as suas propriedades constituintes e as suas propriedades contingentes. Entre aquelas que a definem e aquelas que variam a cada apresentação.

⁵⁹⁴ Como referimos no capítulo anterior, entre as propostas citadas por Renée van de Vall para a definição deste paradigma está uma publicação de Pip Laurenson, na qual sugere o enquadramento da instalação nas artes alográficas, como propostas por Nelson Goodman.

⁵⁹⁵ Ver secção 4.1.

⁵⁹⁶ Ver secção 4.2.

Depois de analisadas as propostas dos dois autores, considerámos ser o modelo proposto por Genette aquele que melhor se adequa ao caso da instalação.⁵⁹⁷ Defendemos que o processo que permite que uma instalação passe, de um evento único, a uma obra que pode ser reinstalada no futuro, mesmo por outros que não o artista - algo fundamental à sua conservação - deve ser entendido como uma 'redução alográfica', como definida por este autor. Ou seja, o processo através do qual se cria uma 'imanência ideal' que circunscreve as propriedades constituintes da obra, comuns a todas as suas manifestações. Propusemos também que a 'imanência ideal' pode ser entendida como a 'identidade' da obra que simultaneamente a distingue de outras e define o que há em comum entre as suas diversas manifestações.⁵⁹⁸ Importa esclarecer que, no contexto da presente reflexão, a 'identidade' diz respeito sobretudo às qualidades intrínsecas à obra, às suas propriedades constituintes (no fundo, que elementos dela fazem necessariamente parte, apesar das variações), não se confundindo com uma tentativa de estabelecimento ou delimitação da sua significação.

Mas como se processa a 'redução alográfica' e definição da 'identidade' de uma instalação com vista à sua conservação? Gérard Genette identifica algumas dificuldades na redução alográfica, de um modo geral, advertindo que, se o ponto de partida for uma manifestação incorrecta, então a imanência ideal estará também incorrecta.⁵⁹⁹

Esta é uma questão para a qual William Real, pensando na conservação de instalações, também alertou. Real previne que se, por um lado, as sucessivas reinstalações de uma obra podem ajudar a esclarecer as suas características essenciais, por outro, reinstalações incorrectas, podem apoiar a validação de erros ou dar ênfase a pormenores que não eram à partida relevantes, podendo a obra arriscar tornar-se uma caricatura de si mesma.⁶⁰⁰

Para Gérard Genette, a facilidade com que é conduzido o processo de redução alográfica e de identificação das propriedades constituintes das obras depende, não tanto do objecto

⁵⁹⁷ Ver secção 4.3

⁵⁹⁸ Ver secção 4.4

⁵⁹⁹ Gérard Genette, *L'oeuvre de L'art: Immanence et Transcendance* (Editions du Seuil, 1994).

⁶⁰⁰ William Real, "Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art," *Journal of the American Institute for Conservation* 40, no. 3 (2001): 211–31.

ou evento em si, mas sobretudo dos recursos existentes, sejam estes individuais ou colectivos.⁶⁰¹ O autor realça a importância do estabelecimento e conhecimento de normas culturais partilhadas que determinem quais os aspectos a ter em conta e quais ignorar. Exemplifica afirmando que seria mais fácil, no seu caso, analisar uma frase musical de Mozart do que uma receita chinesa, o que não significa que a peça musical seja, em si mesma, mais propícia ao regime alográfico. Para alguém familiarizado com a cozinha chinesa, passar-se-ia provavelmente o oposto. Ou seja, para o autor, não é o objecto ou evento em si que se presta mais ou menos a um regime de imanência alográfico, sendo sobretudo a familiaridade com a tipologia e respectivas normas que pode facilitar esta transição.

No caso da instalação, contudo, não existem normas partilhadas que definam, à partida, o que é necessário ter em conta numa dada obra de forma a apurar as suas propriedades constituintes. Cada artista e cada obra serão diferentes. Adicionalmente, como vimos no Capítulo 3, a experiência deste tipo de obras é particularmente subjectiva.

Neste sentido, parece-nos fundamental ponderar os processos que estão presentes na definição da identidade da obra. Por quem, e como, podem ser determinadas as propriedades constituintes de uma instalação? Quais os factores que podem ter influência sobre esta definição? Estes são temas sobre os quais reflectiremos neste capítulo, centrando-nos no papel da “intenção do artista”, muitas vezes sugerida como ponto de referência. De facto, se no contexto da conservação de arte contemporânea, de um modo geral, o esclarecimento da intenção do artista tem adquirido grande relevo, no caso da instalação, acrescenta-se o facto de os artistas participarem frequentemente nas reinstalações das suas obras, o que, como explorámos no Capítulo 3, pode ter consequências significativas na forma como a obra varia e, portanto, na constituição da sua identidade. Esta situação levanta diversas questões que procuraremos analisar, entre as quais, como lidar com as mudanças de intenção ou até que ponto será a intenção do artista acessível.

⁶⁰¹ Gérard Genette, *L'oeuvre de L'art: Immanence et Transcendance*.

5.1 O respeito pela intenção do artista na conservação

When restoring artworks from previous centuries there are few options beyond supposition regarding original intent and condition. By contrast, today we are in the unique position of being able to document the contemporary artist's ideas and wishes for the conservation of his or her work (...)

*The partnership nurtured between conservator and artist ensures that the work of art is treated or allowed to age over its lifetime as the maker intended.*⁶⁰²

Como explorámos na secção 1.3.3, uma das linhas que se evidenciou na investigação em torno da conservação de arte contemporânea, sobretudo a partir do final do século XX, prendeu-se com o apelo a uma maior colaboração com os artistas, nomeadamente através da realização de entrevistas. Tal como refere Vivian van Saaze, para além de reflectir o entendimento do artista enquanto fonte de informação privilegiada acerca da obra, este desenvolvimento testemunha o respeito pela intenção artística, ou seja, o desejo de apresentar a obra como o artista originalmente desejava que fosse vista e experienciada.⁶⁰³ De facto, ainda que várias pessoas possam colaborar na concretização de uma obra,⁶⁰⁴ esta tende a ser encarada como o produto de um autor: o artista, sendo este a figura de referência.

Segundo Steven Dykstra,⁶⁰⁵ a ideia de que as obras devem ser apresentadas como o artista inicialmente pretendia que fossem vistas terá surgido, informal e anonimamente, no final do século XIX, quando os avanços nas análises científicas trouxeram a possibilidade de identificar os materiais originais, distinguindo-os de intervenções posteriores. A materialidade da obra, particularmente aquela que resultou directamente do momento de criação, era entendida

⁶⁰² Shelley Sturman, "Necessary Dialogue: The Artist as Partner in Conservation," in *Modern Art: Who Cares?*, ed. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé (Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999), 394.

⁶⁰³ Vivian van Saaze, "From Intention to Interaction - Reframing the Artist's Interview in Conservation Research," in *Art D'aujourd'hui, Patrimoine de Demain - Conservation-Restauration Des Ouvres Contemporaines* (Paris: SFIIC, 2009), 20–28.

⁶⁰⁴ Sobre este assunto veja-se o artigo de Mia Fineman, "Looks Brilliant on Paper. But Who Exactly, Is Going to Make It?," *New York Times*, 7 de Maio de 2006.

⁶⁰⁵ Steven Dykstra, "The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation," *Journal of the American Institute for Conservation* 35, no. 3 (1996): 197–218.

como o principal testemunho da intenção do artista, acabando por ocupar um lugar central nos esforços de conservação.

A ligação da disciplina da Conservação às ciências exactas, sobretudo a partir da década de 1930,⁶⁰⁶ favoreceu esta ideia, ao promover a perspectiva de que a materialidade original constituía uma via objectiva para o conhecimento da obra,⁶⁰⁷ sendo um ponto de referência fundamental para a realização de intervenções de conservação objectivas. Esta noção manifestou-se, de forma evidente, na famosa e polémica campanha de limpeza de pinturas da National Gallery.

Em 1947, a National Gallery de Londres organizou uma exposição na qual foi exposto um conjunto de pinturas recentemente sujeitas a intervenções de limpeza, em parte para demonstrar os resultados de uma «conservação científica séria».⁶⁰⁸ Helmut Ruhemann, nessa altura director da área de conservação da instituição, acreditava que a tarefa do conservador deveria ser a de preservar e mostrar cada partícula original da pintura, sendo conduzido pela intenção do mestre ao fazê-lo.⁶⁰⁹ Uma ideia que terá guiado estas intervenções. Conservadores da National Gallery afirmaram presumir ser indiscutível que o objectivo daqueles que têm a responsabilidade de preservar as pinturas fosse apresentá-las o mais próximo possível do estado no qual o artista pretendia que fossem vistas.⁶¹⁰ Na sua forma mais dogmática, esta posição implicava que todos os produtos do envelhecimento e intervenções anteriores fossem removidos ou corrigidos, dentro do possível, sem danificar ou obscurecer a pintura original restante. Este programa, “tecnologicamente definido” para garantir o respeito pelas intenções

⁶⁰⁶ Ver secção 1.1

⁶⁰⁷ Pip Laurenson, “Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations,” *Tate Papers*, n.6, 2006, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>, consultado a 31/1/2016.

⁶⁰⁸ Steven Dykstra, “The Artist’s Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation”.

⁶⁰⁹ Helmut Ruhemann, “The Training of Restorers.,” in *Recent Advances in Conservation*, G.Thomson (Londres: Butterworths, 1963), 202–5. *Apud.* Dykstra, “The Artist’s Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation”.

⁶¹⁰ N. MacLaren and A. Werner, “Some Factual Observations about Varnishes and Glazes,” *Burlington Magazine*, no. 92 (1950): 189–92. *Apud.* Dykstra, “The Artist’s Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation”.

do artista representava, supostamente, uma aproximação objectiva, e não-interpretativa à conservação e restauro.⁶¹¹

Como explica Steven Dykstra,⁶¹² a posição defendida por Ruhemann e pelos seus apoiantes é representativa daquilo que o autor considera ser uma aproximação «positivista» à conservação das obras de arte, no fundo, a chamada “conservação científica” que referimos na secção 1.1. Seguindo esta visão, os conservadores acreditavam, firmemente, que a observação científica, estudo e experimentação, tecnologias de conservação de arte devidamente validadas e sistemáticas, e a sua aplicação consistente à conservação das obras resultaria na revelação, preservação e apresentação fiel dos materiais originalmente aplicados pelo artista. Deste modo, as intenções do artista seriam servidas equitativamente, sem distorções interpretativas.⁶¹³

A intervenção nas pinturas da National Gallery gerou, no entanto, grande polémica, quer por parte do público em geral, através de cartas publicadas na imprensa, quer por parte de especialistas, entre os quais historiadores e críticos de arte, que defenderam que, nestas intervenções, não tinham sido suficientemente tidas em conta considerações artísticas, estéticas e históricas. Entre as vozes que se fizeram ouvir esteve a de Ernst Gombrich,⁶¹⁴ que afirmou que intervenções de carácter tecnicista produziam pinturas de aparência artificial e alheia a qualquer memória ou recordação humanas. De acordo com Gombrich e os seus apoiantes, as pinturas deveriam ser restauradas tendo em conta o desvanecimento das cores, a pátina característica e inevitável decaimento, devendo as intervenções ser guiadas por prudentes interpretações históricas e estéticas. O debate prolongou-se e teve réplicas noutras intervenções em obras de arte, nas décadas seguintes.⁶¹⁵

⁶¹¹ Steven Dykstra, “The Artist’s Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation”.

⁶¹² Ibid.

⁶¹³ Ibid.

⁶¹⁴ Ernst Gombrich, “Dark Varnishes, Variations on a Theme from Pliny,” *Burlington Magazine*, no. 104 (1962): 51–55. *Apud.* Dykstra, “The Artist’s Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation”.

⁶¹⁵ Sobre este assunto ver Steven Dykstra, “The Artist’s Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation”.

Eventualmente, acabou por tornar-se evidente que uma aproximação técnica e cientificamente guiada à conservação e restauro das obras, que se limitasse à conservação dos materiais originais, não revelava realmente a criação original do artista. Uma questão que se tornou dolorosamente clara na conservação de arte contemporânea.

Em primeiro lugar, a experimentação com novos materiais e a sua rápida degradação, muitas vezes ainda durante a vida do artista, tornaram visível que, quando sujeita a processos de deterioração acentuados, a materialidade deixa de corresponder às intenções deste. Em segundo lugar, a ênfase no carácter conceptual das obras de arte, sobretudo a partir da década de 1960, a criação de obras efémeras, a incorporação de componentes intangíveis, como o espaço, o som, o movimento, o cheiro e a interacção com o espectador, evidenciaram que a criação do artista não se limitava aos componentes materiais e que, portanto, estes não poderiam ser os únicos aspectos a ter em conta na conservação das obras. Estes factores contribuíram para a separação entre a noção de respeito pela intenção do artista e a fidelidade aos materiais originais, que anteriormente se confundiam. Simultaneamente, este aspecto justificou a ampliação da importância dada à colaboração com artistas na conservação de arte contemporânea, a que se assistiu sobretudo a partir do final da década de 1990, como vimos no Capítulo 1. Esta tende a ser entendida como uma forma de obter informação que permita que a obra envelheça, mantendo-se próxima do que o artista pretendia originalmente, ou, por outras palavras, da sua "intenção original", como se evidencia em títulos como «Working with artists in order to preserve original intent»⁶¹⁶.

If the artwork is made from ephemeral materials, is situated in the dematerialised tradition, or is temporally or contextually contingent, the artist's creative decision-making may not be evident in the artwork's material attributes. (...) Instead of consolidating the artwork's 'original' materials, the conservator is now concerned with ascertaining the artist's inten-

⁶¹⁶ Título do seminário 15 do projecto *Modern Art: Who Cares?*, que corresponde a um dos capítulos da respectiva publicação Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé, eds., *Modern Art: Who Cares?* (Amesterdão: SBMK/ICN, 1999).

*tions in order to understand the significance of the artwork's materials and whether or not they should be preserved.*⁶¹⁷

*The principle task of the conservator is to maintain the originally intended effect of the artwork. The conservator must determine which details of the artwork contribute substantially to the conveyance of the artistic intention and has to figure out when a discrepancy or damage leads to an incorrect understanding.*⁶¹⁸

Embora se reconheça a importância de outras perspectivas, a intenção do artista tem sido vista como essencial para a determinação das características fundamentais que definem a identidade da obra. Como refere Rebecca Gordon,⁶¹⁹ tende a ser concedida autoridade às intenções do artista, enquanto criador da obra, assumindo-se que este se encontra numa posição de acesso privilegiado.⁶²⁰

No caso da instalação, como analisámos no Capítulo 3, o processo criativo prolonga-se para o espaço de exposição, sendo o artista frequentemente envolvido nas reinstalações das obras, de forma a adaptá-las a novos espaços. Como refere Jill Sterett, directora da área de colecções e conservação do San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), o museu pode passar a ser o local onde a obra se desenvolve, frequentemente com a participação dos artistas:

Museum can be a place where the work unfolds.

⁶¹⁷ Rebecca Gordon and Erma Hermens, “The Artist’s Intent in Flux,” *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d’Objets d’Art*, 27 de Outubro de 2013, <http://ceroart.revues.org/3527>, 4-5.

⁶¹⁸ Barbara Sommermeyer, “Who’s Right - the Artist or the Conservator?,” in *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, ed. Tatja Scholte e Glenn Wharton (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011), 143–51.

⁶¹⁹ Rebecca Gordon, “Authenticity and Intent - The Real Life Artist’s Interview,” in *Art D’aujourd’hui Patrimoine de Demain: Conservation et Restauration Des Oeuvres Contemporaines* (Paris: SFIIC, 2009), 43–50.

⁶²⁰ Esta é a posição, por exemplo, de Ariane Noël de Tilly, “Scripting Artworks: Studying the Socialization of Editioned Video and Film Installations” (tese de doutoramento, Faculteit der Geesteswetenschappen, Universiteit van Amsterdam, 2011).

*We not only invite artists to participate, we rely on their ongoing involvement and that of their assistants [to manage the work's evolution and variation].*⁶²¹

Mas se a 'intenção do artista' é um tópico incontornável quando se discute a definição da 'identidade da obra', esta levanta ainda muitas questões. Como refere Paolo Martore, embora o tema da intencionalidade na arte seja amplo, no âmbito da conservação assiste-se à utilização de uma noção de intenção vaga, entendida quase como chave de descriptação do núcleo da obra.⁶²² Uma situação também referida por Vivian van Saaze, que defende que, na bibliografia da área, a noção beneficiaria de uma maior clareza conceptual e consistência.⁶²³ Esta tende a ser ligada ao que "o artista quer dizer com a obra" ou com questões técnicas na sua produção.⁶²⁴

Nas próximas secções procuraremos problematizar a noção de intenção e o seu papel na definição da identidade da obra. O que se entende, afinal, por 'intenção'? Como lidar com as mudanças de intenção por parte do artista ao longo do tempo e determinar a sua "intenção original"? Será a "intenção original" acessível? Qual a relação entre a intenção e a obra? Ou ainda até que ponto a primeira determina ou não a própria obra?

5.2 Em torno da noção de intenção

Embora na Conservação, como vimos, a noção de 'intenção do artista' tenda a ser utilizada sem discussão⁶²⁵ e a ser considerada um ponto de referência fundamental, este conceito

⁶²¹ Intervenção de Jill Sterrett na Conferência *Shifting Practice, Shifting Roles?*, que teve lugar na Tate, a 22 de Março de 2007. Transcrição a partir do vídeo da conferência, disponível em <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/shifting-practice-shifting-roles>, consultado a 31/1/2016.

⁶²² Paolo Martore, "Un obliquo avvicramento," in *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea* (Roma: Castelvechi, 2014), 27–39.

⁶²³ Vivian van Saaze, *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks* (Amsterdão: Amsterdam University Press, 2013).

⁶²⁴ Ibid.

⁶²⁵ A publicação da área que mais questionou a noção de intenção é da autoria de Steven Dykstra, "The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation," *Journal of the American Institute for Conservation* 35, no. 3 (1996): 197–218. Contudo, Dykstra circunscreve a sua análise à proposta de Richard Kuhns,

e o seu papel têm sido alvo de debate noutros contextos. Nesta secção, procurando enriquecer a discussão acerca da noção nesta área, faremos uma breve abordagem aos debates em torno do tema, noutras disciplinas. Embora, como se verá, não exista consenso quanto a esta matéria, procuraremos, partindo desta análise, avançar com uma aceção da noção de intenção que nos parece ser mais pertinente e útil, no que diz respeito à conservação das obras.

5.2.1 Entre “intencionalistas” e “anti-intencionalistas”: a intenção do autor na crítica literária

No âmbito da Estética, particularmente no campo da crítica literária, o lugar da intenção do artista na interpretação da obra veio a ser fortemente questionado, sobretudo a partir da década de 1950, que marca o início do debate que opôs "intencionalistas" e "anti-intencionalistas" e duraria várias décadas, o qual passaremos a expor em linhas gerais.⁶²⁶

Na sua versão extrema, o "intencionalismo" defende que a significação da obra e a intenção do artista são equivalentes.⁶²⁷ Os argumentos a favor desta tese são frequentemente associados às propostas de Eric Donald Hirsh⁶²⁸ o qual defendeu que, para evitar a anarquia na interpretação,⁶²⁹ a significação do texto deve ser vista como algo fixo pelo autor e recupe-

[Richard Kuhns, “Criticism and the Problem of Intention,” *The Journal of Philosophy* 57, no. 1 (1960): 5–23] que referiremos mais à frente, tentando adaptá-la à Conservação e não dando conta de outras propostas relativas ao tema. Mais recentemente, Salvador Muñoz Viñas publicou “Qualche ragione per ignorare l’intenzione dell’artista,” [in *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell’arte contemporanea* (Roma: Castelvecchi, 2014), 83–97] no qual segue parte da proposta e das referências sugeridas por Dykstra, interrogando a intenção do artista como guia para o estabelecimento de estratégias de conservação.

⁶²⁶ A nossa análise baseia-se noutras que procuraram fazer um apanhado deste longo debate, nomeadamente: Paisley Livingston, “Intentionalism in Aesthetics,” *New Literary History* 29, no. 4 (1998): 831–46; Inês Morais, “Interpretação Literária e Intenção,” in *Análises: Actas Do 2º Encontro Nacional de Filosofia Analítica*, ed. Sofia Miguens, João Alberto Pinto, e Carlos Mauro (Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006), 315–21; Sherri Irvin, “Authors, Intentions and Literary Meaning,” *Philosophy Compass* 1, no. 2 (2006): 114–28; Larry Lavender, “Intentionalism, Anti-Intentionalism, and Aesthetic Inquiry: Implications for the Teaching of Choreography,” *Dance Research Journal* 29, no. 1 (1997): 23–42.

⁶²⁷ Paisley Livingston, “Intentionalism in Aesthetics,” *New Literary History* 29, no. 4 (1998): 831–46.

⁶²⁸ Em Eric Donald Hirsh, *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967) e *The Aims of Interpretation* (Chicago: Chicago University Press, 1976).

⁶²⁹ Hirsh inclui-se, portanto, dentro do chamado "monismo crítico" que defende que uma obra tem apenas um significado correcto. Sherri Irvin, “Authors, Intentions and Literary Meaning,” *Philosophy Compass* 1, no. 2 (2006): 114–28.

rável pelos intérpretes.⁶³⁰ Outros autores, como Steven Knapp e Walter Benn Michaels,⁶³¹ defenderam também esta forma de intencionalismo extremo.⁶³²

Já o "anti-intencionalismo", cujo nascimento é geralmente relacionado com a publicação de «The Intentional Fallacy» por William K. Wimsatt e Monroe C. Beardsley,⁶³³ em 1946,⁶³⁴ propõe que tudo o que há para interpretar num poema é o que está "manifesto" e que apenas isso deve ser objecto da atenção dos críticos.⁶³⁵ Ou as intenções do autor são bem sucedidas e se revelam no texto, tornando desnecessário que o intérprete as refira ou, caso não o sejam, não se justifica a sua utilização para a determinação da interpretação do texto.⁶³⁶ Outros argumentos a favor desta posição prendem-se com a inacessibilidade das intenções⁶³⁷ ou ainda com a autonomização da obra de arte que, ao entrar na esfera pública, adquire novas significações, para além da intenção do autor, não devendo esta ter prioridade sobre as restantes.⁶³⁸

Entre estes dois extremos surgiram propostas intermédias como os chamados "intencionalismo efectivo modesto" (*modest actual intentionalism*) e "intencionalismo hipotético" (*hypothetical intentionalism*)⁶³⁹ que, apesar de reconhecerem a importância das intenções do artista na interpretação da obra, não as consideram determinantes para a sua significação. Um dos argumentos apresentados, dentro destas perspectivas, contra o anti-intencionalismo pren-

⁶³⁰ Larry Lavender, "Intentionalism, Anti-Intentionalism, and Aesthetic Inquiry: Implications for the Teaching of Choreography," *Dance Research Journal* 29, no. 1 (1997): 23–42.

⁶³¹ Steven Knapp e Walter Benn Michaels, *Against Theory* (Chicago: Chicago University Press, 1982).

⁶³² Larry Lavender, "Intentionalism, Anti-Intentionalism, and Aesthetic Inquiry".

⁶³³ William K. Wimsatt and Monroe C. Beardsley, "The Intentional Fallacy," *Sewanee Review*, no. 54 (1946): 468–88.

⁶³⁴ Larry Lavender, "Intentionalism, Anti-Intentionalism, and Aesthetic Inquiry".

⁶³⁵ Inês Morais, "Interpretação Literária e Intenção," in *Análises: Actas Do 2º Encontro Nacional de Filosofia Analítica*, ed. Sofia Miguens, João Alberto Pinto, e Carlos Mauro (Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006), 315–21.

⁶³⁶ Paisley Livingston, "Intentionalism in Aesthetics".

⁶³⁷ Ibid.

⁶³⁸ Um argumento que viria a ser desenvolvido no âmbito da Teoria ou Estética da Recepção e do Pós-Estruturalismo.

⁶³⁹ Sherri Irvin, "Authors, Intentions and Literary Meaning," *Philosophy Compass* 1, no. 2 (2006): 114–28.

de-se com a defesa de que algumas propriedades das obras só podem ser compreendidas à luz do seu contexto de criação, no qual se incluem as intenções do autor.⁶⁴⁰

O "intencionalismo efectivo modesto", desenvolvido por exemplo por Noël Carroll, defende que, uma vez que as características das obras de arte resultam das acções dos artistas, estas devem ser explicadas tendo em conta as intenções do respectivo agente, neste caso do artista, tal como acontece no caso dos resultados de qualquer outra acção de um modo geral.⁶⁴¹ No entanto, ao contrário do que acontece com o "intencionalismo extremo", o "intencionalismo efectivo modesto" não defende que a interpretação correcta da obra é completamente determinada pela intenção do artista, apenas que esta é relevante, realçando também a possibilidade de existirem na obra efeitos que não fizeram parte da intenção.⁶⁴² Ou seja, algumas, mas não todas, as intenções do artista são relevantes, na medida em que são responsáveis por parte do conteúdo da obra.⁶⁴³

Já o "intencionalismo hipotético"⁶⁴⁴ defende que a significação da obra é determinada pela melhor hipótese que uma audiência competente e adequadamente informada poderia construir, tendo em conta as convenções linguísticas e literárias em causa, a história de produção da obra que possa ser relevante, o conjunto da obra do artista e a sua biografia pública (sendo excluídas informações não publicadas, como por exemplo as constantes em diários ou outros documentos privados).⁶⁴⁵

⁶⁴⁰ Paisley Livingston, "Intentionalism in Aesthetics".

⁶⁴¹ Noël Carroll, "Interpretation and Intention: The Debate between Hypothetical and Actual Intentionalism," *Metaphilosophy* 31, no. 1–2 (2000): 75–95.

⁶⁴² Noël Carroll, "Interpretation and Intention".

⁶⁴³ Paisley Livingston, "Intentionalism in Aesthetics".

⁶⁴⁴ Segundo Sherri Irvin, o "intencionalismo hipotético" pode ser dividido em duas vertentes: o "autor efectivo" (*actual author*), defendido por exemplo por Jerrold Levinson e William Tolhurst e o "autor postulado" (*postulated author*) - também chamado de "intencionalismo ficcional" (*fictionalist intentionalism*) - proposto por Alexander Nehamas ou Wayne Booth. Enquanto no "autor efectivo" o autor é encarado como uma personagem histórica real, no "autor postulado" é concebido um autor idealizado cujas hipotéticas intenções procuram justificar ao máximo as características das obras. Sherri Irvin, "Authors, Intentions and Literary Meaning".

⁶⁴⁵ Inês Morais, "Interpretação Literária e Intenção".

Apesar do aceso debate acerca da importância da intenção do artista para a interpretação e avaliação da obra no campo da crítica literária, menos atenção foi dada, nesta área, à definição deste conceito. Reflectindo sobre o problema da intenção na crítica artística, o filósofo Richard Kuhns realçou que a intenção do artista tem sido utilizada de formas distintas, destacando duas em particular: a intenção de chegar a um determinado objectivo através da manipulação do material e a intenção de transmitir um significado.⁶⁴⁶

O primeiro conjunto implica, segundo o autor, admitir uma diferenciação entre a intenção e a materialização da obra. Dentro dos autores que utilizam o termo intenção neste sentido, as perspectivas podem, segundo Kuhns, ser mais radicais, entendendo a intenção como algo completamente definido antes da concretização da obra, ou menos radicais, concedendo que esta não estará completamente determinada antes do trabalho com o *medium*.

No segundo grupo proposto por Kuhns, supõe-se que a obra tem um significado ou mensagem parcialmente oculto, ou privado, que o conhecimento da intenção do autor pode iluminar. Outra perspectiva, dentro deste conjunto, é entender o autor como um “espectador ideal” interrogando o significado do trabalho para si, dadas a sua perspectiva e pressuposições.⁶⁴⁷

Académico americano, Paisley Livingston, é autor de *Art and Intention*,⁶⁴⁸ o primeiro estudo alargado, na área da Estética, em torno da relevância da intenção no domínio da arte.⁶⁴⁹ No primeiro capítulo, o autor dedica-se a um tópico geralmente insondado nesta área⁶⁵⁰ – “afinal o que são as intenções?” – uma abordagem ao tema que seguiremos na próxima secção.

⁶⁴⁶ Richard Kuhns, “Criticism and the Problem of Intention,” *The Journal of Philosophy* 57, no. 1 (1960): 5–23.

⁶⁴⁷ Ibid.

⁶⁴⁸ Paisley Livingston, *Art and Intention* (Nova Iorque: Oxford University Press, 2005).

⁶⁴⁹ Levinson Jerrold, “Artful Intentions: Paisley Livingston, *Art and Intention: A Philosophical Study*,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, no. 3 (2007): 299–305.

⁶⁵⁰ Jerrold Levinson, “Artful Intentions: Paisley Livingston, *Art and Intention: A Philosophical Study*”.

5.2.2 O que são as intenções? Contributos da Filosofia da Mente

Fazendo uma revisão das propostas mais promissoras na área da Filosofia da Mente, Paisley Livingston refere que, entre os diversos autores que se dedicam ao tema, podem distinguir-se duas linhas principais. Por um lado, aqueles que explicam a ideia de intenção com base noutros estados mentais, como crenças e desejos, não reconhecendo a intenção como um estado mental independente.⁶⁵¹ As teorias englobadas nesta vertente são normalmente chamadas de 'teorias reducionistas da intenção'. Do outro lado estão as 'teorias não-reducionistas da intenção', que consideram que as primeiras são demasiado simples para englobar a complexidade que prevalece nos discursos e atribuições intencionalistas. Estes autores defendem que a intenção se constitui como um estado mental independente, não podendo ser equiparada a outros.⁶⁵² Analisemos estas propostas com maior pormenor.

No grupo das propostas reducionistas, destacam-se, segundo Livingston, três linhas principais: as que equiparam as intenções aos desejos;⁶⁵³ às crenças⁶⁵⁴; e a uma combinação de ambos⁶⁵⁵. Martin Fishbein e Ick Ajzen,⁶⁵⁶ por exemplo, definem a intenção como a probabilidade subjectiva de que uma pessoa execute um determinado comportamento. Esta seria portanto uma espécie de crença, por parte do sujeito, na qual o alvo é o seu próprio comportamento futuro. Outros autores⁶⁵⁷ propõem que uma intenção equivale a uma 'expectativa de acção', que se pode relacionar, de forma adequada, com querer, desejar, ou outros estados

⁶⁵¹ Paisley Livingston, *Art and Intention*.

⁶⁵² Ibid.

⁶⁵³ Como por exemplo a proposta de Michael Ridge, "Humean Intentions," *American Philosophical Quarterly*, 1998, 157–78.

⁶⁵⁴ Como as propostas de David Velleman, *Practical Reflection* (Princeton: Princeton University Press, 1989) ou Kieran Setiya, "Explaining Action," *Philosophical Review*, 2003, 339–93.

⁶⁵⁵ Como as propostas de Robert Audi, "Intending," *The Journal of Philosophy*, 1973, 387–403 ou Wayne A. Davis, "A Causal Theory of Intending," *American Philosophical Quarterly*, 1984, 43–54.

⁶⁵⁶ Martin Fishbein and Ick Ajzen, *Belief, Attitude, Intention, and Behavior: An Introduction to Theory and Research* (Addison-Wesley Pub. Co., 1975).

⁶⁵⁷ Audi, "Intending."; Davis, "A Causal Theory of Intending" ou ainda Monroe C. Beardsley, "Intending," in *Values and Morals*, ed. A. I. Goldman and I. Kim (Boston: D. Reidel, 1978), 163–84.

como a volição, o processo cognitivo através do qual um indivíduo decide praticar uma acção em particular.⁶⁵⁸

Já Paul Warshaw e Fred Davis, na área da Psicologia Social, apresentam uma proposta diferente, defendendo que a intenção é um plano de acção consciente, que condiciona o comportamento futuro.⁶⁵⁹ Para os autores, é fundamental distinguir a noção de intenção da ideia de 'expectativa de acção', já que a última não envolve a formulação de um plano.

Dentro das 'teorias não-reducionistas da intenção' encontram-se filósofos da área da teoria da acção, entre os quais Alfred Mele, Gilbert Harman, Michael E. Bratman e Myles Brand, que sugerem que o termo *intenção* deve ser reconhecido como algo que se refere, pelo menos em primeira instância, a um tipo de produto psicológico que não pode ser reduzido a outras atitudes ou estados mentais.⁶⁶⁰

Alfred Mele, por exemplo, defende que a intenção não pode ser definida como uma espécie de crença, dado ser plausível que alguém acredite que acabará por fazer algo - por exemplo, ceder à tentação - sem ter qualquer intenção de o fazer. Também não pode ser equivalente a um plano, porque é possível conceber um plano, sem ter intenção de o levar a cabo. Mele discorda também da equiparação a um desejo, uma vez que alguns dos alvos de desejo são considerados inalcançáveis e, portanto, não resultam necessariamente numa intenção.⁶⁶¹

Partindo da estratégia de análise definida por Bertrand Russell em *The Analysis of Mind*,⁶⁶² Alfred Mele propõe que as intenções podem ser entendidas como uma atitude propositiva. Como tal, devem combinar conteúdos com uma atitude característica em relação aos mesmos. Mele sugere que chamemos ao 'conteúdo de uma intenção' o 'plano' para fazer algo.

⁶⁵⁸ Paisley Livingston, *Art and Intention*.

⁶⁵⁹ Paul R Warshaw and Fred D Davis, "Disentangling Behavioral Intention and Behavioral Expectation," *Journal of Experimental Social Psychology* 21, no. 3 (May 1985): 213–28, doi:10.1016/0022-1031(85)90017-4.

⁶⁶⁰ Paisley Livingston, *Art and Intention*.

⁶⁶¹ Alfred R. Mele, *Springs of Action: Understanding Intentional Behavior* (New York: Oxford University Press, 1992) *apud*. Paisley Livingston, *Art and Intention*.

⁶⁶² Bertrand Russell, *The Analysis of Mind* (G. Allen & Unwin, 1921).

A atitude relativamente a este conteúdo é uma atitude executiva que tem uma natureza específica e se distingue de outras, como o desejo. Apesar de ambas incluírem a motivação para fazer algo, o desejo não é necessariamente acompanhado pela determinação em concretizar a acção ou por um compromisso em tentar fazê-lo. Ou seja, para o autor, ter uma acção intencional relativamente a um plano é estar determinado a executá-lo, ou, pelo menos, a tentar. 'Estar determinado a' pode ser entendido como um compromisso firme mas revogável.⁶⁶³

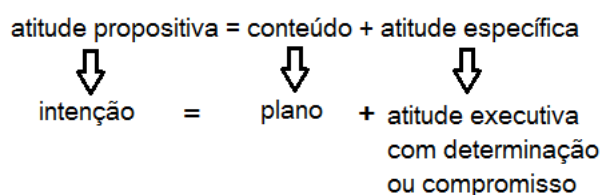


Figura 63: Resumo da proposta de Alfred Mele, que considera que a intenção é uma atitude propositiva, na qual o conteúdo corresponde ao plano para chegar a determinado objectivo e a atitude específica é uma atitude executiva, caracterizada pela determinação em concretizar o objectivo.

Enquanto atitude, a intenção representa, deste modo, de acordo com Mele, uma situação ou estado pretendido assim como os meios para lá chegar. O conteúdo da intenção - ou seja, o plano - é esquemático, requerendo maior especificação e ajustamento na altura da acção. Este fornece especificações mais ou menos definidas acerca do comportamento pretendido e dos resultados. No entanto, existirá sempre um hiato entre as características esquemáticas do plano mental e as acções concretas que podem eventualmente ser necessárias para o concretizar.⁶⁶⁴

Para Mele, as intenções têm um carácter prévio e ao mesmo tempo direccionado ao futuro, no sentido em que precedem a acção, mas também podem funcionar como forma de a sustentar, ajustar e guiar enquanto decorre. Embora este modelo teórico pressuponha que seguir um plano intencional é fundamental para executar uma acção intencional, não deixa de reco-

⁶⁶³ Alfred R. Mele, *Springs of Action: Understanding Intentional Behavior* (New York: Oxford University Press, 1992) *apud*. Paisley Livingston, *Art and Intention*.

⁶⁶⁴ Alfred R. Mele, *Springs of Action: Understanding Intentional Behavior* (New York: Oxford University Press, 1992) *apud*. Paisley Livingston, *Art and Intention*.

nhecer os momentos espontâneos e imprevisíveis, uma vez que não é assumido que um plano tem de ser completo, inalterável, ou totalmente determinado.⁶⁶⁵

5.2.3 A proposta de Paisley Livingston em torno da intenção na criação artística

Reflectindo sobre a intenção mais especificamente no plano da criação artística, Paisley Livingston, partindo da proposta de Alfred Mele, sugere que várias intenções emergem de uma intenção mais abrangente.⁶⁶⁶ Uma das concepções deste processo é a de uma hierarquia funcional, na base da qual estão as chamadas acções básicas, ou seja, aquelas que correspondem a tentativas práticas imediatas. Segundo o autor, na intenção de pintar um quadro, por exemplo, podemos descrever uma cadeia complexa de acções intencionais, desde o gesto básico de aplicação da tinta na tela, até à inclusão de elementos associados a determinadas convenções iconográficas, remetendo para um determinado tema.⁶⁶⁷ Neste sentido, Livingston defende que o conteúdo das intenções artísticas é constituído por macro e micro planos. Utilizando o exemplo anterior, 'pintar um quadro' poderia ser considerado um macro-plano e 'aplicar na tela pinceladas de um determinado tom', um microplano.⁶⁶⁸

Para Livingston, a noção de intenção que melhor capta as suas características mais relevantes é aquela que a considera uma 'atitude executiva em relação a planos' - tal como propõe Mele - e a caracteriza em termos das suas variadas funções,⁶⁶⁹ que veremos em seguida.

Em primeiro lugar, as intenções não só iniciam, como mantêm o comportamento intencional: por exemplo, um compositor que pretende compor uma sinfonia, tem a intenção de a iniciar e de continuar a trabalhar até que o projecto esteja concluído, ou haja razões suficientes para o abandonar.

⁶⁶⁵ Ibid.

⁶⁶⁶ Paisley Livingston, *Art and Intention*.

⁶⁶⁷ Ibid.

⁶⁶⁸ Ibid.

⁶⁶⁹ Ibid.

Em segundo lugar, as intenções guiam o comportamento intencional quando este está em progresso: o conteúdo da intenção - plano - direcciona acções específicas para a realização de um objectivo.

Em terceiro lugar, as intenções terminam pronta e adequadamente o raciocínio prático. Assim que o músico se decide por um plano de compor um trabalho musical, a sua intenção inicia o pensamento acerca de como fazê-lo e, mais tarde, quando chega o momento, ajuda a encerrar os esforços de composição. Se o músico abandonar a intenção de escrever uma determinada sinfonia, o trabalho irá provavelmente cessar.

Em quarto lugar, as intenções ajudam a coordenar o comportamento individual de um agente ao longo do tempo. A intenção de um compositor escrever uma sinfonia está relacionada com uma série de outras intenções prévias (por exemplo, a intenção de construir uma carreira musical) e influencia não apenas as acções relacionadas com aquela intenção em particular, mas também a formação de outras intenções (como a manutenção de uma rotina de trabalho, a recusa de certos compromissos sociais, etc). Livingston considera também que as intenções ajudam a coordenar esforços entre vários agentes: por exemplo, intenções declaradas publicamente num manifesto artístico ajudam os artistas a dar a conhecer os seus projectos e o público nos seus esforços de categorizar e apreciar as obras.⁶⁷⁰

Numa revisão da proposta de Livingston, o filósofo Jerrold Levinson, critica o enquadramento conceptual proposto pelo primeiro, defendendo que, no domínio da arte, embora muitas intenções se relacionem directamente com a produção das obras, podendo ser compreendidas como 'atitudes executivas relativamente a planos do sujeito', como propõe Livingston, outras, nomeadamente as que se referem à recepção da obra, merecem outro enquadramento.⁶⁷¹ Por exemplo, a intenção de que uma obra seja entendida como uma escultu-

⁶⁷⁰ Ibid.

⁶⁷¹ Levinson Jerrold, "Artful Intentions: Paisley Livingston, Art and Intention: A Philosophical Study," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, no. 3 (2007): 299–305.

ra, a intenção de que um quarteto de cordas use pouco *vibrato*, ou de que a obra seja vista como um claro afastamento em termos de estilo.⁶⁷²

Anteriormente, já Michael Hancher, no âmbito da crítica literária, havia proposto que, no acto criativo, estão envolvidos três tipos de intenção: a 'intenção programática' - a vontade de fazer algo, por exemplo escrever um texto de um determinado tipo; a 'intenção activa' - a intenção de ser entendido, ou de que a obra seja entendida, de uma determinada maneira; e a 'intenção final' - a intenção de fazer algo acontecer, ou seja, aquilo que o autor deseja alcançar através da sua obra, por exemplo, provocar um processo de catarse no leitor ou observador, ou obter fama e reconhecimento através do seu trabalho.⁶⁷³ Parece-nos, contudo, ser necessário ter em conta que muitas das decisões tomadas pelo artista, no que respeita à concretização da obra, têm em vista a forma como esta será percebida ou entendida. Neste sentido, as 'intenções programáticas' e as 'intenções activas' sobrepõem-se. Ou seja, não é apenas a 'intenção de fazer algo' que determina a materialização da obra, mas também o desejo por parte do artista em 'ser entendido de uma determinada forma'. Naturalmente, dependendo do artista, este factor poderá ter maior ou menor relevância.

Voltando à crítica da proposta de Paisley Livingston por Levinson este refere que, embora Livingston reconheça brevemente a possibilidade de existirem intenções que não passam directamente pela execução da obra, tende a considerá-las casos ambíguos ou apenas desejos. Uma posição da qual Levinson discorda, defendendo que se trata efectivamente de intenções, mas que não podem ser entendidas como 'atitudes relativamente aos planos do próprio sujeito', como proposto por Livingston, dado parecerem envolver sobretudo as acções de outros.⁶⁷⁴

Poder-se-ia contudo contestar que, embora se refiram a acções de outros, os exemplos dados por Levinson não são completamente alheios às acções do próprio sujeito. Por exemplo, se o compositor tem a intenção de que o quarteto de cordas use pouco *vibrato*, tomará

⁶⁷² Ibid.

⁶⁷³ Michael Hancher, "Three Kinds of Intention," *MLN* 87, no. 7 (1972): 827–51.

⁶⁷⁴ Jerrold Levinson, "Artful Intentions: Paisley Livingston, Art and Intention: A Philosophical Study".

medidas nesse sentido, comunicando aos músicos o seu desejo (directamente ou através da pauta). Ou se o artista tem a intenção de que a obra seja entendida de determinada forma poderá, por exemplo, escolher um determinado contexto de apresentação ou escrever textos com o objectivo de influenciar ou enquadrar a sua recepção. Ou seja, embora digam respeito às acções de outros, estas intenções podem ainda assim ser englobadas nas 'atitudes relativamente aos planos do próprio sujeito', passando o plano, nestes casos, pela tomada de medidas que visam influenciar as acções de outros. Note-se que, seguindo a proposta de Livingston (que, por sua vez, se baseia na de Mele) a existência de uma intenção não é comprometida pela não concretização do objectivo desejado. Enquanto atitude, esta distingue-se do resultado, sendo sobretudo o fio condutor que guia a acção do sujeito em direcção a um objectivo. Ou seja, o artista pode ter a intenção de que a obra seja entendida de determinado modo, tomar medidas nesse sentido, mas não ser bem-sucedido. Tal não invalida a existência de uma intenção.

5.2.4 Proposta para uma definição da "intenção do artista" no âmbito da conservação

Em suma, quando entendida de acordo com a proposta "não reducionista" de Paisley Livingston, a 'intenção do artista' vai para além de um desejo ou objectivo, para incluir não só a vontade de criar uma determinada obra (objectivo), mas também a determinação em fazê-lo (ou, pelo menos, tentar), a constituição de um plano mais ou menos definido e a colocação desse plano em prática.

Esta noção de intenção parece-nos mais útil, no que respeita à conservação das obras, do que seria uma visão reducionista da mesma, que a equiparasse a um desejo, por exemplo, na medida em que um desejo não tem necessariamente consequências práticas. Já uma intenção, no sentido proposto por Livingston e que subscrevemos, implicará sempre algum tipo de resultado, ainda que nem todos os objectivos sejam bem-sucedidos.

Poder-se-á, possivelmente, admitir que, na produção artística, estejam envolvidos vários tipos de desejo, alguns dos quais evoluirão para intenções, outros não. Até porque é pos-

sível que, em certos casos, esteja fora do controlo do artista a possibilidade de agir sobre certos desejos. Para o esclarecimento da identidade de uma instalação, como temos vindo a utilizá-la, ou seja, a definição das suas características constituintes, interessam sobretudo os desejos ou objectivos que tiveram consequências práticas, directa ou indirectamente⁶⁷⁵ sobre a obra, ou seja, aqueles que se enquadram nas intenções, como definidas por Livingston, e não aqueles que não originaram qualquer resultado.

Seguindo a proposta de Livingston podemos propor que obter informação acerca da intenção do artista será, sobretudo, procurar conhecer qual o objectivo a que diz respeito essa intenção, no fundo, qual a obra que o artista pretendia criar e o que procurava atingir com essa criação, os detalhes do plano (ainda que muito esquemático) para chegar a esse objectivo e as adaptações feitas na concretização do mesmo, isto é, na materialização da obra de arte. No âmbito da conservação das obras, a investigação acerca da intenção e processo criativo permitiria, à partida, perceber as justificações de determinadas escolhas, fornecendo, deste modo, um critério para a avaliação de propostas de conservação.

Repare-se que aceitar a relevância da intenção do artista na determinação das propriedades da obra distingue-se de utilizá-la como forma de restringir a sua significação, algo que, como vimos, foi alvo de debate, particularmente na área da crítica literária. Naturalmente, a intenção influencia a interpretação da obra na medida em que tem impacto sobre o objecto de análise (o que não significa, note-se, que não se admita a possibilidade de existirem características na obra que não fizeram parte da intenção do seu autor). Tal não implica, contudo, que a significação da obra deva ser circunscrita à intenção do artista.

5.3 Dificuldades no "esclarecimento" da intenção do artista

Como vimos no início deste capítulo, a intenção do artista tende a ser vista como um parâmetro fundamental para a definição das propriedades constituintes das obras. Na secção anterior, discutimos a noção de intenção, geralmente abordada de forma vaga nesta área, de-

⁶⁷⁵ Como a escolha de um determinado contexto, a escrita de textos sobre a obra, etc.

fendendo a sua relevância no desenvolvimento do processo criativo e na concretização da obra. Mas até que ponto é a intenção do artista acessível por terceiros? Como veremos nas próximas secções, a ideia de que é possível recuperar ou determinar a intenção do artista - nomeadamente através da entrevista - como tem sido proposto na bibliografia da área da Conservação, enfrenta várias dificuldades que é necessário ter em conta no desenvolvimento de uma estratégia para a definição da identidade de uma instalação.

5.3.1 A intenção ao longo do tempo

A primeira dificuldade prende-se com o facto de a intenção do artista não ser algo fixo e permanente, um aspecto que se torna particularmente evidente no caso da instalação. A participação dos artistas nas diversas reinstalações, por vezes com intervalos de vários anos entre cada, pode resultar em modificações significativas na obra, que não se prendem necessariamente com alterações no espaço. Este aspecto é exemplificado pelo caso de *A Ceia*, de Rui Serra, que analisámos na secção 3.2.

Nas suas apresentações, Rui Serra alterou a obra de forma significativa, criando novas possibilidades de leitura. Como transpareceu na entrevista, estas não estavam previstas inicialmente, nem resultaram apenas da adaptação a outros espaços, mas sim, da sua própria evolução enquanto autor. Para o artista, cada momento será marcado por diferentes preocupações e reflexões que, evidentemente, irão influenciar a forma como a obra é reinstalada.

Em 2010 já estava muito afastado destes objectos. Pensei que já não tinha nada a ver com isto! Tanto do ponto de vista estilístico quanto do ponto de vista de compreensão conceptual do meu percurso. Mas também não teria problemas se me pedissem para pensar uma obra com quase vinte anos. E, talvez, se me pedissem para repensar esta, daqui a dez ou vinte anos, obrigatoriamente haveria outra solução. Porque com as pulsões, os confrontos, as energias, empregues ao longo dos anos, gera-se e ganha-se, mas também pode perder-se. Ou seja, a instalação já não poderia ter a mesma energia e o mesmo sentido anterior.⁶⁷⁶

⁶⁷⁶ Rui Serra, entrevista presencial por Cristina Oliveira, 31 de Março de 2014.

A reinstalação de 2010, por exemplo, assinala, nas palavras de Rui Serra «uma forma mais madura de pensar estes elementos»⁶⁷⁷. Ou seja, a intenção (ou conjunto de intenções) que levou à criação da obra em 1994 perdeu-se. Foram já outras intenções que deram origem à apresentação de *A Ceia* em 2010. Intenções relacionadas com um momento diferente na sua carreira artística e novas preocupações.

Este caso demonstra como a intenção do artista, relativamente a uma obra, não pode ser encarada como algo fixo e inalterável. Na verdade, as intenções têm uma temporalidade definida e um determinado contexto que as cria e sustém, composto pelos valores, crenças, desejos, ambições, personalidade, etc., do sujeito. Estes factores alteram-se ao longo do tempo. Como refere o psicólogo Dan Gilbert «Human beings are works in progress that mistakenly think they're finished».⁶⁷⁸ Com o passar do tempo, e à medida que este contexto muda, também o conjunto de intenções que move o sujeito se transforma. No caso de um artista, é vulgar que, ao longo da sua carreira, se alterem os seus interesses, modificando-se também o tipo de obras que cria. Este aspecto torna pouco provável que a intenção que, no início da sua carreira, levou à criação de uma determinada obra, ou série de obras (por exemplo, a intenção de explorar um determinado tema) se mantenha intacta, ao longo do tempo. Quando o artista é convidado a reinstalar uma obra, vários anos passados após a sua primeira apresentação, é possível que as alterações ocorridas sejam fruto da manifestação de novas intenções, como no caso anteriormente analisado. Veja-se também, a este propósito, o comentário de Francisco Tropa, numa entrevista acerca da conservação de uma das suas obras:

*Eu gosto sempre de julgar as situações na altura. E depois, obviamente como a gente muda conforme os anos passam... Isso é que é giro. Eu já resolvi peças de maneiras muito diferentes. E são todas a mesma peça.*⁶⁷⁹

Na verdade, a ideia de que as intenções dos artistas se alteram ao longo do tempo não é nova no âmbito da conservação de arte contemporânea. Vários autores⁶⁸⁰ alertam para o

⁶⁷⁷ Ibid.

⁶⁷⁸ Dan Gilbert – *The psychology of your future self*. TED. www.ted.com

⁶⁷⁹ Francisco Tropa, entrevista por Andreia Nogueira, Hélia Marçal e Rita Macedo. Andreia Nogueira, “Documentar: porquê, o quê, como e quando? A conservação da obra de Francisco Tropa” (dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa, 2012).

facto de os artistas poderem querer modificar as suas obras, aconselhando cautela ao incluí-los nos processos de conservação. Barbara Sommermeyer,⁶⁸¹ por exemplo, refere ser difícil para um artista distanciar-se da sua obra, existindo, frequentemente um desejo de actualização da peça:

*It is often difficult for an artist to develop distance from the work of art he or she has just completed or finished ten years ago. The artist often carries a desire to update the piece...*⁶⁸²

Glenn Wharton alerta também para a mesma questão:

*Artists may even wish to re-invent the piece - which is perfectly understandable from their perspective, but what about our responsibility as care takers of historical objects?*⁶⁸³

Esta ideia possivelmente justifica a opção pelo termo 'intenção *original*' do artista, que vemos mais frequentemente na bibliografia da área e que visa remeter para o momento de criação da obra, distinguindo as intenções que o marcaram, de outras, mais tardias.

O reconhecimento de que as intenções mudam ao longo do tempo, é uma das razões para a defesa de que as entrevistas aos artistas sejam realizadas o mais próximo possível da

⁶⁸⁰ Por exemplo, Barbara Sommermeyer [“Who’s Right - the Artist or the Conservator?,” in *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, ed. Tatja Scholte e Glenn Wharton (Amsterdão: Amsterdam University Press, 2011), 143–51.], Ijsbrand Hummelen e Tatja Scholte [“Sharing Knowledge for the Conservation of Contemporary Art: Changing Roles in a Museum without Walls?,” in *Modern Art: New Museums: Contributions to the Bilbao Congress 13-17 September 2004*, ed. Roy Ashok e Perry Smith (Londres: IIC, 2004), 208–12] Glenn Wharton, [“The Challenges of Conserving Contemporary Art» in *Collecting the New. Museums and Contemporary Art*, ed. Bruce Altshuler (Princeton: Princeton University Press, 2005), 163–78] ou Rebecca Gordon and Erma Hermens [“The Artist’s Intent in Flux,” *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d’Objets d’Art*, 27 de Outubro de 2013, <http://ceroart.revues.org/3527>].

⁶⁸¹ Barbara Sommermeyer, “Who’s Right - the Artist or the Conservator?,” in *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, ed. Tatja Scholte e Glenn Wharton (Amsterdão: Amsterdam University Press, 2011), 143–51.

⁶⁸² *Ibid.*

⁶⁸³ Glenn Wharton, “The Challenges of Conserving Contemporary Art», *Collecting the New. Museums and Contemporary Art*, ed. Bruce Altshuler (Princeton: Princeton University Press, 2005), 163–78.

época de criação da obra,⁶⁸⁴ de forma a evitar que estes sobreponham as suas presentes intenções àquelas que a criaram, procurando alterá-la “à imagem” do seu trabalho actual.⁶⁸⁵ Outra justificação, encontrada na bibliografia da área, prende-se com as dificuldades na rememoração, por parte do artista, do contexto, interesses e passos que conduziram à criação da obra, podendo levar a afirmações contraditórias.⁶⁸⁶

Mas no caso da instalação levanta-se necessariamente um problema. Que manifestação da obra corresponde à "intenção original" do artista? A primeira? As primeiras dez? Todas as que forem realizadas ao longo da vida do artista e com a sua participação? Como determinar onde termina a intenção original? E será este aspecto relevante? Ainda que, em alguns casos - como no de *A Ceia* - possa haver uma mudança clara de intenção. Em muitos não será assim. Tendo em conta que o artista só vê a sua obra quando esta se encontra exposta, cada nova apresentação constitui a possibilidade de reavaliação do resultado e um prolongamento do processo criativo. Ou seja, mesmo que não exista uma mudança de intenção, o artista pode decidir serem necessárias algumas alterações à obra para a concretização do seu objectivo inicial. Por exemplo, como vimos na análise do percurso de *Oh la la, ... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular*, Susanne Thémilitz afirmou que, na primeira exposição, estava hesitante em relação à utilização do dinossauro, que se encontrava nas traseiras da casota. Na segunda exposição, na Culturgest, ao reavaliar o resultado, acabou por decidir

⁶⁸⁴ Vivian van Saaze, “From Intention to Interaction - Reframing the Artist’s Interview in Conservation Research,” in *Art D’aujourd’hui, Patrimoine de Demain - Conservation-Restauration des Ouvres Contemporaines* (Paris: SFIIC, 2009), 20–28. Também referido em Lydia Beerkens et al., eds., *The Artist Interview: For Conservation and Presentation of Contemporary Art Guidelines and Practice* (Heÿningen: Jap Sam Books, 2012).

⁶⁸⁵ Uma questão referida por Barbara Sommermeyer [“Who’s Right - the Artist or the Conservator?,” in *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, ed. Tatja Scholte e Glenn Wharton (Amsterdão: Amsterdam University Press, 2011), 143–51], Glenn Wharton [“The Challenges of Conserving Contemporary Art”, 163–78.] ou Rebecca Gordon [“Authenticity and Intent - The Real Life Artist’s Interview,” in *Art D’aujourd’hui Patrimoine de Demain: Conservation et Restauration Des Ouvres Contemporaines* (Paris: SFIIC, 2009), 43–50].

⁶⁸⁶ Vivian van Saaze [“From Intention to Interaction - Reframing the Artist’s Interview in Conservation Research,” in *Art D’aujourd’hui, Patrimoine de Demain - Conservation-Restauration des Ouvres Contemporaines* (Paris: SFIIC, 2009), 20–28.] Rebecca Gordon [“Authenticity and Intent - The Real Life Artist’s Interview,” in *Art D’aujourd’hui Patrimoine de Demain: Conservation et Restauration Des Ouvres Contemporaines* (Paris: SFIIC, 2009), 43–50].

removê-lo.⁶⁸⁷ Ou seja, mais do que uma mudança de intenção, verifica-se um prolongamento do processo de criação e um "aperfeiçoar" dos resultados.

No caso da instalação, a intenção do artista não pode, portanto, ser vista como algo determinado, que termina com a primeira exposição da obra ou que se mantém inalterado ao longo do tempo. O processo criativo prolonga-se a cada nova exposição, podendo ou não sofrer a influência de novas intenções.

5.3.2 A (ir)racionalidade do processo criativo

Outro dos problemas da proposta de que é possível recuperar a intenção do artista prende-se com o facto de, ainda que implicitamente, esta pressupor que a criação de uma obra envolve uma intenção predominantemente consciente, que guia o processo criativo, ajudando a justificar o conjunto de decisões tomadas ao longo do trabalho, e passível de ser transmitida de forma verbal. A relação que tem sido traçada, na área da conservação de arte contemporânea, entre a ideia de intenção do artista, as escolhas feitas no processo de criação da obra, e a possibilidade de ambos serem esclarecidos através da entrevista, é visível em afirmações como as seguintes, em *The Artist Interview for Conservation and Presentation of Contemporary Art: Guidelines and Practice*:

The aim [of the interview] is to explicate the choices that the artist made in his work and to provide (more) insight into his working method.⁶⁸⁸

E ainda:

Artist interviews are conducted to gain in-depth understanding of the artist's intent⁶⁸⁹ in relation to his working method and choice of materials, production techniques or preferred media.⁶⁹⁰

⁶⁸⁷ Susanne Thémilitz, entrevista por Cristina Oliveira e Susana Sá, 5 de Março de 2014.

⁶⁸⁸ Lydia Beerkens et al., eds., *The Artist Interview: For Conservation and Presentation of Contemporary Art Guidelines and Practice* (Heijningen: Jap Sam Books, 2012), p.14

Contudo, do ponto de vista do criador, nem sempre as escolhas feitas durante o processo criativo têm uma justificação evidente. Para Marcel Duchamp, por exemplo, os processos envolvidos no acto criativo - esforços, satisfações, recusas, decisões - não podem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético:

*In the creative act, the artist goes from intention to realization through a chain of totally subjective reactions. His struggle toward the realization is a series of efforts, pains, satisfaction, refusals, decisions, which also cannot and must not be fully self-conscious, at least on the aesthetic plane.*⁶⁹¹

Como realça Berys Gaut em «The Philosophy of Creativity», a ideia de que o acto criativo foge a uma explicação racional está, aliás, enraizada no pensamento Ocidental.⁶⁹² Em Ion, Platão argumenta que é no estado de possessão divina que o poeta compõe, perdendo momentaneamente a actividade racional. Kant, por sua vez, não recorre aos deuses, mas às ideias de imaginação e de génio, para defender a inexplicabilidade da criação artística. Tentando estabelecer uma ponte entre arte e natureza, Kant propõe que o génio é um «favorecido da natureza» (Günstling der Natur), que possui uma «disposição inata do ânimo (ingenium) mediante a qual a natureza dá a regra à arte». Estas regras “naturais” não são, no entanto, conhecidas pelo próprio génio que produz a obra de arte, nem podem ser transmitidas e ensinadas, uma vez que escapam à compreensão humana. As perspectivas de Platão e de Kant, lembra Gaut, vieram a ter grande influência no pensamento Romântico e na sua concepção de criatividade.⁶⁹³

Paisley Livingston salienta que a ideia de que a criação de grandes obras de arte é, em grande parte (senão na totalidade), uma questão de “inspiração” - um processo misterioso no

⁶⁸⁹ Note-se que *intent* é sinónimo de *intention*. “Intent” *Oxford Dictionaries*. www.oxforddictionaries.com, acedido a 14/4/2015

⁶⁹⁰ Lydia Beerkens et al., eds., *The Artist Interview: For Conservation and Presentation of Contemporary Art Guidelines and Practice* (Heÿningen: Jap Sam Books, 2012), p.15

⁶⁹¹ Marcel Duchamp, “The Creative Act,” in *Session on the Creative Act Convention of the American Federation of Arts Houston* (Texas, 1957).

⁶⁹² Berys Gaut, “The Philosophy of Creativity,” *Philosophy Compass* 5, no. 12 (December 1, 2010): 1034–46.

⁶⁹³ Berys Gaut, “The Philosophy of Creativity,” *Philosophy Compass* 5, no. 12 (December 1, 2010): 1034–46.

qual as ideias simplesmente surgem na mente do artista ou autor - é uma concepção bastante generalizada.⁶⁹⁴ Livingston denomina esta noção de «modelo de criatividade ‘Kubla Khan’» inspirando-se no título do poema criado, em 1798, por Samuel Taylor Coleridge, e no relato, pelo autor, acerca do seu processo de criação. Segundo Coleridge, as palavras do poema ter-lhe-iam aparecido numa visão, limitando-se o autor a registá-las no papel até que foi interrompido, momento em que esta visão se dissipou.⁶⁹⁵

No extremo oposto ao «modelo ‘Kubla Khan’» estão relatos como o de Edgar Allan Poe que, em «The Philosophy of Composition» (1846), descreve a composição do seu poema, *The Raven*, como um processo totalmente racional, desenvolvido passo-a-passo até estar completo, com a precisão de um problema matemático.⁶⁹⁶

Segundo Livingston, nenhum destes extremos corresponde ao conhecimento que existe actualmente acerca do processo de criação, que tende a contrariar a falsa escolha entre inspiração e a aplicação racional de uma técnica ou método.⁶⁹⁷ Por um lado, embora o processo criativo envolva frequentemente momentos de “inspiração”, nos quais pequenos pedaços da obra “surgem” na mente do autor; qualquer projecto de maior escala exige tempo e trabalho com o *medium* ou *media* para ser concluído. Os esboços e planos do artista, os diversos manuscritos de um escritor ou de um músico, as correcções, as várias versões antes da final, etc., não são tidas em conta pelo modelo ‘Kubla Khan’.⁶⁹⁸

Por outro lado, embora seja evidente que a criação artística não é somente um produto da inspiração, a ideia de que pode ser descrita como um processo totalmente claro, faseado e racional parece também não se adequar à realidade. Isto aplica-se tanto nas artes, como noutras áreas de criação humana. Como refere Margaret Boden, investigadora na área da Ciência

⁶⁹⁴ Paisley Livingston, *Art and Intention* (Nova Iorque: Oxford University Press, 2005).

⁶⁹⁵ Samuel Taylor Coleridge, “Of the Fragment of Kubla Khan,” in *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Poetical Works: I. Poems (Reading Text): Part I*, ed. J. C. C. Mays (Princeton: Princeton University Press, 2001), 511–12. *Apud* Paisley Livingston, *Art and Intention*.

⁶⁹⁶ Edgar Allan Poe, “The Philosophy of Composition [1846],” in *Essays and Reviews*, ed. G.R. Thompson (Nova Iorque: Library of America, 1984), 13–25. *Apud* Paisley Livingston, *Art and Intention*.

⁶⁹⁷ Paisley Livingston, *Art and Intention* (Nova Iorque: Oxford University Press, 2005).

⁶⁹⁸ Paisley Livingston, *Art and Intention* (Nova Iorque: Oxford University Press, 2005).

Cognitiva e autora de *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, o «trio banho, cama e autocarro» resume o que muitas pessoas criativas têm contado acerca da forma como chegaram às suas ideias.⁶⁹⁹ Segundo a lenda, Arquimedes saltou do seu banho e correu pelas ruas de Siracusa gritando «Eureka!», depois de descobrir como medir o volume de um objecto irregular. Friedrich von Kekulé, adormecendo junto a uma fogueira, sonhou que a estrutura molecular do benzeno poderia ser um anel, dando origem à ciência dos compostos aromáticos. O matemático Jacques Hadamard, mais do que uma vez, chegou a uma solução, há muito procurada, no momento em que acordava subitamente. Henri Poincaré teve um vislumbre de uma propriedade matemática fundamental de uma classe de funções que descobrira recentemente, quando embarcava num autocarro para uma expedição geológica.⁷⁰⁰

Como refere Boden, estes e muitos outros relatos semelhantes, mostram que as ideias criativas surgem frequentemente quando a pessoa parece não estar a pensar no problema, ou mesmo a pensar de todo (embora estes momentos tendam a seguir-se a fases de grande concentração num determinado problema ou questão). Do ponto de vista do criador, os momentos de inspiração ou intuição são muitas vezes tidos como um enigma, sendo experienciados frequentemente como um lampejo de percepção ou iluminação, sem ideias conscientes que os tenham imediatamente precedido.⁷⁰¹

*Normalmente, as minhas ideias aparecem num 'click'. Não sei de onde vêm.*⁷⁰²

*O canavial é na minha obra o momento da grande revelação. Sei o momento exacto em que apareceu, a 12 de Dezembro de 1968 às 14h30 no meu quarto em Londres. Apareceu como um flash, e o título da obra também.*⁷⁰³

⁶⁹⁹ Margaret A. Boden, *The Creative Mind: Myths and Mechanisms* (Psychology Press, 2004).

⁷⁰⁰ Ibid.

⁷⁰¹ Ibid.

⁷⁰² André Gonçalves, entrevista por Francisco Lima, 27 de Outubro de 2010. In Francisco Lima, “O Artista Pelo Artista Na Voz Do Próprio” (tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, 2013), p.180.

⁷⁰³ Alberto Carneiro citado por Alexandre Melo, “O Viandante Esclarecido,” in *Alberto Carneiro* (Lisboa: Assírio e Alvim, 2003), 11–19.

Em 1905, Henri Poincaré propôs - referindo-se particularmente à criação na área da matemática - que, dentro da infinitude de combinações possíveis, apenas as mais apropriadas ao problema em questão se manifestariam de forma consciente.⁷⁰⁴ Estas seriam já o produto de uma selecção prévia, não consciente, entre todas as hipóteses possíveis. O inventor seria assim uma espécie de examinador em segundo grau que teria apenas de questionar as propostas que passaram o exame prévio.⁷⁰⁵

De acordo com esta ideia, Poincaré sugeriu que, depois de um período de concentração do sujeito num determinado problema ou questão, existiria um processo inconsciente de combinação de ideias, livre dos constrangimentos e preconceitos da mente consciente. A este seguir-se-ia um momento súbito de iluminação, a partir do qual o sujeito retomaria o trabalho consciente. Esta proposta justificaria os relatos, como aqueles que mencionámos, que sugerem que, do ponto de vista do criador, as ideias surgem, frequentemente, como uma súbita “iluminação”, como «um *flash*» ou «num click».

Adicionalmente, a proposta de Poincaré, concilia as duas posições referidas inicialmente, contrariando a escolha entre inspiração e racionalidade, numa visão do processo criativo que combina as duas abordagens.

Margaret Boden alerta, contudo, para a hipótese de haver outras explicações, para além da existência de processos inconscientes na criação.⁷⁰⁶ Segundo a autora, os momentos de inspiração, ou a súbita resolução de problemas, quando o sujeito parece estar distraído com outras tarefas, poderiam ser explicados pela capacidade de o cérebro voltar ao problema ao longo do dia, mesmo quando não se está a trabalhar na questão, ou pela possibilidade de, durante o período de pausa, serem captadas novas pistas que ajudem a resolvê-lo, mesmo

⁷⁰⁴ Henri Poincaré, “The Foundations of Science: Science and Hypothesis,” in *The Value of Science, Science and Method* (Washington: University Press of America, 1982), 390–91 *apud* Margaret A. Boden, *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*.

⁷⁰⁵ Alguns anos mais tarde, Graham Wallas (1926) estruturou as ideias de Poincaré em quatro fases: preparação, incubação (processo inconsciente), iluminação e verificação (fase de avaliação dos resultados e aceitação ou rejeição das ideias).

⁷⁰⁶ Margaret A. Boden, *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*.

sem consciência do facto, ou ainda que um intervalo da tarefa ajude a dissolver bloqueios gerados pela pressão em solucionar o problema, abrindo caminho para novas soluções.⁷⁰⁷

Boden realça também ser necessária cautela ao utilizar relatos introspectivos. Em geral um sujeito, no seu dia-a-dia, tem dificuldade em relembrar a maior parte dos seus pensamentos, coisas em que repara, sequência de raciocínio, etc., ainda que sejam conscientes. Para além disso, os relatos tendem a ser condicionados pelas teorias tácitas e preconceitos do sujeito, dos quais este não tem necessariamente consciência. O mesmo se passa relativamente à memória. Boden relembra que experiências no âmbito da Psicologia têm demonstrado que a memória de eventos específicos é influenciada por suposições gerais do sujeito. Ou seja, como explica a autora, quando “olhamos” introspectivamente para experiências passadas, «tendemos a ver, em grande medida, o que esperamos ver». Por estes motivos, segundo a autora, os relatos introspectivos de episódios criativos não podem ser "tomados à letra", dado que, ainda que sejam relatos completos e precisos da experiência consciente de alguém, são sempre uma construção. Durante o processo criativo, quer artistas quer cientistas tendem, de uma forma geral, a estar principalmente focados naquilo que estão a criar e não propriamente na forma como estão a criar. Usualmente os relatos da criação surgem mais tarde, tornando ainda mais fácil a influência de ideias preconcebidas acerca do processo:

*...the importance of the idea is often not fully realized until long afterwards. Only then does the creator, perhaps egged on by an admiring public, set down the (supposed) details of what actually happened in his or her consciousness at the time. All the more opportunity, then, for the creator's preconceived ideas about the creative process (...) to affect the description of what went on.*⁷⁰⁸

⁷⁰⁷ A propósito deste assunto, as conclusões de um estudo recente na área da Psicologia Cognitiva, sugerem que as respostas a um determinado problema tendem a ser mais criativas quando precedidas de um período de distração do que quando precedidas de um período de concentração no problema, indicando, deste modo, que o «pensamento inconsciente», tende a gerar soluções mais criativas. Ap Dijksterhuis e Teun Meurs, “Where Creativity Resides: The Generative Power of Unconscious Thought,” *Consciousness and Cognition* 15, no. 1 (March 2006): 135–46.

⁷⁰⁸ Margaret A. Boden, *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, 259.

Embora a criatividade e os processos que envolve sejam assunto de debate, não havendo consenso acerca deste tema,⁷⁰⁹ a ideia de que a intenção do artista e respectivo processo criativo são suficientemente evidentes para que o artista tenha plena consciência das suas opções e consiga justificá-las na totalidade, parece-nos ficar comprometida, quando se tem em consideração a investigação que já tem sido feita acerca deste assunto. Como vimos, esta sugere que, do ponto de vista do criador, o processo de criação não é totalmente claro nas suas diversas fases. Em entrevista, referindo-se às decisões tomadas durante a montagem das peças, Susanne Thémilitz refere: «Não sei muito bem explicar, acho que me ultrapassa, quando eu estou a fazer as coisas, que me dá-me esse *feeling*, essa intuição». ⁷¹⁰

5.3.3 “Lost in translation”

Por outro lado, parece-nos ser necessário ter em conta a dificuldade que existe na descrição verbal de processos não-verbais, como a experiência de criação de uma obra. O historiador e crítico de arte James Elkins alerta que o trabalho no *atelier* e a velocidade a que as ideias são produzidas é significativamente mais lenta do que na Academia, uma condição que advém do próprio confronto com o espaço e com a materialidade da obra:

*The studio, by contrast [with academia], can be overwhelmingly slow. Objects get in the way: large things are difficult to move, viscous substances are hard to control. (...) Few people have had the experience of starting to work on a large marble block, where ten minutes of hard work will only yield a pitiful dent. A dab of paint may cost an artist several minutes' work, adjusting the color, the thickness, and the load on the brush - but it may only represent a few leaves on one tree in a landscape of trees.*⁷¹¹

⁷⁰⁹ O estudo da criatividade é um tema que tem gerado grande discussão, sobretudo na área da Psicologia, particularmente a partir dos anos de 1950, havendo actualmente várias perspectivas e teorias sobre este assunto, que nem sempre coincidem, nem nos métodos de estudo, nem nos aspectos a que dão relevo. Sobre este assunto ver: Mark Runco, *Creativity: Theories and Themes Research Development and Practice* (Londres: Elsevier, 2007).

⁷¹⁰ Susanne Thémilitz, entrevista por Cristina Oliveira e Susana França de Sá, 5 de Março de 2014.

⁷¹¹ James Elkins, “On Some Limits of Materiality in Art History,” *Das Magazin Des Instituts Für Theorie* 31, no. 12 (2008): 25–30.

Segundo Elkins, o contraste entre a «lentidão do *atelier*» e a situação no meio académico, no qual a apresentação de ideias é relativamente rápida, condiciona as questões que são colocadas acerca da materialidade das obras e do processo criativo. Para o autor, não basta esperar, coleccionar as ideias acumuladas ao longo do tempo durante o processo de criação, comprimi-las e analisá-las. Ou seja, não é possível acelerar a «lentidão» do pensamento no *atelier*, na medida em que pensar lentamente é pensar de forma diferente:

*Materiality is something that gets in the way of thinking as well as looking. Slow thoughts cannot be sped up, and thinking slowly is thinking differently.*⁷¹²

Apesar da ênfase dada por Elkins à velocidade na produção de ideias, parece-nos não se tratar apenas de uma questão de velocidade mas também da própria dificuldade em verbalizar um processo que não é necessariamente acompanhado por um discurso verbal, não só exterior, mas também interior.⁷¹³

Sobre este aspecto, veja-se as respostas de alguns artistas entrevistados por Francisco Cardoso Lima,⁷¹⁴ acerca da possibilidade de existência, ou não, de um «discurso do artista» e a dificuldade, expressa por alguns, em falar do seu trabalho:

*Enquanto artista tenho a possibilidade (e o gozo) para achar que todas as palavras são um equívoco. (...) A linguagem é o veículo que temos à disposição para falarmos sobre arte. Mas apeetece dizer que não é por aí que se fala sobre arte.*⁷¹⁵

⁷¹² Ibid.

⁷¹³ Note-se que, no estudo da cognição, tem sido proposto que, para além do pensamento que recorre ao discurso verbal - a “voz interior” - existe também o pensamento que recorre apenas a imagens ou até mesmo pensamentos que não utilizam nem a linguagem verbal nem imagens, um fenómeno que já foi chamado de *Unsymbolized thinking*, Russell T. Hurlburt and Sarah A. Akhter, “Unsymbolized Thinking,” *Consciousness and Cognition* 17, no. 4 (2008): 1364–74.

⁷¹⁴ Francisco Lima, “O Artista Pelo Artista Na Voz Do Próprio” (tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, 2013).

⁷¹⁵ António Olaio, entrevista por Francisco Lima, 1 de Julho de 2010. Francisco Lima, “O Artista Pelo Artista Na Voz Do Próprio” (tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, 2013), p.124.

Tenho [um discurso]. Talvez esse tal discurso do artista (...) [um discurso] desfasado...Caracterizo o meu discurso por essa ideia de desfasamento, ou seja, acho sempre que aquilo que eu posso dizer sobre o meu trabalho, e quando o faço, é sempre falhado. Nunca digo aquilo que gostaria de dizer. Muito raramente consigo verbalizar uma espécie de consciência de qualquer coisa que está a acontecer.⁷¹⁶

A tentativa de expressar verbalmente aspectos do processo criativo, que não são necessariamente acompanhados por um discurso verbal interior, pode resultar numa utilização muito particular da linguagem, com a criação de conceitos próprios, não partilhados.

Ao acompanhar a montagem de *Oh la la, ... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular*, de Susanne Themlitz para a exposição *Sentido em deriva - Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, tivemos oportunidade de testemunhar o processo de decisão da artista relativamente ao posicionamento de vários elementos.⁷¹⁷ Susanne Themlitz não trazia um plano definido para a sua colocação, apesar de ter tido acesso às dimensões da sala. Foi no próprio espaço de exposição que a artista decidiu a colocação dos diversos elementos, alguns dos quais tiveram várias localizações antes da final. A torre de alguidares e o espelho, por exemplo, chegaram a ser instalados em dois locais opostos e bastante distantes.

Quando questionámos a artista acerca da sua opção, Themlitz afirmou ser necessário «algum silêncio» na peça. Naquele contexto, percebemos que a artista se referia ao espaço entre os diversos elementos. «Algum silêncio» não é algo concreto ou mensurável, mas é uma preferência estética da artista, que se relaciona com circunstâncias muito particulares da obra naquele espaço. A expressão utilizada manifesta uma avaliação, muito subjectiva e não completamente traduzível verbalmente.

Poderia «algum silêncio» ser traduzido em algo mais intersubjectivo, e objectivo, como centímetros? Por exemplo, a distância entre os diversos elementos? Tal seria possível se a obra fosse exposta, para sempre, no mesmo local. No entanto, a situação mais provável é que esta seja mostrada, ao longo da sua "vida" em diferentes espaços de exposição. O que

⁷¹⁶ Cristina Mateus, entrevista por Francisco Lima, 3 de Março de 2011. Francisco Lima, "O Artista Pelo Artista Na Voz Do Próprio" (tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, 2013), p.143.

⁷¹⁷ Ver secção 3.1.2.

«algum silêncio» significa variará de espaço para espaço, na medida em que se trata de uma avaliação circunstancial, da relação dos diversos elementos entre si e com o espaço de exposição. A produção de uma obra implica numerosas decisões deste tipo, que nem sempre serão justificáveis de forma objectiva ou passíveis de transformar em algo concreto e reproduzível.

Vejamos outro exemplo retirado do mesmo caso. Em entrevista, discutimos com Susanne Thémilitz a possibilidade de a obra vir a ser apresentada, no futuro, apenas parcialmente. Uma ideia sugerida pela própria artista, no início da entrevista. Isto levou Thémilitz a imaginar que elementos da obra poderiam ser expostos em pequenos conjuntos:

...teria cuidado em colocar a coluna com o espelho sozinho porque acho que como dá tantos efeitos e é tão “simpática”, rapidamente se torna uma piada... Algumas coisas são muito mais escultóricas e conseguem ficar por si só, outras que, como são muito “simpáticas” acho que se tem de ter mais cuidado, como talvez também o coelho.⁷¹⁸

As ideias de que determinados elementos da obra podem ser «simpáticos», «mais escultóricos» ou que podem «tornar-se uma piada» remetem para o universo interior da artista e as suas preferências.

Uma experiência idêntica foi relatada Leah Mc Laughlin,⁷¹⁹ ao acompanhar o trabalho do ceramista Michael Flynn (n. 1947) e os seus comentários acerca das opções tomadas, registados em vídeo, durante o processo de criação:

As individual sound bites, what Flynn said was often very difficult to interpret clearly. For example in Clip one⁷²⁰ when he is trying to put

⁷¹⁸ Susanne Thémilitz, entrevista por Cristina Oliveira e Susana França de Sá, 5 de Março de 2014.

⁷¹⁹ Leah Mc Laughlin, “In with Flynn; the Ways Moving-Images Can Reveal the Interaction between Ceramists and Their Materials,” in *Creative Processes in Art: Actas Do Colóquio Internacional, Lisboa, 12-13, Setembro, 2013*, ed. Ana Rita Ferreira e Ana Nolasco (Lisboa: CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2014), 179–202.

⁷²⁰ O excerto que citamos em seguida é retirado de um artigo no qual a autora defende a utilização do vídeo como meio preferencial para o registo do processo criativo. A utilização da palavra «clip» que encontramos várias vezes na citação, deve ser por isso entendida como referindo-se a excertos da filmagem.

*'life and the spirit of laughter' back into his painting and in Clip two he says his masks are, 'badly drawn'.*⁷²¹

O que significa tentar "pôr vida e o espírito do riso" na pintura será claro apenas para Flynn. A experiência que aqui vemos relatada por Mc Laughling⁷²² demonstra algo semelhante ao que referíamos anteriormente, ou seja, uma utilização muito própria da linguagem, por parte do artista, na tentativa de transmissão de elementos da sua intenção e processo criativo.

Na Filosofia da Linguagem, particularmente na sua linha "informal"⁷²³, reconhece-se, há muito, que o uso da linguagem não se compadece de nenhum tipo de construção formal que lhe fixe o sentido, sendo este entendido apenas no contexto de uma determinada comunidade (unida por laços biológicos, pela prática de uma disciplina ou técnica comum) os seus hábitos, métodos de pensar, circunstâncias exteriores e tradições conhecidas pelos seus utilizadores.⁷²⁴ No entanto, as situações que descrevemos anteriormente reflectem um uso ainda mais subjectivo da linguagem, no qual o significado atribuído aos termos é determinado por um único utilizador, o artista.⁷²⁵ Esta barreira linguística, necessariamente, limita a acessibilidade à sua intenção.

Conclui-se, deste modo que, embora a intenção do artista seja fundamental no processo de criação da obra, existem diversas dificuldades no que toca à sua acessibilidade por terceiros que, naturalmente, variarão de artista para artista. Dados estes obstáculos, até que pon-

⁷²¹ Leah Mc Laughlin, "In with Flynn; the Ways Moving-Images Can Reveal the Interaction between Ceramists and Their Materials," 179–202.

⁷²² Ibid.

⁷²³ Desenvolvida por exemplo por Nietzsche, Perelman e Meyer, que se opõe à Filosofia da Linguagem "formal", desenvolvida por Frege, Russel ou Carnap. Manuel Maria Carrilho, *Jogos de Racionalidade* (Porto: Asa, 1994).

⁷²⁴ Uma ideia desenvolvida por exemplo por Armengaud [Armengaud, *La Pragmatique* (Paris: P.U.F., 1985)] e Perelman [Perelman, *L'empire Rhétorique* (Paris: Vrin, 1977)]. Manuel Maria Carrilho, *Jogos de Racionalidade* (Porto: Asa, 1994).

⁷²⁵ Esta situação surge possivelmente da falta de denominador comum que marca a criação artística actual, na qual cada artista constrói o seu percurso recorrendo a técnicas e critérios distintos. Tal dificulta a partilha de experiências e critérios que poderiam resultar numa linguagem comum entre artistas, como existe em práticas artísticas mais "formais" como a música clássica. Ao não existir uma linguagem comum, resta aos artistas adaptar palavras existentes ao que pretendem transmitir, podendo dar-lhes uma significação muito própria, como vimos nos casos descritos.

to deverá a intenção do artista ser utilizada como parâmetro no processo para a definição da identidade da obra? Este é o assunto que ponderaremos no próximo capítulo.

Capítulo 6 Considerações Finais: apontamentos para a construção da identidade de uma instalação

Ao longo desta dissertação explorámos o modo como as instalações põem em causa noções de “completude” ou do que constitui o “resultado final” de uma obra. Ao contrário do que acontece noutras tipologias artísticas, para as quais a saída do *atelier* e a entrada na esfera pública determinam, de forma geral, o fim do período de criação, no caso das instalações, é apenas no espaço de apresentação que estas se concretizam, variando a cada nova exposição com a adaptação a novos locais.

Do ponto de vista do museu, a passagem de uma instalação de um evento único a uma obra que pode ser exposta novamente, sem a presença do artista, implica a selecção das propriedades que a caracterizam e são fundamentais. Aquelas que, como defendemos no Capítulo 4, constituem a sua ‘identidade’,⁷²⁶ ao mesmo tempo distinguindo-a de outras obras e unindo as suas múltiplas manifestações entre si, apesar das variações. Propusémos que este processo pode ser entendido como uma ‘redução alográfica’, como definida por Gérard Genette, na medida em que consiste numa abstracção que selecciona as propriedades constituintes da obra, distinguindo-as das contingentes.⁷²⁷ Este passo é fundamental para a sua conservação, uma vez que permite a criação de novas iterações da obra. No entanto, não existem normas que estabeleçam, à partida, quais as características a ter em conta numa determinada instalação. Ou, por outras palavras, quais aquelas que definem a sua identidade.

Dada a relevância que tem sido atribuída, no âmbito da conservação de arte contemporânea, à intenção do artista, reflectimos, no capítulo anterior, acerca deste tópico, procurando interrogar o seu papel na definição da identidade da obra. Note-se que as propostas que

⁷²⁶ Sobre a noção de identidade que propomos neste trabalho ver secção 4.4.

⁷²⁷ Ver secção 4.3.

podem ser associadas ao *performance paradigm*, analisado no Capítulo 4, tendem a recorrer à intenção do artista para a definição das propriedades constituintes da obra, particularmente o modelo proposto pela Variable Media Network que, através do preenchimento do questionário desenvolvido pelo projecto,⁷²⁸ pretende, nas palavras de Jon Ippolito, tentar «capturar (*capture*) a intenção do artista».⁷²⁹

Como vimos anteriormente, a degradação acentuada dos materiais, a inclusão de elementos intangíveis e a variação das obras na adaptação a novos espaços, levou à separação, na Conservação, entre a ideia de respeito pela intenção do artista e a preservação da materialidade original da obra, que deixa de ser vista como "representante máxima" da primeira.

A determinação da intenção do artista, nomeadamente através da entrevista, tem sido, sobretudo nas últimas duas décadas, considerada um ponto de referência fundamental no que toca à tomada de decisão relativa à conservação das obras e, no caso da instalação em particular, na determinação do modo como estas variam e se adaptam a novos espaços de apresentação. No entanto, menos atenção tem sido dada à definição deste conceito.

Na secção 5.2, depois de analisadas diversas posições acerca da intenção do artista e da sua definição, defendemos, a partir da proposta de Paisley Livingston,⁷³⁰ que a noção mais útil, no que respeita à conservação das obras, é aquela que entende a intenção do artista enquanto algo que inclui a vontade em criar uma determinada obra (objectivo), a determinação em fazê-lo (ou, pelo menos, tentar); a constituição de um plano, ainda que possa ser pouco definido, e a colocação desse plano em prática com as necessárias adaptações.⁷³¹ No fundo, a intenção pode ser encarada como o fio condutor e o motor que guia e sustém o processo criativo, justificando a tomada de determinadas opções na criação da obra.

⁷²⁸ Ver página 37, acerca desta iniciativa.

⁷²⁹ Jon Ippolito, "Introduction to the Variable Media Initiative," in "*Preserving the Immaterial*": A Conference on Variable Media (Solomon R. Guggenheim, 2001), www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pre_index.html.

⁷³⁰ Paisley Livingston, *Art and Intention* (Nova Iorque: Oxford University Press, 2005).

⁷³¹ Note-se que esta noção não implica que o artista tenha um plano definido da obra que vai criar, antes de iniciar o trabalho com os materiais. A intenção pode ser algo tão genérico como, simplesmente, criar uma pintura.

No entanto, a ideia de que é possível recuperar a intenção original do artista, nomeadamente através da entrevista, proposta frequentemente na bibliografia da área da Conservação, enfrenta várias dificuldades que explorámos na secção 5.3. Em primeiro lugar, esta não deve ser vista como algo que termina claramente num dado momento e se fixa numa determinada forma. A intenção do artista não pode ser encarada como algo fixo, de limites definidos, mas antes como algo “desfocado”, em constante mutação. Esta modifica-se ao longo do tempo fazendo com que, em momentos diferentes da sua carreira, o artista possa tomar opções distintas. No caso da instalação, com o prolongamento do processo criativo em cada nova apresentação, torna-se particularmente visível a alteração da intenção do artista. Em segundo lugar, a investigação acerca do processo criativo sugere que, do ponto de vista do criador, este não é totalmente claro em todas as fases, tornando problemática a noção de que o artista conseguirá esclarecer completamente a sua intenção e justificar todas as suas escolhas ao longo da criação da obra. Por fim, é necessário ter em conta as barreiras linguísticas que se verificam na tentativa de transmitir verbalmente processos e julgamentos que não são necessariamente verbais (como certas preferências estéticas do artista) e que podem resultar numa utilização particularmente opaca da linguagem, com a aplicação de palavras e expressões em sentidos que não são partilhados culturalmente. Estas dificuldades implicam que, *ainda que possa ser considerada um elemento fundamental para a criação da obra, que sustenta e direcciona o processo criativo, a intenção do artista será apenas parcialmente acessível por terceiros.*

6.1 Da intenção à "ratificação do artista"

Para lidar com a variabilidade da instalação e as dificuldades no acesso à intenção do artista, Sherri Irvin, investigadora na área da Estética, propõe a análise daquilo a que dá o nome de «ratificações do artista⁷³²». ⁷³³ Para a autora, trata-se de um produto ou uma expressão

⁷³² Sherri Irvin, “The Artist’s Sanction in Contemporary Art,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63, no. 4 (2005): 315–26.

⁷³³ Nota de tradução: A autora utiliza o termo *sanction*, neste caso *artist’s sanction*. No contexto em que é utilizado, o termo poderia ser traduzido para português como «sanção; aprovação, consentimento; confirmação;

da intenção, mas não se confunde com a mesma. Esta perspectiva não exige inferências acerca da intenção do artista, limitando-se a analisar as suas acções e comunicações publicamente acessíveis. As ratificações são, de certo modo, a aplicação efectiva das intenções.

A forma mais evidente de ratificação, de acordo com Irvin, é a apresentação de uma obra com determinadas características e num certo contexto. Para além desta, acções como dar-lhe um título, oferecer uma declaração que a acompanhe e fornecer instruções acerca da conservação e condições de exposição, contribuem também, segundo a autora, para determinação da «natureza da obra», que entende como o conjunto das suas características constituintes, que não derivaram de circunstâncias aleatórias, como a disponibilidade de materiais ou as características do espaço de exposição. A «natureza» da obra, como definida por Irvin, assemelha-se, portanto, à ideia de 'identidade da obra' que defendemos nesta dissertação⁷³⁴ e à distinção entre as suas propriedades constituintes e as contingentes.

A proposta de Irvin permite, deste modo, ultrapassar as dificuldades no acesso à intenção do artista, que explorámos anteriormente, centrando-se nos seus produtos efectivos: as ratificações ou decisões do artista. Mais do que a intenção - esta, como vimos, de limites difusos - as ratificações dizem respeito a opções concretas, permitindo construir uma base de soluções possíveis, a partir das quais o museu poderá justificar as suas opções futuras.

Na nossa perspectiva, observar o processo de decisão do artista nas reinstalações da obra é também uma forma de analisar as suas 'ratificações'. Ainda que esta não seja uma proposta viável para muitas tipologias artísticas, desenvolvidas na solidão do *atelier*, no caso da instalação é possível acompanhar, pelo menos parcialmente, o processo criativo. De facto, como já referimos diversas vezes, este estende-se no tempo, através das suas diversas apresentações, e no espaço, para fora do *atelier* e para o próprio lugar de apresentação. Embora,

ratificação» (Dicionário de inglês – português, 3ª edição, Porto Editora). Embora pudéssemos ter optado pela tradução directa para sanção, pareceu-nos que seria menos claro. Embora, em português, sanção possa significar «acto pelo qual uma decisão ou lei se torna executória ou definitiva; ratificação e assentimento» (Dicionário da Língua Portuguesa, 8ª edição, Porto Editora) em linguagem corrente, é sobretudo associado a «consequência normativa decorrente de acto ilícito; pena», daí que tenhamos optado pelo termo ratificação, que nos parece mais apropriado ao sentido com que a expressão é utilizada neste contexto.

⁷³⁴ Ver secção 4.4.

habitualmente, não seja exequível acompanhar o processo criativo do artista desde o início, este pode ser observado, em parte, durante a adaptação da obra a um novo espaço a cada exposição.

A construção de um conjunto de ratificações significativo implica que a obra seja exposta com alguma frequência e em situações diversas, permitindo o confronto com novos problemas e criando novas soluções. Se *Oh la la, ... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular*, tivesse sido exposta apenas uma vez, Susanne Thémnitz não teria tido oportunidade de “ratificar” a troca das couves por cactos, estabelecendo a sua preferência pela substituição das plantas, no caso de estas não se adaptarem ao ambiente de exposição. Do mesmo modo, a apresentação de *O Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, numa sala com pé direito relativamente baixo, permitiu estabelecer a possibilidade de, nestes casos, as canas se dobrarem na ponta, não sendo necessário cortá-las ou encontrar outro local.

A observação directa destes processos possibilita recolher informações que não seriam possíveis obter de outro modo. Nomeadamente as opções tomadas e as rejeitadas pelo artista na instalação da obra, muitas das quais são discutidas no momento e oralmente, tendendo a não ficar registadas. Adicionalmente, permite minorar as dificuldades na comunicação de determinados elementos do processo criativo. No caso da reinstalação, em 2013, de *Oh la la, ... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular*, de Susanne Thémnitz, por exemplo, o significado da ideia expressa pela artista de que a obra precisava de «algum silêncio», tornou-se mais claro quando contextualizada no seu processo de decisão e ao observar as várias opções rejeitadas, no posicionamento de certos elementos, antes da opção final. Quando participámos na montagem de *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, alguns aspectos do processo criativo foram por nós apreendidos sem que tenha havido qualquer comunicação verbal acerca dos mesmos. Por exemplo, a forma como Alberto Carneiro escolhia as canas em cada conjunto, criando variações de espessura e cor. Este aspecto não tinha sido esclarecido anteriormente pelo artista, nem através do projecto, nem em entrevistas acerca da obra. As «ratificações» do artista assumem, portanto, diversas formas, podendo não ser comunicadas verbalmente e ser relativamente discretas sem, contudo, deixarem de ser relevantes.

A observação do processo de reinstalação das obras revela, por outro lado, o impacto de outros factores, para além da intenção do artista, na definição de determinadas características da obra, nomeadamente a influência de outras pessoas. O envolvimento do museu resulta, frequentemente, na participação de profissionais, exteriores ao trabalho do artista na montagem da obra, assim como no confronto com novos interesses.

6.2 Para além das ratificações do artista

Ao observar o processo de montagem da obra *Oh la la, ... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular*,⁷³⁵ em 2013, tivemos oportunidade de testemunhar a interacção entre Susanne Themlitz e os membros da equipa envolvida na concretização da exposição. Algumas destas interacções tiveram influência sobre a apresentação da obra, como por exemplo, no caso da opção escolhida para a forma de expor do texto da autoria da artista, que integra a instalação.

Na primeira exposição da obra, em 2004, na Fundação Calouste Gulbenkian, este texto foi colado sobre a parede com letras autocolantes. Em 2013, até à altura da montagem, não estava ainda decidido o formato de apresentação do mesmo. A decisão acabou por acontecer, durante a instalação da obra, numa conversa entre a artista e Mário Valente, coordenador de produção e exposições na Fundação CGD-Culturgest, que tivemos oportunidade de filmar, tal como o restante processo de instalação.⁷³⁶

Quando o coordenador abordou a artista acerca da forma de expor o texto, a primeira resposta de Susanne Themlitz foi sugerir fotocopiá-lo e colá-lo na parede, algures no espaço da instalação. Durante a conversa com Mário Valente, foram discutidas diversas hipóteses, em torno do tamanho da letra e do formato do papel, tendo em conta a facilidade de leitura pelo público e a necessidade de que o texto estivesse escrito em duas linguas. Apesar de fazer

⁷³⁵ Ver secção 3.1.2.

⁷³⁶ A filmagem foi entregue à Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, no âmbito do projecto Documentar arte contemporânea.

parte da obra, por sugestão de Valente, o texto acabou por ter o formato das tabelas da exposição, que são coladas sobre uma base de "k-line",⁷³⁷ passando a incluir duas páginas para permitir acomodar o texto num tamanho de letra maior do que aquele em que se encontrava. Seguiu-se uma discussão acerca da sua localização. Themlitz sugeriu uma das paredes da



Figura 64: "Torre de alguidares" em *Oh la la, ... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular* na exposição *Sentido em deriva - Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, Galeria da Culturgest, Lisboa, entre Outubro de 2013 e Janeiro de 2014. Fotografia da autora.

entrada da sala, e Valente sugeriu a parede contrária, justificando com o percurso do público e a relação com a obra que se encontrava exposta na sala anterior. Foi clara a influência das propostas do coordenador de produção que, embora com o acordo da artista, alteraram a sua opção inicial: de uma para duas folhas, um tamanho de letra diferente, uma localização diferente e uma forma de afixar também diferente.

Uma situação semelhante, embora menos visível, na mesma obra, prendeu-se com a forma como foi montada a "torre de alguidares". Na exposição anterior, um dos visitantes, acidentalmente, derrubou a torre com uma mochila. De forma a evitar acidentes, na exposição de 2013 foi colocado um varão roscado a unir todos os alguidares, pelo interior. Esta decisão resultou de uma conversa entre a artista e a equipa de montagem, tendo a sugestão partido de um dos elementos da última.

Embora estas mudanças na obra não sejam muito marcantes no seu todo, e a artista tenha autorizado todas as decisões tomadas, as alterações que relatámos parecem-nos, ainda assim, exemplificar as formas como o envolvimento de várias pessoas, para além do artista, na instalação da obra pode influenciar o resultado final.

⁷³⁷ O material conhecido geralmente por k-line é frequentemente utilizado para a construção de maquetas e outros trabalhos manuais. É constituído por uma placa de esponja de polietileno entre duas placas de cartolina branca.

Outro caso que nos fez questionar o assunto prendeu-se com a nossa experiência na reinstalação de *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente* (1968, col.CGD), de Alberto Carneiro, nas diversas apresentações da obra para a exposição itinerante *Linguagem e Experiência - obras da colecção da Caixa Geral de Depósitos* (2010-2011). Como analisámos na secção 3.4.3, as instruções para a construção da obra são muito poucas, principalmente se tivermos em consideração que a montagem tende a demorar vários dias. A obra constrói-se lentamente, com base em centenas de pequenas decisões que visam a escolha da localização de cada uma das canas, da sua combinação em conjuntos, do seu posicionamento, etc. Embora, por si só, cada uma destas pequenas decisões pareça não ter um impacto significativo, é nelas que se baseia o aspecto geral da instalação. Tendo em conta não ser viável o registo de cada uma destas decisões (dado não só o grande número de decisões mas também a variabilidade intrínseca à obra) a montagem de *O Canavial* por outros que não o artista terá necessariamente impacto sobre o resultado final da apresentação da obra, que pode ser mais ou menos significativo.

No caso de *A Ceia*, de Rui Serra, que analisámos na secção 3.2.2, o artista relata, como vimos, ter-lhe sido dito pelo comissário da exposição *Diferença e Conflito. O Século XX nas colecções do Museu do Chiado*, Pedro Lapa, que «não havia interesse em remontar tudo» para aquela exposição, o que o levou a fazer algo completamente diferente, que considera ser já outra obra,⁷³⁸ na qual foi feita uma reprodução, em pintura mural, de uma fotografia de *A Ceia*, publicada na imprensa em 1994.

A nossa não é a única investigação que destaca a interferência de outros agentes no resultado final de uma instalação, tendo sido esta uma posição também defendida por autores como Vivian van Saaze,⁷³⁹ Joanna Phillips,⁷⁴⁰ Alben Yaneva⁷⁴¹ e mesmo por Sherri Irvin,⁷⁴²

⁷³⁸ Rui Serra, entrevista presencial por Cristina Oliveira, a 31 de Março de 2014.

⁷³⁹ Vivian van Saaze, “Going Public: Conservation of Contemporary Artworks: Between Backstage and Frontstage in Contemporary Art Museums,” *Revista de História Da Arte* 8 (2011): 235–49.

⁷⁴⁰ Joanna Phillips, “Reporting Iterations: A Documentation Model for Time-Based Media Art,” *Revista de História Da Arte*, W, no. 4: Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art (2015): 168–79.

⁷⁴¹ Alben Yaneva, “When a Bus Met a Museum: Following Artists, Curators and Workers in Art Installation,” *Museum & Society* 1, no. 3 (2003): 116–31.

que, num artigo posterior àquele que citámos anteriormente (no qual realça a perspectiva do artista e defende a análise das suas «ratificações»)⁷⁴³ reconhece o impacto sobre a obra do museu e dos profissionais que com ele se relacionam:

*So far, I have focused on the artist's role: it is what the artist says and does that results in the sanctioning of certain features of the work. But insofar as curators and conservators often initiate and participate actively in the dialogues within which such sanctions are created, they, and the museums they represent, may play a central role in shaping the nature of the artwork.*⁷⁴⁴

Para além da influência que, como refere Irvin, os diálogos entre o artista e a equipa do museu podem ter nas suas opções, é inevitável que, ao tomarem decisões pelo artista, quando este não está presente (nomeadamente as que se prendem com a escolha de novos espaços de apresentação e a adaptação das obras aos mesmos) os agentes envolvidos na montagem das instalações introduzam alterações, que serão mais evidentes quanto mais complexas e variáveis estas forem. Por outras palavras, o resultado final de uma manifestação de uma instalação não depende apenas do artista mas daqueles que, com ou sem a presença deste, virão a ser responsáveis pela sua concretização, havendo espaço para alguma interpretação, a cada manifestação, que será mais evidente quanto maior o número de novas decisões necessárias para a exposição da obra.

A semelhança com o exemplo da música e das artes alográficas em geral é clara, na medida em que também estas permitem a interpretação por outros, que não o artista ou autor, e a criação de novas iterações da obra. Mas se, por um lado, neste tipo de manifestações artísticas, se admite que a 'identidade' da obra pode resistir a algumas variações e diversos intérpretes, por outro lado, existe uma prática de esclarecimento dos diferentes participantes na sua concretização - para além do autor ou compositor, a orquestra, ou banda que interpreta a música, o maestro, ou, no caso do teatro, o director, os actores, etc. - reconhecendo-se que,

⁷⁴² Sherri Irvin, "Museums and the Shaping of Contemporary Artworks," *Museum Management and Curatorship*, Thinking about Museums: Philosophical Perspectives, 21, no. 2 (2006): 143–56, doi:10.1016/j.musmancur.2006.03.009.

⁷⁴³ Ver secção 6.1.

⁷⁴⁴ Sherri Irvin, "Museums and the Shaping of Contemporary Artworks," 3.

ainda que uma obra tenha um único autor, o resultado final de cada manifestação é condicionado pelos diversos participantes que para este contribuem. Mesmo nos casos em que a existência de uma notação (por exemplo no caso da música clássica) poderia indicar uma menor probabilidade de desvio relativamente à obra concebida e definida pelo autor, não deixam de ser identificados os intérpretes. Pelo contrário, na instalação, as manifestações da obra continuam a ser associadas exclusivamente ao artista, não se dando a atenção necessária à influência de outros.

Apesar deste aspecto, como vimos, vir já a ser reconhecido no campo teórico, na prática, a musealização de instalações tende a não o ter em consideração, por exemplo, ao nível da produção de documentação. Embora algumas propostas prevejam registos mais detalhados no que toca a estes aspectos,⁷⁴⁵ tendencialmente a documentação das obras não inclui todos os participantes em cada uma das suas montagens, nem uma análise do seu impacto no resultado final. No entanto, quando as decisões envolvidas na reinstalação da obra passam a ser responsabilidade do museu, é vantajoso ter acesso a informações mais detalhadas, que permitam perceber a origem das opções em determinadas apresentações, nomeadamente por quem e porquê foram tomadas, podendo, a partir dessa base, justificar as deliberações em apresentações futuras. É necessário por isso criar espaço na documentação para o esclarecimento destas informações.

Para além da documentação interna das instituições, dever-se-á construir uma prática distinta de divulgação da instalação ao público. Apesar da sua variabilidade e dos factores que influenciam cada uma das apresentações das obras, estas tendem a surgir, particularmente aos olhos do público, como entidades estáticas. Por um lado, não é esclarecido o grau de participação do artista em determinada manifestação, nem de outros participantes envolvidos. Por outro, as obras tendem a ser associadas a uma determinada data ou datas, corresponden-

⁷⁴⁵ Por exemplo, a proposta incluída no projecto *Inside Installations*, com o título «Documenting Installation Art: A collaboration between Tate and S.M.A.K.» inclui o parâmetro «Reconstruction of the display history and experience of the museum staff» que, embora de uma forma muito vaga, poderia ser utilizado para relatar a participação dos vários intervenientes nas decisões relacionadas com a apresentação da obra. Ou, mais recentemente, a proposta apresentada por Joanna Phillips, “Reporting Iterations: A Documentation Model for Time-Based Media Art,” *Revista de História Da Arte*, W, no. 4: Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art (2015): 168–79.

tes ao "período de criação", quer na "etiqueta", durante a exposição, quer nos catálogos, onde muitas vezes não aparece sequer indicado o contexto (exposição, local, etc.) no qual foi captada a imagem da obra. O título, uma ou outra fotografia, normalmente da mesma apresentação, a data e por vezes uma lista de materiais e a expressão «dimensões variáveis» é toda a informação que, de uma forma geral, se encontra. Ao desatender-se os factores que afectam o resultado final - o espaço escolhido, o grau de participação do artista na instalação, o afastamento temporal face à primeira apresentação, outros participantes, etc. - são impedidos entendimentos mais informados por parte do público.

Em suma, mais do que obras que são completamente definidas à partida pelo artista, as instalações só se concretizam realmente no espaço, a cada apresentação. Cada uma das manifestações da obra, por sua vez, está sujeita a diversos factores que têm influência no resultado final. Nesse sentido, defendemos que a 'redução alográfica' e a definição da 'identidade' de uma instalação não deve partir da chamada intenção do artista - algo, como vimos, inconstante e parcialmente inacessível - mas das manifestações da obra. Note-se que as ratificações do artista, que propusemos analisar em vez da intenção do artista dizem respeito a decisões concretas estando, nesse sentido, associadas a cada uma das manifestações, ao contrário da intenção do artista cujos limites são difusos, podendo ou não prolongar-se ao longo das várias apresentações.

Ao partir das manifestações, a identidade da obra deve ser vista não como algo determinado à partida, que se descobre, mas como uma construção resultante das muitas decisões (ou ratificações) nas diversas apresentações, não só pelo artista mas também pelos outros profissionais envolvidos. Esta construção desenvolve-se em várias fases:

- na adaptação da obra a diferentes espaços e desafios, pelo artista, um processo em que se esclarecem algumas das suas características e, por vezes, se eliminam algumas opções. Por exemplo, a decisão de Susanne Thémlytz em retirar as couves em *Oh la la, ... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular* em espaços fechados e climatizados, por descobrir que as plantas acabavam por desenvolver fungos;

- no trabalho conjunto do artista com o museu, após aquisição da obra, no qual podem começar a entrar em jogo outros interesses, relacionados com aspectos da conservação da obra, ou mesmo com questões práticas relativas à exposição em espaços institucionais. Por exemplo, na exposição de *O canavial*, no Centro Cultural Palácio do Egipto, Alberto Carneiro foi alertado para a necessidade de que o caminho aberto entre as canas fosse suficientemente largo para que uma cadeira de rodas pudesse passar, um aspecto que não tinha sido considerado pelo artista até então;

- e, por fim, na passagem de testemunho para o museu, que, eventualmente, passará a ser responsável pelo processo de decisão envolvido em cada uma das apresentações para obra.

Consoante o percurso da obra, estas fases podem sobrepor-se. O artista pode não ter tempo para expor a obra diversas vezes antes desta ser adquirida para uma coleção, misturando-se a primeira e segunda fases listadas anteriormente, como aconteceu nos casos de *A Ceia*, de Rui Serra, ou *Oh la la, ... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular*, de Susanne Themlitz. A distinção entre o processo de criação e o processo de musealização nem sempre será clara nestes casos, sendo necessário analisar que outros agentes e interesses podem ter um papel na definição da identidade da obra, para além do artista.

A nossa proposta de redução alográfica com vista à definição da identidade de uma instalação, pode ser comparada à ideia de «massa crítica» sugerida por Rebecca Gordon,⁷⁴⁶ que a autora define como «a escolha e agrupamento de factores ou atributos que demonstram a identidade central da obra de arte»⁷⁴⁷ e que tornam possível alguma unidade, apesar das variações. Gordon propõe que, através da comparação entre as diversas apresentações da obra, é possível identificar quais os seus elementos fundamentais, constantes, e quais os que têm menor importância. Deste modo, a «massa crítica» é, segundo Gordon, um «indicador»

⁷⁴⁶ Rebecca Gordon, “Identifying and Pursuing Authenticity in Contemporary Art,” in *Authenticity and Replication: The Real Thing in Art and Conservation*, ed. Erma Hermens, Lennard, Frances, and Rebecca Gordon (Londres: Archetype Books, 2014), 95–107.

⁷⁴⁷ «The optimum choice and grouping of factors or attributes that demonstrate the core identity of the work of art.» Ibid.

do processo de decisão do artista podendo fornecer informações valiosas no que respeita a futuras apresentações da obra. A comparação entre as diferentes manifestações da obra, identificando as características que se mantêm, de exposição em exposição, parece-nos ser um bom princípio, no entanto, afastamo-nos da proposta de Gordon pela autoridade que confere às decisões tomadas pelo artista, sem ter em consideração o papel de outros agentes.

Adicionalmente, é necessário ter em conta que as apresentações das obras são frequentemente muito espaçadas entre si. A insuficiência no número de exemplares limita as comparações que podem ser feitas entre as diversas apresentações e a determinação das características fundamentais, que se mantêm. Note-se que, no caso estudado por Rebecca Gordon, a autora compara seis diferentes apresentações da mesma obra, o que nem sempre será possível. *A Ceia*, de Rui Serra, por exemplo, foi exposta duas vezes em duas décadas.

As limitações inerentes a um reduzido número de manifestações de uma instalação, entre as quais se possa traçar comparações, são particularmente evidentes se estas forem bastante distintas entre si, o que, por sua vez, pode resultar da existência de intervalos temporais alargados, entre cada exposição da obra. Dada a variação da intenção do artista ao longo do tempo, quando este é envolvido nas apresentações de uma instalação, algo que acontece frequentemente, a modificação da intenção pode ter consequências sobre as obras, criando manifestações muito distintas entre si, particularmente se vários anos tiverem passado desde a última exposição.

Na ausência do artista, caberá ao museu decidir, em cada apresentação, qual das "versões" da obra mostrar, uma escolha que será necessariamente influenciada pelos valores afetos aos participantes no processo de decisão, estes, em si mesmos contingentes.

*The life of objects is social not objective.*⁷⁴⁸

Como refere Dinah Eastop, os princípios e prática da conservação são fenómenos culturais, condicionados histórica e socialmente.⁷⁴⁹ Este aspecto tem vindo a tornar-se evidente

⁷⁴⁸ Richard Handler, "On the Valuing of Museum Objects," *Museum Anthropology* 16, no. 1 (1992): 21–28.

em áreas da preservação do património mais abrangentes, como o da protecção do património mundial da humanidade, na qual o confronto com culturas variadas, por um lado, e por outro, o alargamento da noção de património para englobar não só o monumental mas também o vernacular, não só o tangível mas também culturas e tradições, têm demonstrado a variabilidade dos valores. As decisões acerca do que conservar e como conservar são em grande parte definidas por contextos culturais, tendências sociais, forças políticas e económicas⁷⁵⁰ e pelos valores associados aos bens patrimoniais pelas várias partes interessadas.⁷⁵¹ Estes podem divergir, mesmo no âmbito da mesma época e sociedade. Reflectindo sobre a conservação de *media art*, Jon Ippolito realça que pessoas e instituições diversas podem dar relevância a componentes distintos de uma mesma obra, possivelmente um museu de arte fará opções diferentes das de um museu de tecnologia.⁷⁵² O reconhecimento destas condições tem dado origem a um conceito de conservação dinâmico, que tem em consideração aspectos culturais e as dimensões tangíveis e intangíveis do património.⁷⁵³

No que toca às escolhas feitas durante o processo de definição da identidade de uma instalação, é natural que as prioridades se alterem ao longo do tempo. Determinados aspectos da obra podem não ser valorizados inicialmente, mas vir a sê-lo mais tarde. Por exemplo, a actualização da tecnologia utilizada pode parecer uma opção razoável ao artista e ao museu, nos primeiros anos de existência da obra, mas, mais tarde, vir a considerar-se que uma melhor compreensão da obra no seu contexto de criação inaugural justifica o esforço de manter a tecnologia utilizada originalmente. Enquanto construção, a identidade da obra, tal como a

⁷⁴⁹ Dinah Eastop, “The Cultural Dynamics of Conservation Principles in Reported Practice,” in *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, ed. Alison Richmond and Alison Bracker (Oxford, London: Butterworth-Heinemann, Victoria and Albert Museum, 2009), 150–62.

⁷⁵⁰ Erica Avrami, Randall Manson, and Marta de la Torre, eds., *Values and Heritage Conservation: Research Report* (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000), www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/valuesrpt.pdf.

⁷⁵¹ Salvador Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation* (Oxford: Elsevier, 2005).

⁷⁵² Jon Ippolito in *Seeing Double: Emulation in Theory and Practice* (Guggenheim Museum, Nova Iorque, 2004), <http://www.variablemedia.net/e/seeingdouble/index.htm>.

⁷⁵³ Jukka Jokilehto, “Conservation Principles in the International Context,” in *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, ed. Alison Richmond and Alison Bracker (Oxford, London: Butterworth-Heinemann, Victoria and Albert Museum, 2009), 73–83.

própria conservação, é um processo dinâmico. É possível que, ao longo do tempo, o museu venha a construir diferentes 'identidades' da obra, consoante os aspectos que forem valorizados.

No entanto, como se alerta no relatório *Values and Heritage Conservation: Research Report*, pelo Getty Conservation Institute, o reconhecimento da conservação enquanto processo cultural, da sua inerente fluidez e constante evolução, não deve pôr em causa a sua responsabilidade inter-geracional, de transmissão das obras ao futuro.

*Whith wide acknowledgement that culture is a fluid, changeable, evolving set of processes and values and not a static set of things, the conservation of cultural heritage must embrace the inherent flux but not lose sight of this immutable cross generational responsibility.*⁷⁵⁴

Nesse sentido, consideramos ser necessário que a conservação de instalações envolva o elucidar das razões por trás das opções tomadas em cada apresentação, de forma a informar futuras decisões.

Para além de permitir reunir um conjunto de soluções para situações que podem voltar a ocorrer, esta estratégia possibilita perceber até que ponto as opções tomadas foram resultado de condições particulares daquela apresentação e devem ser generalizadas para outras ou não, assim como esclarecer os valores envolvidos nas resoluções que deram origem àquele resultado. É necessário criar, nos processos de documentação, espaço de auto-análise que permita reflectir sobre os valores que influenciaram as decisões tomadas. Em vez de obscurecer os factores subjectivos e contextuais destas decisões, que condicionam as apresentações da obra, o museu deve reconhecer o carácter interpretativo da sua acção, revelando valores e até incertezas, tornando-se consciente da sua influência e partilhando estes aspectos, através da produção de documentação, com as gerações futuras.⁷⁵⁵ Estas pistas permitir-lhes-ão julgar

⁷⁵⁴ Erica Avrami, Randall Manson, and Marta de la Torre, eds., *Values and Heritage Conservation: Research Report*, 10.

⁷⁵⁵ Uma perspectiva também defendida por Vivian van Saaze, "Going Public: Conservation of Contemporary Artworks: Between Backstage and Frontstage in Contemporary Art Museums," *Revista de História da Arte* 8 (2011): 235–49.

os passos dados, de acordo com os princípios e ferramentas do seu próprio tempo. Talvez mais do que tentar definir a meta, seja importante dar a conhecer os detalhes do caminho percorrido, possibilitando às gerações futuras a oportunidade de avaliar os passos dados, segui-los ou até mesmo revertê-los.

Referências Bibliográficas

- A arte efêmera e a Conservação: O paradigma da arte contemporânea e dos bens etnográficos*. Lisboa: IHA-UNL, 2011.
- Abreu, José Guilherme, e Lúcia Almeida Matos, eds. «@pha.boletim», n. 5: Preservação de Arte Contemporânea (2007). <http://www.apha.pt/arquivo/boletim-apha/pha-boletim-5>, consultado a 31/1/2016.
- Almeida, Bernardo Pinto de. «Idade de Homem». In *Alberto Carneiro*, 15–25. Lisboa; Porto: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação Serralves, 1991.
- Alves, Margarida Brito. «O espaço na criação artística do século XX. Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade». Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2011.
- Appadurai, Arjun, ed. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press, 1988.
- Ashley-Smith, Jonathan. «The Basis of Conservation Ethics». In *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, editado por Alison Richmond e Alison Bracker, 6–24. Oxford, London: Butterworth-Heinemann, Victoria and Albert Museum, 2009.
- Avrami, Erica, Randall Manson, e Marta de la Torre, eds. *Values and Heritage Conservation: research report*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000. www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/valuesrpt.pdf, consultado a 31/1/2016.
- Barker, Rachel, e Alison Bracker. «Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys». *Tate Papers*, Autumn (2005). <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7404>, consultado a 31/1/2016.
- Baumgart, Ulrike. «Light as an artist's medium: Documentation strategies, capturing the “immaterial” intentions of the artist», 2007. <http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/Introduction%20to%20the%20Documentation%20of%20Light.pdf>, consultado a 31/1/2016.
- . «Visualization and Documentation of Installation Art». Em *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, editado por Tatja Scholte e Glenn Wharton, 173–83. Amesterdão: Amesterdam University Press, 2011.

- Bawin, Julie, e Jean-Pierre Foulon, eds. *Art actuel et Installation*. Narmur: Presses Universitaires de Narmur, 2010.
- Bawin, Julie, e Pierre-Jean Foulon. «Préface». In *Art actuel et installation*, editado por Julie Bawin e Pierre-Jean Foulon, 9. Narmur: Presses Universitaires de Narmur, 2010.
- Beerkens, Lydia, Paulien't Hoen, Ijsbrand Hummelen, Vivian van Saaze, Tatja Scholte, e Sanneke Stigter, eds. *The artist interview: For Conservation and Presentation of Contemporary Art Guidelines and Practice*. Heÿningen: Jap Sam Books, 2012.
- Bek, Reinhard. «Introduction to the Documentation of Kinetic Art», 2007.
<http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/Introduction%20into%20documentation%20of%20kinetic%20art%20english.pdf>, consultado a 31/1/2016.
- Bishop, Claire. «But is it installation art?» *Tate Etc.*, n. 3 (2005).
<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art>, consultado a 31/1/2016.
- . *Installation art: a critical history*. Londres: Tate Publishing, 2005.
- Boden, Margaret A. *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*. Psychology Press, 2004.
- Bonet, Eugeni. «A instalação como hipermédia». Em *Múltiplas Dimensões*, 17–41. Lisboa: Lisboa 94, 1994.
- Bortolotto, Chiara. «Authenticity: A Non-Criterion for Inscription on the Lists of UNESCO's Intangible Cultural Heritage Convention». In *2013 IRCI Meeting on ICH — Evaluating the Inscription Criteria for the Two Lists of UNESCO's Intangible Cultural Heritage Convention*. Japão: International Research Centre for Intangible Cultural Heritage in the Asia-Pacific Region (IRCI), 2013.
- Brandi, Cesare. *Teoria do Restauro*. Lisboa: Edições Orion, 2006.
- Bürger, Peter. «Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde». *New Literary History* 41, n. 4 (2010): 695–715.
- . *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.
- Buskirk, Martha. *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge, Mass. ; London: MIT Press, 2005.
- Campos, Mariana. «Conservação da Arte Contemporânea: Curadoria como possível estratégia de conservação?» Dissertação de mestrado, Faculdade de Belas-Artes - Universidade de Lisboa, 2011.
- Cane, Simon. «Conservation and Cultural Significance». In *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, editado por Alison Richmond e Alison Bracker, 163–76. Oxford, London: Butterworth-Heinemann, Victoria and Albert Museum, 2009.
- Carlos, Isabel. *Alberto Carneiro – a escultura é um pensamento*. Caminhos da Arte Portuguesa no Século XX 24. Lisboa: Caminho, 2007.

- Carrilho, Manuel Maria. *Jogos de Racionalidade*. Porto: Asa, 1994.
- Carroll, Noël. «Interpretation and intention: The debate between hypothetical and actual intentionalism». *Metaphilosophy* 31, n. 1–2 (2000): 75–95.
- Castrillo, Erich. «The Archive of Techniques and Working Materials Used for Contemporary Artists». In *Mortality – Immortality?: The Legacy of 20th Century Art*, editado por Miguel Angel Corzo, 127–30. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999.
- Castro, Aida Estela. «Articulações Arte e Ciência: sobre a experiência da “bio-arte”». Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2008.
- Cherry, Deborah. «Brief Lives: the (auto)biographies of works of art». *Contemporary Art: Who cares?*, Amesterdão, 2010. <https://www.incca.org/articles/video-contemporary-art-who-cares-deborah-cherry-autobiographies-works-art-2010>, consultado a 31/1/2016.
- Clavir, Miriam. «The social and historic construction of professional values in conservation». *Studies in Conservation* 43, n. 1 (1998): 1–8.
- Clouteau, Ivan. «Activation des œuvres d’art contemporain et prescriptions autoriales». *Culture & Musées* 3, n. 1 (2004): 23–44.
- . «Comment penser l’erreur en régime d’art contemporain?» *CeROART*, n. 3 (2009). <http://ceroart.revues.org/1181>, consultado a 31/1/2016.
- Corzo, Miguel Angel, ed. *Mortality – Immortality? The Legacy of 20th Century Art*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999.
- Coulter-Smith, Graham. *Deconstructing Installation Art*. Southampton: CASIAD Publishing, 2006. www.installationart.net, consultado a 31/1/2016.
- Couture, Francine, e Richard Gagnier. «Les valeurs de la documentation muséologique: entre l’intégrité et les usages de l’œuvre d’art». In *Ouvrir le Document: Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, editado por Anne Bénichou, 323–48. França: Les presses du réel, 2011.
- Crary, Jonathan. «Foreword». In *Installation art in the new millenium: the empire of the senses*, 6–9. Londres: Thames & Hudson, 2003.
- Davenport, Kimberly. «Impossible liberties. Contemporary Artists on the Life of Their Work over Time». *Art Journal* 54, n. 2 (1995): 40–52.
- Davies, Laura, e Jackie Heuman. «Meaning matters: collaborating with contemporary artists». In *Modern Art: New Museums: contributions to the Bilbao Congress 13-17 September 2004*, editado por Roy Ashok e Perry Smith, 30–33. Londres: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004.
- Dekker, Annet. «The Challenge of open source for conservation». *Revista de História da Arte*, W, n. 4: Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art (2015): 124–32.

- Depocas, Alain, Jon Ippolito, e Caitlin Jones, eds. *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*. Nova Iorque, Montreal: Guggenheim Museum Publications, The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology, 2003.
www.variablemedia.net/pdf/Permanence.pdf, consultado a 31/1/2016.
- D’haenens, Manon. «The conservation of the Cybernetic Tower of Nicolas Schöffer: between the continuity and historicity of the production». *Authenticity in Transition: Changing practices in contemporary art making and conservation*, Glasgow, 1 e 2 de Dezembro de 2014.
- Dömling, Wolfgang. «Reuniting the Arts: Notes on the History of an Idea». *19th-Century Music* 18, n. 1 (1994): 3–9.
- D’Orey, Carmo. «O estético, o artístico e o simbólico: Goodman e Genette». In *Estéticas e Artes. Controvérsias para o século XXI. Colóquio Internacional*, editado por Isabel Matos Dias, 115–31. Lisboa: Centro de Filosofia Universidade de Lisboa, 2003.
- Duchamp, Marcel. «The creative act». In *Session on the Creative Act Convention of the American Federation of Arts Houston*. Texas, 1957.
- Dutton, Denis. «Authenticity in Art». Em *The Oxford Handbook of Aesthetics*, editado por Jerrold Levinson, 258–74. Nova Iorque: Oxford University Press, 2003.
- Dykstra, Steven. «The Artist’s Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation». *Journal of the American Institute for Conservation* 35, n. 3 (1996): 197–218.
- Eastop, Dinah. «The Cultural Dynamics of Conservation Principles in Reported Practice». In *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, editado por Alison Richmond e Alison Bracker, 150–62. Oxford, Londres: Butterworth-Heinemann, Victoria and Albert Museum, 2009.
- Elkins, James. «On Some Limits of Materiality in Art History». *Das Magazin des Instituts für Theorie* 31, n. 12 (2008): 25–30.
- Fernandes, Luisa. «Documentação de obras de arte contemporânea: Cultura Hidropónica e Exposição de Ocasão, do artista Miguel Palma». Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa, 2014.
- Fineman, Mia. «Looks brilliant on Paper. But who exactly, is going to make it?» *New York Times*, 7 de Maio de 2006.
- Fiske, Tina. «White Walls : Installations, Absence, Iteration and Difference». In *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, editado por Alison Richmond e Alison Bracker, 229–40. Oxford, Londres: Butterworth-Heinemann, 2009.
- Gaut, Berys. «The Philosophy of Creativity». *Philosophy Compass* 5, n. 12 (1 de Dezembro de 2010): 1034–46.
- Genette, Gérard. *L’oeuvre de l’art: Immanence et transcendance*. Editions du Seuil, 1994.
- Goldstone, Robert, e Alan Kersten. «Concepts and Categorization». In *Comprehensive Handbook of Psychology*, 4. Experimental Psychology:599–621. New Jersey: Wiley, 2003.

- Goodman, Nelson. *Languages of art. An approach to a theory of symbols*. USA: The Bobbs-Merrill company Inc, 1968.
- Gordon, Rebecca. «Authenticity and intent - The real life artist's interview». In *Art d'aujourd'hui Patrimoine de Demain: Conservation et Restauration des Oeuvres Contemporaines*, 43–50. Paris: SFIIC, 2009.
- . «Documenting performance and performing documentation: on the interplay of documentation and authenticity». *Revista de História da Arte*, W, n. 4: Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art (2015): 146–57.
- . «Identifying and Pursuing Authenticity in Contemporary Art». In *Authenticity and Replication: The Real Thing in Art and Conservation*, editado por Erma Hermens, Lennard, Frances, e Rebecca Gordon, 95–107. Londres: Archetype Books, 2014.
- Gordon, Rebecca, e Erma Hermens. «The Artist's Intent in Flux». *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, 27 de Outubro de 2013. <http://ceroart.revues.org/3527>, consultado a 31/1/2016.
- Gorman, David. «Gérard Genette». In *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, editado por Michael Groden, Martin Kreiswirth, e Imre Szeman, 2^a edição., 430–33. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2004.
- Grattan, David, ed. *Saving the Twentieth Century: The Conservation of Modern Materials*. Ottawa: CCI, 1991.
- Grau, Oliver. «The Database of Virtual Art: For an Expanded Concept of Documentation». In *Les institutions culturelles et le numérique*. École du Louvre, 2003. www.archimuse.com/publishing/ichim03/016C.pdf, consultado a 31/1/2016.
- Grevenstein-Kruse, Anne van. «Restauration contemporaine, restauration de l'Art contemporain». *CeROArt*, n. 2 (2008). <https://ceroart.revues.org/571>, consultado a 31/1/2016.
- Groenenboom, Roland. «Installations and Interpretations». In *Modern Art: Who Cares?*, editado por Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé, 343–48. Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999.
- Grunenberg, Christoph. «The Modern Art Museum». In *Contemporary Cultures of Display*, editado por Emma Barker, 29–49. New Haven; Londres: Yale University Press; The Open University, 1999.
- Grün, Maike. «Coordinates and Plans: Geodetic Measurement of Room Installations. Methods and experience gained at the Pinakothek der Moderne, Munich». In *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, editado por Tatja Scholte e Glenn Wharton, 185–94. Amesterdão: Amsterdam University Press, 2011.
- Hajek, Petr. «Fuzzy Logic». Editado por Edward N. Zalta. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2010. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/logic-fuzzy/>.
- Handler, Richard. «On the valuing of museum objects». *Museum Anthropology* 16, n. 1 (1992): 21–28.

- Hermens, Erma, e Tina Fiske, eds. «Foreword». Em *Art Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*, ix – xi. Londres: Archetype Publications, 2009.
- Heydenreich, Gunnar. «Documentation of Change - Change of Documentation». In *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, editado por Tatja Scholte e Glenn Wharton, 155–71. Amesterdão: Amsterdam University Press, 2011.
- Hölling, Hanna. «On the Identity of Nam June Paik’s Changeable Multimedia Installations in the Context of Their Conservation». In *Nam June Paik*, 118–34. Coreia do Sul: Nam June Paik Art Center, 2013.
- Hoskins, Janet. «Agency, Biography and Objects». In *Handbook of Material Culture*, 74–84. Londres: SAGE Publications Ltd, 2006.
- Hummelen, Ijsbrand. «The Conservation of Contemporary Art: New methods and strategies?» In *Mortality – Immortality: The Legacy of 20th Century Art*, editado por Miguel Angel Corzo, 171–74. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999.
- Hummelen, Ijsbrand, e Tatja Scholte. «Sharing knowledge for the conservation of contemporary art: changing roles in a museum without walls?» In *Modern Art: New Museums: contributions to the Bilbao Congress 13-17 September 2004*, editado por Roy Ashok e Perry Smith, 208–12. Londres: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004.
- Hummelen, Ijsbrand, e Dionne Sillé, eds. *Modern Art: Who Cares?* Amesterdão: SBMK/ICN, 1999.
- Ippolito, Jon. «Introduction to the Variable Media Initiative». Em «*Preserving the Immaterial*»: *A Conference on Variable Media*. Solomon R.Guggenheim, 2001. www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pre_index.html, consultado a 31/1/2016.
- . Nova Iorque, 2004. www.variablemedia.net/e/echoes/index.html, consultado a 31/1/2016.
- Irvin, Sherri. «Authors, intentions and literary meaning». *Philosophy Compass* 1, n. 2 (2006): 114–28.
- . «Museums and the shaping of contemporary artworks». *Museum Management and Curatorship*, Thinking about Museums: Philosophical Perspectives, 21, n. 2 (2006): 143–56. doi:10.1016/j.musmancur.2006.03.009.
- . «The Artist’s Sanction in Contemporary Art». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63, n. 4 (2005): 315–26.
- Jadzinska, Monica. «The Lifespan of Installation Art». In *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, editado por Tatja Scholte e Glenn Wharton, 21–31. Amesterdão: Amsterdam University Press, 2011.
- Jameson, Fredric. «Postmodernism and Utopia». In *Utopia Post-Utopia: configurations of nature and culture in recent sculpture and photography*, 11–32. Boston; Cambridge; London: Institute of Contemporary Art Cambridge; Mass; MIT Press, 1998.

- Jokilehto, Jukka. «Authenticity: a general Framework for the concept». In *Nara Conference on authenticity in relation to the World Heritage Convention*, editado por Knut Einar Larsen, 17–34. Noruega: UNESCO World Heritage Center; Agency for Cultural Affairs (Japan); ICCROM; ICOMOS, 1995.
- . «Conservation Principles in the International Context». In *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, editado por Alison Richmond e Alison Bracker, 73–83. Oxford, London: Butterworth-Heinemann, Victoria and Albert Museum, 2009.
- Kabakov, Ilya. *On the «total» installation*. Bonn: Cantz, 1995.
- Kallergi, Amalia. «Bioart on Display Challenges and Opportunities of Exhibiting Bioart», 2008. http://kallergia.com/bioart/docs/kallergi_bioartOnDisplay.pdf, consultado a 31/1/2016.
- Kallinen, Sami. «Guidelines for documenting (video) installations on video», 2007. http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://www.inside-installations.org/research/detail.php?r_id=652&ct=video, consultado a 31/1/2016.
- Kemp, Jonathan. «Practical Ethics v2.0». In *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, editado por Alison Richmond e Alison Bracker, 60–72. Oxford, Londres: Butterworth-Heinemann, Victoria and Albert Museum, 2009.
- Kimmelman, Michael. «ART; Installation Art Moves In, Moves On». *The New York Times*, 9 de Agosto de 1998. <http://www.nytimes.com/1998/08/09/arts/art-installation-art-moves-in-moves-on.html?pagewanted=all>, consultado a 31/1/2016.
- Kivy, Peter. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- Kopytoff, Igor. «The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process». In *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, editado por Arjun Appadurai, 64–91. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Krauss, Rosalind. *A voyage on the North Sea : Art in the Age of the Post-medium Condition*. Londres: Thames & Hudson, 1999.
- Kuhns, Richard. «Criticism and the Problem of Intention». *The Journal of Philosophy* 57, n. 1 (1960): 5–23. doi:10.2307/2022520.
- Larsen, Knut Einar, ed. *Nara Conference on authenticity in relation to the World Heritage Convention*. Noruega: UNESCO World Heritage Center; Agency for Cultural Affairs (Japan); ICCROM; ICOMOS, 1995.
- Latour, Bruno, e Adam Lowe. «The Migration of the Aura or How to Explore the Original through Its Fac Similes». In *Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, editado por Thomas Bartscherer e Roderick Coover, 275–98. Chicago: Chicago University Press, 2011.
- Laurenson, Pip. «Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations». *Tate Papers*, 2006. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate->

- papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations, consultado a 31/1/2016.
- . «The Management of Display Equipment in Time-based Media Installations». *Tate Papers* Spring (2005). <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7344>, consultado a 31/1/2016.
- . «Time-based Media Conservation - Recent Developments from an Evolving Field». *Contemporary Art: Who Cares?* Amesterdão, 2010. <https://www.incca.org/articles/video-contemporary-art-who-cares-pip-laurenson-time-based-media-conservation-2010>, consultado a 31/1/2016.
- Lavender, Larry. «Intentionalism, Anti-Intentionalism, and Aesthetic Inquiry: Implications for the Teaching of Choreography». *Dance Research Journal* 29, n. 1 (1997): 23–42. doi:10.2307/1478235.
- Learner, Thomas J.S. «Modern and Contemporary Art: New Conservation Challenges, Conflicts, and Considerations». *Conservation Perspectives - The GCI Newsletter* 24, n. 2 (2009): 5–8.
- Leeuw, Riet de. «The precarious reconstruction of installations». In *Modern Art: Who Cares?*, editado por Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé, 212–21. Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999.
- Levinson, Jerrold. «Artful Intentions: Paisley Livingston, Art and Intention: A Philosophical Study». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, n. 3 (2007): 299–305.
- Lima, Francisco. «O artista pelo artista na voz do próprio». Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, 2013.
- Livingston, Paisley. *Art and Intention*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2005.
- . «Intentionalism in Aesthetics». *New Literary History* 29, n. 4 (1998): 831–46.
- Macedo, Rita. «Conservação de arte contemporânea e bens etnográficos: começar a cruzar vias de investigação». In *A arte efêmera e a Conservação: O paradigma da arte contemporânea e dos bens etnográficos*, 3–5. Lisboa: IHA-UNL, 2011.
- . «Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro, Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70». Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa, 2008.
- Magalhães, Inês. «Desafios da conservação e restauro de arte contemporânea: a importância da documentação e o caso da obra de João Pedro Vale». Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Humanas - Universidade Católica Portuguesa, 2012.
- Malpas, William. *Installation art in close-up*. Reino Unido: Crescent Moon, 2007.
- Malvey, Cecilia Illa. «Case studies in the conservation of contemporary installations». In *Modern Art: Who Cares?*, 341–42. Amesterdão: SBMK/ICN, 1999.
- Mancusi-Ungaro, Carol. «Original Intent: The artist's voice». In *Modern Art: Who Cares?*, Ijsbrand Hummelen, Dionne Sillé., 392–93. Beeldrecht Amstelveen: SBMK/ ICN, 1999.

- Marçal, Hélia. «Embracing transience and subjectivity in the conservation of complex contemporary artworks: contributions from ethnographic and psychological paradigms». Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa, 2012.
- . «The inevitable subjective nature of conservation: Psychological insights on the process of decision making». In *ICOM-CC 17th Triennial Conference*. Melbourne, 2014.
- Marçal, Hélia, e Andreia Nogueira. «The challenges of documenting Francisco Tropa's Oeuvre: Variability and inter-artworks relationships». *Revista de História da Arte*, W, n. 4: Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art (2015): 65–76.
- Martel, Marie. «Genette, Gérard (1994), L'œuvre de l'art, immanence et transcendance, Coll. Poétiques. Paris : Seuil.» *Philosophiques* 26, n. 1 (1999): 111. doi:10.7202/004955ar.
- Martore, Paolo. «The Contemporary Artwork Between Meaning and Cultural Identity». *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, n. 4 (15 de Outubro de 2009). <http://ceroart.revues.org/1287>.
- . , ed. *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*. Roma: Castelvechi, 2014.
- . «Un obliquo avvicinamento». In *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, 27–39. Roma: Castelvechi, 2014.
- Matos, Lúcia Almeida, Rita Macedo, e Gunnar Heydenreich, eds. *Revista de História da Arte*, W, n. 4: Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art (2015): 124–32.
- Mc Laughlin, Leah. «In with Flynn; the ways moving-images can reveal the interaction between ceramicists and their materials». In *Creative Processes in Art: Actas do Colóquio Internacional, Lisboa, 12-13, Setembro, 2013*, editado por Ana Rita Ferreira e Ana Nolasco, 179–202. Lisboa: CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2014.
- Mechelen, Marga van. «Experience and conceptualization of Installation Art», 2006. <http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/VAN%20MECHELEN%20Experience%20&%20conceptualisation%20of%20Installation%20Art.pdf>, consultado a 31/1/2016.
- Melo, Alexandre. «O viandante esclarecido». In *Alberto Carneiro*, 11–19. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- Menezes, Marta. «The Artificial-Natural: Manipulating butterfly wing patterns for artistic purposes». *Leonardo – Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology*. 36 (2003): 29–32.

- Menezes, Marta, e Luís Graça. «Bio-Arte: intersecção de duas culturas». Em *Ciência e Bio-arte: Encruzilhadas e Desafios Éticos*, 23–36. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007.
- Moctezuma, Constança. «Estudo da conservação de uma obra em sabão de João Pedro Vale». Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa, 2010.
- Molder, Jorge. «Vidas Imaginárias». In *Vidas Imaginárias*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2004.
- Morais, Inês. «Interpretação literária e intenção». In *Análises: Actas do 2o Encontro Nacional de Filosofia Analítica*, editado por Sofia Miguens, João Alberto Pinto, e Carlos Mauro, 315–21. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006.
- Muñoz Viñas, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier, 2005.
- . «Qualche ragione per ignorare l'intenzione dell' artista». In *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, 83–97. Roma: Castelvechi, 2014.
- Nogueira, Andreia Maria Meira Machado. «Documentar: porquê, o quê, como e quando? A conservação da obra de Francisco Tropa». Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa, 2012.
- Noonan, Harold, e Ben Curtis. «Identity». *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2014. <http://plato.stanford.edu/archives/sum2014/entries/identity/>.
- Noordegraaf, Julia. «Documenting the analogue past in Marijke van Warmerdam's film installations». *Revista de História da Arte*, W, n. 4: Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art (2015): 115–23.
- Norris, Debra Hess. «The Survival of Contemporary Art: The Role of the Conservation Professional in this Delicate Ecosystem». In *Mortality – Immortality? The Legacy of 20th Century Art*, editado por Miguel Angel Corzo, 131–34. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999.
- O' Doherty, Brian. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Oliveira, Cristina. «A preservação da arte efémera de Alberto Carneiro com aplicação ao caso de Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas». Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa, 2009.
- Oliveira, Cristina. «A relação entre arte e ciência na bioarte: estudo do caso da obra Nature? (1999-2000) de Marta de Menezes». *MIDAS. Museus e estudos interdisciplinares*, n. 5 (13 de Outubro de 2015). doi:10.4000/midas.869.
- Oliveira, Nicolas De, Nicola Oxley, e Michael Petry. *Installation art in the new millennium: the empire of the senses*. Londres: Thames & Hudson, 2003.
- Oliveira, Nicolas De, Nicola Oxley, Michael Petry, e Michael Archer. *Installation art*. Londres: Thames & Hudson, 1994.

- Olmo, Santiago B. «Alberto Carneiro: a natureza como vivência». In *Alberto Carneiro*, 126–33. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001.
- Olson, Eric T. «Personal Identity». *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2016. <http://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/identity-personal/>.
- Osborne, Peter. «Installation, Performance, or What?» *Oxford Art Journal* 24, n. 2 (2001): 147–54. doi:10.1093/oxartj/24.2.147.
- Pernes, Fernando. «Alberto Carneiro: Escultura - Cultura». In *Alberto Carneiro*, 11–12. Lisboa; Porto: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação de Serralves, 1991.
- Phillips, Joanna. «Reporting iterations: a documentation model for time-based media art». *Revista de História da Arte*, W, n. 4: Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art (2015): 168–79.
- Pomar, Alexandre. «O futuro do passado». *Expresso*. 16 de Julho de 1994.
- Potts, Alex. «Installation and Sculpture». *Oxford Art Journal* 24, n. 2 (2001): 5–24. doi:10.1093/oxartj/24.2.5.
- Preece, R. J. «Museum of Installation, London». *Sculpture Magazine* 20, n. 2 (2001): 10–11.
- Price, Nicholas Stanley, M. Kirby Talley Jr., e Alessandra Melucco Vaccaro, eds. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage. Readings in Conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.
- Pugliese, Marina, e Barbara Ferriani. «Preserving installation art: hypothesis for the future of a medium in evolution». In *Art Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*, editado por Erma Hermens e Tina Fiske, 174–82. Londres: Archetype Publications, 2009.
- Ran, Faye. *A history of installation and the development of new art forms: technology and the hermeneutics of time and space in modern and postmodern art from cubism to installation*. Nova Iorque: Peter Lang, 2009.
- Real, William. «Toward guidelines for practice in the preservation and documentation of technology-based installation art». *Journal of the American Institute for Conservation* 40, n. 3 (2001): 211–31.
- Rebentisch, Juliane. *Aesthetics of Installation Art*. Nova Iorque: Sternberg Press, 2012.
- Reiss, Julie. *From Margins to Center: The Spaces of Installation Art*. Londres: MIT Press, 1999.
- Richmond, Alison, e Alison Bracker, eds. *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*. Oxford, London: Butterworth-Heinemann, Victoria and Albert Museum, 2009.
- Rocha, António. «A conservação material e documental da obra “Instalação191093, parte1” de Francisco Rocha». Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa, 2010.

- Rosendo, Catarina. *Alberto Carneiro, Os Primeiros anos (1963-1975)*. Lisboa: Edições Colibri - IHA – Estudos de Arte Contemporânea Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007.
- Rosengarten, Ruth. «Uma História Natural da Sonolência». In *Estado do Sono*. Lisboa: Culturgest - Caixa Geral de Depósitos, 2008.
- Rosenthal, Mark. *Understanding installation art: from Duchamp to Holzer*. Munique: Prestel, 2003.
- Runco, Mark. *Creativity: Theories and Themes Research Development and Practice*. Londres: Elsevier, 2007.
- Saaze, Vivian van. «Acknowledging Differences: a Manifold of Museum Practices». In *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, editado por Tatja Scholte e Glenn Wharton, 249–55. Amesterdão: Amsterdam University Press, 2011.
- . «Authenticity in practice: an ethnographic study into the preservation of One Candle by Nam June Paik». In *Art Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*, editado por Erma Hermens e Tina Fiske, 190–98. Londres: Archetype Publications, 2009.
- . «From intention to interaction - Reframing the artist's interview in conservation research». In *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain - conservation-restauration des œuvres contemporaines*, 20–28. Paris: SFIIC, 2009.
- . «Going Public: Conservation of Contemporary Artworks: Between Backstage and Frontstage in Contemporary Art Museums». *Revista de História da Arte* 8 (2011): 235–49.
- . *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*. Amesterdão: Amsterdam University Press, 2013.
- Saraiva, Tânia. «Alberto Carneiro. De artesão a artista. De artista a “operador estético”». *Revista de Teorias e Ciências da Arte*, n. 3 (Outubro de de 2005): 73–85.
- Scheidemann, Christian. «Is the Artist always right? – New Approaches in the Collaboration between Artist and Conservator». *Contemporary art: Who Cares?*, Amesterdão, 2010. <https://www.incca.org/articles/video-contemporary-art-who-cares-christian-scheidemann-new-approaches-collaboration-between>, consultado a 31/1/2016.
- Scholte, Tatja. «Introduction». In *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, editado por Tatja Scholte e Glenn Wharton, 11–20. Amesterdão: Amsterdam University Press, 2011.
- Scholte, Tatja, e Glenn Wharton, eds. *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Amesterdão: Amsterdam University Press, 2011.
- Sillé, Dionne. «Introduction to the project». In *Modern Art: Who Cares?*, editado por Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé, 14–20. Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999.

- Sillé, Dionne, e Ijsbrand Hummelen. «Preface». In *Modern Art: Who Cares?*, editado por Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé. Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999.
- Silva, Raquel Henriques da. «Alberto Carneiro: os corpos da escultura». Alberto Carneiro, 24–31. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2001.
- Smith, Roberta. «In Installation Art, a bit of the Spoiled Brat». *New York Times*, 3 de Janeiro de 1993. <http://www.nytimes.com/1993/01/03/arts/art-view-in-installation-art-a-bit-of-the-spoiled-brat.html?pagewanted=all>.
- Sommermeier, Barbara. «Who's Right - the Artist or the Conservator?» In *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, editado por Tatja Scholte e Glenn Wharton, 143–51. Amsterdão: Amsterdam University Press, 2011.
- Storr, Robert. «Immortalité Provisoire». In *Mortality – Immortality?: The Legacy of 20th Century Art*, editado por Miguel Angel Corzo, 35–40. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999.
- . «No Stage, No Actors, But It's Theater (and Art)». *New York Times*, 28 de Novembro de 1999. <http://www.nytimes.com/1999/11/28/arts/art-architecture-no-stage-no-actors-but-it-s-theater-and-art.html?pagewanted=all>, consultado a 31/1/2016.
- Stovel, Herb. «Effective use of authenticity and integrity as world heritage qualifying conditions». *City & Time* 2, n. 3 (2007): 21–36.
- . «Working Towards the Nara Document». In *Nara Conference on authenticity in relation to the World Heritage Convention*, editado por Knut Einar Larsen, xxxiii – xxxvi. Noruega: UNESCO World Heritage Center; Agency for Cultural Affairs (Japan); ICCROM; ICOMOS, 1995.
- Stringari, Carol. «Installations and Problems of preservation». In *Modern Art: Who Cares?*, editado por Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé, 272–80. Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999.
- Sturman, Shelley. «Necessary Dialogue: The artist as partner in Conservation». In *Modern Art: Who Cares?*, editado por Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé, 393–96. Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999.
- Sudenburg, Erika. «Introduction: On Installation and Site Specificity». In *Space, site, intervention - situating installation art*, 1–22. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- . , ed. *Space, site, intervention - situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Supply, Sara. «Eija-Liisa Ahtila's Installation Artworks and Conservation Aspects». *Contemporary Art: Who Cares?*, Amesterdão, 2010.
- Tilly, Ariane Noël de. «Moving images, editioned artworks and authenticity». In *Art Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*, editado por Erma Hermens e Tina Fiske, 208–16. Londres: Archetype Publications, 2009.

- . «Scripting Artworks: Studying the Socialization of Editioned Video and Film Installations». Tese de doutoramento, Faculteit der Geesteswetenschappen, Universiteit van Amsterdam, 2011.
- UNESCO, ed. *International Conference on the Safeguarding of Tangible and Intangible Cultural Heritage: Towards an Integral Approach*, Nara, 20-23 October 2004. UNESCO, 2006.
- Vall, Renée van de. «Documenting Dilemmas: On the Relevance of Ethically Ambiguous Cases». *Revista de História da Arte*, W, n. 4: Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art (2015): 7–17.
- . «Painful Decisions: Philosophical Consideration on a Decision-making Model». In *Modern Art: Who Cares?*, editado por Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé, 196–200. Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999.
- . «Towards a theory and ethics for the conservation of contemporary art». In *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain - conservation-restauration des œuvres contemporaines*, 51–56. Paris: SFIIC, 2009.
- Vall, Renée van de, H. B. Hölling, T. I. Scholte, e S. Stigter. «Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation». Em *ICOM-CC: 16th Triennial Conference*. Lisboa, 2011. <http://dare.uva.nl/record/434262>.
- Verbeeck, Muriel, e Nico Broers. «Conservation of contemporary art: from concepts to practice». *Authenticity in Transition: Changing practices in contemporary art making and conservation*, Glasgow, 1 e 2 de Dezembro de 2014.
- Villers, Caroline. «Post Minimal Intervention». *The Conservator*, n. 28 (2004): 3–6.
- Viola, Bill. «Permanent impermanence». In *Mortality – Immortality? The Legacy of 20th Century Art*, editado por Miguel Angel Corzo, 85–94. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999.
- Wandschneider, Miguel. «Susanne Thémilitz: O Estado do Sono». Texto do jornal da exposição *O Estado do Sono*, 2006. www.culturgest.pt/docs/themilitz.pdf, consultado a 31/1/2016.
- Wegen, Derk van. «Between fetish and score: the position of the curator of contemporary art». In *Modern Art: Who Cares?*, editado por Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé, 201–9. Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999.
- Weyer, Cornelia. «Authenticity a matter of time? Restoring the Installation “Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin”, 1975, by Ulrike Rosenbach». In *Art Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*, 199–207. Londres: Archetype Publications, 2009.
- . «Restoration Theory Applied to Installation Art», 2005. http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://inside-installations.org/OCMT/mydocs/WEYER_RestorationTheoryAppliedtoInstallationArt.pdf, consultado a 31/1/2016.

- Weyer, Cornelia, e Gunnar Heydenreich. «From questionnaires to a checklist for dialogues». In *Modern Art: Who Cares?*, editado por Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé, 385–88. Amesterdão: SBMK/ ICN, 1999.
- Wharton, Glenn. «The Challenges of Conserving Contemporary Art», *Collecting the New. Museums ans Contemporary Art*. In *Collecting the New. Museums ans Contemporary Art*, editado por Bruce Altshuler, 163–78. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- Wharton, Glenn, e Harvey Molotch. «The challenge of Installation Art». In *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, editado por Alison Richmond e Alison Bracker, 210–22. Oxford: Butterwor-Heinemann; Victoria and Albert Museum, 2009.
- Wijers, Gaby. «3D Documentation of Installations», 2007.
<http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/3D%20Documentation%20of%20Installations.pdf>, consultado a 31/1/2016.
- . «Video Documentation of Installations», 2007.
http://collections.europarchive.org/rce/20120208162002/http://www.inside-installations.org/research/detail.php?r_id=652&ct=video, consultado a 31/1/2016.
- Yaneva, Albena. «When a Bus Met a Museum: Following Artists, Curators and Workers in Art Installation». *Museum & Society* 1, n. 3 (2003): 116–31.

Índice Remissivo

Artistas

Carneiro, Alberto, 157–62
Menezes, Marta de, 139–42, 174
Serra, Rui, 119–23
Themlitz, Susanne, 98–100

Autores

Almeida, Bernardo Pinto de, 161, 162
Appadurai, Arjun, 13
Bertilsson, Ulf, 207
Bishop, Claire, 69, 70, 72, 76, 79, 91, 92
Boden, Margaret, 238
Bortolotto, Chiara, 206
Bürger, Peter, 69, 86
Carrilho, Manuel Maria, 4
Castro, Aida, 141
Cherry, Deborah, 53
Clouteau, Ivan, 96
Coulter-Smith, Graham, 68
Droste, Bernd von, 207
Dutton, Dennis, 201
Dykstra, Steven, 214
Eastop, Dinah, 260
Elkins, James, 242
Ferriani, Barbara, 138
Gaut, Berys, 237
Genette, Gérard, 11, 190–94, 195, 197, 209
Goodman, Nelson, 11, 183–88, 195, 202, 207
Gordon, Rebecca, 57, 218
Hancher, Michael, 229

Heydenreich, Gunnar, 51, 188
Hölling, Hanna, 13
Hoskins, Janet, 14
Hummelen, Ijsbrand, 34, 57, 60
Ippolito, Jon, 39, 261
Irvin, Sherri, 250–51, 255
Jameson, Fredric, 81
Jokilehto, Jukka, 208
Kabakov, Ilya, 75, 76
Kallergi, Amalia, 155
Kimmelman, Michael, 86
Kivy, Peter, 202
Kopytoff, Igor, 13
Krauss, Rosalind, 84
Kuhns, Richard, 223
Laurenson, Pip, 28, 29, 44, 58, 178, 179–82,
195, 203, 207
Learner, Thomas, 26
Learner, Tom, 51
Levinson, Jerrold, 228
Livingston, Paisley, 223, 224, 227–28, 237
Macedo, Rita, 2, 25, 166, 203
Maderuelo, Javier, 158
Martore, Paolo, 8, 219
Mele, Alfred, 225–27
Melo, Alexandre, 167
Molder, Jorge, 100
Müller, Irene, 53
O'Doherty, Brian, 78
Oliveira, Nicolas de, 66, 76, 81

- Potts, Alex, 64, 77, 92
- Pugliese, Marina, 138
- Real, William, 18, 29, 178
- Rebentisch, Juliane, 73, 74, 80
- Reiss, Julie, 66
- Rosendo, Catarina, 160, 161, 163, 165, 168
- Rosengarten, Ruth, 99
- Rosenthal, Mark, 72, 74, 82
- Saaze, Vivian van, 15, 18, 56, 57, 59, 61, 203, 214
- Scholte, Tatja, 13, 55, 57, 60
- Sillé, Dionne, 34
- Smith, Roberta, 66
- Sommermeier, Barbara, 234
- Sousa, Ernesto de, 165
- Sterett, Jill, 218
- Sterret, Jill, 52
- Stigter, Sanneke, 13
- Storr, Robert, 35, 74
- Stovel, Herb, 204
- Stringari, Carol, 18
- Sudenburg, Erika, 83
- Tilly, Noël de, 204
- Vall, Renée, 28
- Vall, Renée van de, 11, 13, 29, 32, 52, 177, 195
- Viñas, Salvador Munõz, 22
- Viñas, Salvador Muñoz, 23, 35
- Wandschneider, Miguel, 99
- Wegen, Derk van, 35
- Wegen, Hendrik van, 31
- Wharton, Glenn, 51, 234
- Exposições
- Ars Electronica (Linz, Áustria) 2000, 146
- Diferença e Conflito. O Século XX nas colecções do Museu do Chiado, MNAC, 2002, 131
- Exposição Inaugural do Museu do Chiado, 1994, 118, 123
- Linguagem e Experiência Obras da Colecção da Caixa Geral de Depósitos, 2010-2011, 169
- META.morfosis, MEIAC, 2006, 151
- Outros Olhares, MNAC, 2010, 134
- Sentido em Deriva - Obras da Colecção da Caixa Geral de Depósitos, 2013-14, Culturgest, 98, 111
- Vidas Imaginárias, FCG, 2004, 97, 100
- Iniciativas acerca da conservação de arte contemporânea
- A Arte Efémera e a Conservação - O paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos, 3
- Access 2 Conservation of Contemporary Art, 61
- Aktive Archive, 42
- Artbase, 47-48
- Capturing Unstable Media, 42-43
- Concept Scenario Artist's interviews, 54
- Contemporary Art Who Cares?, 51, 60
- Database of Virtual Art, 46
- DOCAM, 45-46
- Documentação de Arte Contemporânea, 3, 10
- Guide to good practice artists' interviews, 55
- INCCA, 18
- Inside Installations, 48-51
- Inside Installations, 18, 19
- Inside Installations, 58
- Inside Installations, 60
- Matters in Media Art, 43-45

- Modern Art
 - Who Cares?, 19, 30
- Modern Art Who Cares?, 30–34, 54, 55
- Mortality Immortality? The Legacy of 20th Century Art, 34–36
- New Strategies in the Conservation of Contemporary Art, 7
- Performing Documentation, 3
- Permanence Through Change
 - The Variable Media Approach, 37
- PRACTICs, 61
- Preserving the Immaterial
 - A Conference on Variable, 37
- Seeing Double
 - Emulation in Theory and Practice, 45
- Shifting Roles Shifting Practices Artists
 - Installations and the Museum, 58
- Variable Media Network, 36–40, 178
- Iniciativas acerca da conservação de arte contemporânea:, 8
- Obras
 - A Ceia (1994) Rui Serra, 123–37, 232
 - Nature? (1999-2000) Marta de Menezes, 94, 142–55
 - O Canavial memória metamorfose de um corpo ausente (1968) Alberto Carneiro, 162–74
 - O laranjal natureza envolvente (1968) Alberto Carneiro, 93
 - Oh la la,... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular (2004) Susanne Thémilitz, 244
 - Oh la la,... oh la balançoire/ Microcosmos Tentacular (2004) Susanne Thémilitz, 97–117

Anexos

Entrevista a Susanne Themlitz por Susana Sá e Cristina Oliveira

5 de Março de 2014

Almada (Faculdade de Ciências e Tecnologia) – Alemanha (via Skype)

Susana Sá (SS) - Quando soube que a Culturgest ia voltar a expor a sua obra, qual foi a sua reacção?

Susanne Themlitz (ST) - Fiquei muito satisfeita. Colocaram-me logo a questão de quais seriam os metros quadrados necessários para mostrar tudo completo ou se, eventualmente, seria possível eu imaginar as coisas numa sala mais pequena, mostrando só uma parte. Então visitei com Bruno Marchand e Mário Valente os espaços. A sala onde foi mostrada a peça, foi um dos espaços que eles já tinham considerado, mas continuaram a perguntar se seria possível mostrar a obra, caso dividissem o espaço em dois ou três – para haver mais obras de outros artistas - e eu disse sempre que sim, que podia mostrar-se só uma parte. Eu acho que podia ser sempre só uma parte.

Como foi escolhido aquele espaço, sabíamos à partida que a altura do tecto não seria suficiente. E até começarmos a montar, eu não sabia como iria resolver. Já na Gulbenkian foi necessário tirar uma parte do tecto para se conseguir colocar a bicicleta em cima daquele andaime muito alto. Para mim era importante - já que tínhamos o espaço - usar todos os elementos, mas haver eventualmente mudanças, como aconteceu... Aquela prateleira grande foi feita do tripé que era inicialmente para a bicicleta. Trocaram-se as coisas...

Cristina Oliveira (CO) - E o que achaste do espaço? Do aspecto etc...?

ST - Eu gostei imenso do chão ser cinzento. E para mim ficou uma peça muito mais tranquila do que era antes. Porque antes tinha o chão de madeira e foi desenhada para aquele prolon-

gamento do parque da Gulbenkian. Como essa sala tinha janelas, de um canto ao outro, pensei, de facto, fazer um prolongamento de um jardim romântico para dentro. E parti um bocadinho dessa ideia. Se não, não tinha surgido essa instalação assim... Agora, eu pessoalmente gostei imenso de já não haver esse ruído todo à volta. Só houve o ruído do tecto mas paciência. A mim não me incomodou... Porque também acho que uma pessoa não olha muito para o tecto. Mas a tranquilidade do cinzento, parece-me que fez as coisas ficarem mais tranquilas... Mas houve pessoas que me disseram que tinham gostado mais na Gulbenkian, pela força da continuação do jardim.

CO - Realmente a obra fica muito diferente...

ST - Fica completamente diferente. E a madeira também... Como a sala tinha tacos de madeira (se bem me lembro) era tudo muita madeira, muito orgânico, muito cinzento. Desta vez acho que ficou muito mais tranquilo. E gostei disso. Mas acho que, no fundo, a peça vai ganhando conforme se vai podendo mostrar em vários sítios. Porque eu já fiz isso também noutras instalações. E é difícil depois dizer o que é que gostei mais ou menos... É interessante ver que a peça consegue ganhar outra força em espaços diferentes. Agora talvez tenha gostado mais assim, mas, na altura, também fiquei muito satisfeita lá na Gulbenkian e é diferente ver a documentação... hoje em dia lembro-me mais da documentação do que da peça ao vivo... Mas fiquei satisfeita. E também gostei do percurso, de uma pessoa ter de atravessar a obra para continuar a ver a exposição, acho que é simpático, não é aquela coisa de entrar e sair. Na Gulbenkian era um beco sem saída. Uma pessoa entrava, via, saía. Aqui não. É curioso porque eu acho que faz parte da ideia de paisagem que se ali criou...

SS - Se a Susanne não pudesse estar presente nesta reinstalação, teria aceite a reinstalação? Por exemplo, se fosse só a equipa da Culturgest a montar a obra e a Susanne não pudesse cá estar...

ST - Tem que haver um argumento para eu não poder estar...! Uma doença fatal (risos).

SS - Não! Sem ser uma doença fatal! Vamos supor que estava fora, noutra sítio qualquer...

ST - Se eu estivesse mais ou menos bem, tentaria ver com quem quisesse mostrar a peça. Eu sei que, hoje em dia, quem está à frente da Culturgest fazia questão que eu estivesse lá... Mas se não fosse possível eu, pelo menos por Skype, tentaria controlar ou dirigir a montagem. Mas acho que se mostrarmos a peça em mais dois sítios, que sejam diferentes uns dos outros, e talvez mais dois sítios pequenos onde eu possa só escolher partes, a montagem será mais fácil. Para se perceber mais ou menos as possibilidades...

SS - Se expusesse só partes, a obra teria o mesmo título?

ST - Teria.

SS - Seria a mesma obra mas mostrando só algumas partes...?

ST - Sim. Podia ter um subtítulo... Se fosse só a casota seria à mesma aquele título todo e depois entre parêntesis... um subtítulo tipo... “o veículo” ou “a casa” ou alguma coisa assim... É interessante porque eu nunca pensei nisso, mas eu acho que sim, acho que podia ter um subtítulo para se perceber que é um detalhe de uma história... Um título bastante descritivo. Tecnicamente descritivo mas não tão tecnicamente que... No fundo descritivo da função. Se é a casa então é a habitação...

CO - Já agora aproveito para fazer uma pergunta que não tínhamos planeado mas tem um pouco a ver com isto. As obras vão mudando ao longo do tempo, mas para o espectador comum - que não conhece a obra - elas aparecem sempre quase como se fossem uma versão final, uma única versão, o que é que achas disso?... No fundo essa história desaparece, de alguma forma...

ST - Eu acho isso perfeitamente O.K. Porque, de qualquer modo, penso que nós alteramos logo qualquer memória, de qualquer peça que vejamos. Duas horas depois de sairmos de uma peça já a estamos a manipular dentro de nós, com algumas outras coisas que vimos, e eu, com as minhas próprias coisas, também devo fazê-lo com certeza. (...) Portanto não tenho problemas nenhuns com isso. Porque acho que há sempre a realidade da peça em si - que é

física - e a outra realidade que é completamente transportada para cada um... E portanto as coisas que se mostram... temos as instalações do Beuys que ninguém sabe muito bem como é que ele as mostraria. Temos esse problema sempre...! Porque às tantas a melhor maneira de as mostrar, acho eu, é quase como um arquivo, porque é tão difícil quando se começa... (com esta instalação não é tão o caso) mas quando se começa a fazer encenações das coisas do Beuys, aquilo começa a ficar rapidamente teatral e mais simbólico ainda do que é. É muito difícil, acho que no fundo trabalha-se mais a memória do que a peça física...

CO - É engraçado estares a dizer isso, porque uma das questões que se põe é: os artistas vão mudando as peças ao longo do tempo. Quando os artistas desaparecem, deve o museu ou a entidade que tem a peça continuar a mudá-la?

ST - Mas esta peça não fica mudada! Quer dizer, claro que fica mudada porque os poliuretanos degradam-se... mas isso é outra história. Mas a peça não fica mudada porque os ingredientes estão feitos. E é por isso que este vosso trabalho é fantasticamente valioso porque, no fundo, ficam documentadas e arquivadas mais ou menos as regras para haver essa possibilidade, de haver essa leitura ou esse ambiente... Acredito que a obra em si também tem alguma força e poderá, mesmo mal montada, eventualmente ainda se safar. Mas se as coisas são suficientemente fortes e se forem tratadas com algum respeito, acho que não são tão facilmente destruíveis. Mesmo como as coisas estavam no chão, antes de montarmos a peça...estavam lindas! Aquilo no fundo já estava a transportar imensa coisa que a própria instalação tem e estavam ali todas no chão espalhadas, isso é curioso... Tem outras leituras, de facto, mas não tinha menos força.

SS - Então se tivéssemos que definir o “coração da obra”, a tal “alma”, como poderíamos defini-la? Ou seja, o que realmente não pode faltar ou o que é essencial...

ST - Ah! O que não pode faltar!...Acho que tudo é mais ou menos divisível nos núcleos que criámos lá na Culturgest desta vez, por acaso... A casa com aquelas plantas e com os andaimes é uma coisa. É uma memória que dá perfeitamente para ser um fragmento... Os cogumelos pendurados com as canas não. Porque podem ter uma leitura errada se estiverem só as

canas. Mas aquele selim, por exemplo, acho que pode perfeitamente estar sozinho. Teria cuidado em meter a coluna com o espelho sozinho, porque acho que como dá tantos efeitos e é tão “simpática”, rapidamente se torna uma piada... e preferiria juntar essa com uma... não necessariamente com uma peça tão vertical, mas por exemplo com a bicicleta, que estava ali ao pé. Acho que essa precisa de uma companhia. Algumas coisas são muito mais escultóricas e conseguem ficar por si só, outras, como são muito “simpáticas” tem de ter mais cuidado, como talvez também o coelho. O coelho é muito simpático. E portanto só o coelho podia quase ser um Jeff Koons, que se está ali a derreter, e aí a leitura poderia ir para um lado que não tem nada a ver com a peça. Portanto o “coelhinho” teria também de se juntar com a bicicleta, que dá perfeitamente, ou com aquela estante com as peças, eventualmente também dá. Ou com a casa.

Portanto as canas não poderiam ficar sozinhas mas eu gosto muito daquelas canas que vêm do tecto. Tinha de se juntar ou com a estante... No fundo criar pelo menos um núcleo de dois ou três elementos, desses que estavam separados. Como também só o papel de parede com aquele bicho embalsamado já é complicado. Esse precisa, por exemplo, daquele observatório ao lado... No fundo, pelas distâncias, quase que se consegue perceber quais é que conseguem estar sozinhas e quais é que não conseguem. No fundo, talvez sempre dois elementos deste grupo, penso que funcionaria.

Podia também pensar-se em quais seriam os elementos mais representativos... Acho que não há...! (...) Isto dos elementos mais representativos é muito perigoso, porque há coisas que gostam mais de aparecer nos jornais, por terem mais cores, por serem mais fotogénicas. E isso, de repente, faz com que, na memória colectiva, se ache que é essa a peça que representa a obra. Isso é complicado porque, até para mim própria, às tantas aquilo começa a confundir-se. Eu acho que se tem de ter bem claro que não é por aí...

(...)

SS - Na primeira apresentação da obra, já estava tudo planeado de antemão ou foi experimentando e vendo como funcionavam os elementos naquele espaço?

ST - Eu nunca tenho as coisas completamente planeadas. Peço sempre que me mandem as plantas do espaço. Gosto de as ter enquanto trabalho, só para ter uma noção do espaço (embora aquilo não ajude nada!). E fui várias vezes ver a sala enquanto estava a fazer a peça. Preciso sempre de um ponto de partida, de saber por onde começo. E claro que, nesta peça, é sempre a casa. Porque é a coisa mais complicada de ser montada.

E normalmente, pensando bem, nunca há muitos sítios onde colocar aquela casa. Eu acho que, em qualquer espaço, há sempre só uma hipótese... Na Gulbenkian tinha de ser à direita. A casa tem de ficar sempre na parte mais recuada. A única parte recuada que fazia um recanto com as paredes era aquela. Se tivesse sido colocada à esquerda ficaria muito exposta. À direita, mesmo assim, havia mais o recanto. E como, quando entramos num espaço, temos sempre a leitura da esquerda para a direita, se eu metesse logo à esquerda já estava vista. Curiosamente, agora na Culturgest também foi uma coisa que ficou para o final, depois de se ver o resto da obra. Eu acho que tem a ver com a entrada num espaço e a leitura da esquerda e direita. Deve ficar mais à direita, mas sempre no recuo, se for possível.

(...)

SS - A Susanne pareceu-me ser muito aberta ao deixar toda a gente colaborar e ajudar... Há artistas que têm um processo de trabalho muito íntimo e não querem mais ninguém na sala...

ST - Ah mas eu posso eventualmente ter esse processo mais íntimo enquanto trabalho. Mas o trabalho está feito no momento em que eu o exponho... quer dizer, está mais ou menos...! Claro que é finalizado só no próprio espaço. Mas aí se eu tiver ajuda agradeço imenso. Mas também depende da ajuda, a ajuda foi completamente profissional na Culturgest. (...) Consigo tomar as decisões com confusão à volta, não é por aí. No fundo as peças estão prontas, é só tomar decisões. E eu acho que às vezes a confusão até ajuda, porque uma pessoa distancia-se mais facilmente da própria peça.

CO - Então distanciares-te é uma coisa boa?

ST - É. Para julgar e ver as coisas como deve ser... Tem de ser. Isso é sempre o grande desafio e a grande insegurança até se mostrar uma peça ou fazer uma exposição... Porque não sei se vou ter a capacidade de, de facto, assumir quando uma coisa não está muito bem e mudar tudo outra vez. Mas é a parte de que eu mais gosto, de facto. E portanto essa distância é muito boa. Não me importo nada de pedir ajuda a amigos e adoro montar exposições com galeristas, quando me dou bem com eles, porque acho que é muito criativo.

(...) Normalmente falo muito com o Miguel Wandschneider, mas ele não esteve tão presente. Ele é uma das pessoas que vê as peças e conhece tão bem o meu trabalho que estamos sempre muito de acordo e ele percebe logo quando eu acho que alguma coisa não funciona... Mas eu gosto...! E não me importo nada que digam coisas em contrário. Não fico nada insegura. Não sei muito bem explicar, acho que me ultrapassa, quando eu estou a fazer as coisas, que me dá esse *feeling*, essa intuição.

CO - Reparei que havia coisas em que até eras flexível, por exemplo no formato do texto da entrada (houve uma conversa sobre isso) e outras em que dizias claramente que não, “eu não quero assim”.

ST - Sim, porque o texto estar mais à esquerda ou mais à direita, com letras em tamanho 14 ou 17, pode ser mais ou menos bem feito, mas não muda a peça.

CO - A Susana [Sá] disse-me que, nas primeiras entrevistas que te fez, tinhas algum receio em responder a certas coisas com medo que quisessem “congelar” a obra numa determinada forma...

SS - Quando nós queríamos definir como seria a montagem, a Susanne dizia-me sempre “eu quero também experimentar outras alternativas, não quero dar já uma proposta final. Porque quero experimentar espaços, até labirínticos ou circulares...”.

ST - Exacto. É o que eu digo, porque no fundo precisamos de mais duas ou três versões. Como aquela peça que eu mostrei primeiro na Culturgest do Porto, *O Estado do Sono*, depois

foi para o Museu da Cidade... Daquele espaço tão complicado da Culturgest do Porto para o espaço despido do Museu da Cidade, com chão cinzento, só janelas, foi um contraste total. E depois o Paiol em Elvas que é outro espaço completamente diferente e o museu Berardo. Aí tivemos quatro versões muito distintas e eu percebi que isto precisa de quatro ou seis versões para ganhar alguma segurança. Agora já estou a responder de maneira diferente do que da primeira vez, porque já ganhámos mais segurança para perceber o que é possível e o que não é.

CO - Quando te propuseram comprar a obra, depois da primeira exposição, tiveste medo que te tirassem esse “espaço de experimentação”?

ST - Não, nada. Eu acho que já é tão corajoso comprar uma obra assim que não. Não sinto a obra como “o meu bebé”. Isto é esquisito mas é verdade. Acho que fiz o meu papel em expor e em oferecê-la ao público, mas depois não fico a pensar que “vou perder o controlo sobre o meu bebé”. Não é absolutamente nada disso... E tenho de acreditar que as coisas têm alguma força para poderem ser expostas mesmo com algumas asneiras. (...) Acho é que enquanto cá estou e enquanto posso, é bom ver como as coisas podem funcionar e o que é que pode, de facto, não funcionar. E foi o que vimos também nesta montagem da Culturgest. Isso só fazendo... é que surgem também muitas questões.

(...)

CO - Ao fim de duas instalações a obra já está num formato mais definitivo...?

ST - Já está mais definitivo. Está sempre um bocadinho mais definitivo. Mas a obra está completamente definitiva! Será curioso é se tivermos a hipótese de, nos próximos anos, nos darem o desafio – portanto também dar à Culturgest o desafio - de termos três ou quatro espaços completamente diferentes, isso seria fantástico! Mas parece-me não ser assim tão possível. Mesmo havendo outras instituições que queiram mostrar a peça, quem a vê pensa: “ok, precisamos de um espaço que tem de ser comprido, com x metros quadrados, com o tecto de certa altura”. Alguns comissários poderão, eventualmente, pensar que também pode permitir

outra coisa completamente diferente, mas eu acho que a maior parte ficará já muito viciado pelo próprio espaço que se criou com estas duas exposições.

CO - Inicialmente disseste que aquele foi um dos espaços possíveis e que os outros eram mais pequenos, certo?

ST - Sim.

CO - Mas acabaram por escolher aquele, de qualquer forma?

ST - Sim, mas isso foram eles que decidiram. Nisso não me imponho nada. Eu digo “este ok” e “excelente” mas se me derem um mais pequeno, invento qualquer coisa e faço mais pequeno. Quando me perguntam “Susanne podes imaginar aqui ou ali?” eu digo “posso imaginar aqui, mas também posso imaginar de outra maneira”. O Miguel Wandschneider achou que seria muito bom não separar as peças umas das outras. Já que a Culturgest nunca tinha mostrado a peça, pelo menos que se mostrasse a paisagem inteira. E eu acho bem.

SS - Porque foram trocadas as couves-galegas por cactos?

ST - Por causa dos fungos que se desenvolvem com o ar condicionado.

SS - Mas foi a Culturgest que pediu?

ST - Não, mas eu soube pela Gulbenkian que, com o ar condicionado, as couves criam logo muitos fungos, coisa que aconteceu lá. Ficam com um ar super doente passado uma semana ou duas.

SS - E isso não era aceitável... terem um ar mucho...?

ST - Não, doentes não quero. Ou então tinha de se trocar as couves... Mas não faz sentido estar a mudar couves...! Eu acho que o que faz sentido é que continuem pelo menos como estão, ou então realmente criarem mais ramos. E alguns dos cactos agora criaram ramos e

bebés. Alguns também morreram! Nem todos sobreviveram. Mas tem de ser uma coisa mais ou menos autónoma, que aguente. Eu gostei muito da ideia da couve-galega por ser tão portuguesa e por ser assim muito ossuda e muito feiosa. Mas não quero que as plantas tenham um ar doente. É que a peça ganha uma leitura completamente diferente! Ainda por cima como eu uso cogumelos, pronto: “temos aqui os cogumelos e os fungos também nas plantas”, a “invasão e o parasita...”. Rapidamente se vai para uma leitura que não me interessa nada.

CO - Então a leitura da peça é uma coisa que, de certa forma, te preocupa?

ST - Claro! Há coisas com as quais eu gosto de ter cuidado. Tenho a noção de que perco o controlo, mas tenho a responsabilidade de, pelo menos, desenhar as coisas de maneira a que não tenham uma falsa identidade, como seriam os fungos todos espalhados na instalação. Porque fungos espalhados em couves, numa instalação, é um conteúdo! É um discurso: é o parasita é a doença espalhada, etc... (...) E não é por aí... nada!

(...) Tenho pena de não haver couves, porque dá mais a ideia de horta. Agora não tínhamos horta. E se fizermos uma instalação cá fora, podemos ter uma horta até com cenouras e com tudo, mas isso depende, de facto... Eu também tenho alguma ligação com aqueles cactos porque existem muito em Sintra...

SS - Mas se houvesse maneira de os conservadores conseguirem que as plantas não desenvolvessem fungos, por exemplo, fazer uma monitorização mais periódica e substituindo mais vezes, seria algo a considerar?

ST - Sim. Acho que não é completamente necessário, mas, se for fácil, pode fazer-se. Para mim não perde tanto a leitura com couves ou com outra coisa qualquer, porque eu acho que a linguagem dos baldes também é muito importante em conjunto com as plantas. Mas se alguém dissesse “olha é facilímo porque vaporizas com não sei quê e as plantas ficam todas satisfeitas”, óptimo. Ou até criar uma pequena estufa dentro do museu... achava tudo isso possível, até não me importava de trabalhar com alguém numa dessas instalações, que soubesse um bocadinho de horta e achasse um desafio fazer isso. Mas estar a fazer uma coisa

para substituir de dois em dois, ou três em três dias, acho que não. Porque não é isso que faz parte da ideia da instalação. É esta, no fundo, ter a possibilidade de as plantas começarem a crescer lá dentro. Foi o que aconteceu com alguns cactos, embora nem todos. Cheguei a ver a obra no final e já havia alguns bem transformados.

(...)

CO - Susanne, algum comentário final acerca desta instalação...?

ST - ...Não sei... Talvez a minha frase final seja que vi que me sinto muito bem com a peça e isso satisfaz-me. Porque depois de dez anos acho que poderia haver uma ou outra coisa... E houve uma coisa que eu retirei desta instalação!

SS - O dinossauro...

ST - E já na altura eu não gostava muito daquele dinossaurozinho, mas achei que não era preciso retirá-lo. E desta vez, com a distância, já assumi que não era necessário. Mas fiquei satisfeita ao ver que, de facto, me sinto bem com a exposição. (...)

CO - Já tinhas tido a experiência de reinstalar obras ao fim de tanto tempo?

ST - Talvez nunca da mesma maneira, talvez de maneiras mais livres, podendo pôr e tirar coisas... Mas um intervalo tão grande, de qualquer maneira, não.

CO - Estive a ver o catálogo da exposição *Vidas Imaginárias* e as fotografias que estão lá da instalação são alguns elementos da peça num espaço exterior...

ST - É na quinta onde eu fiz as peças, porque eles precisavam de fotografias muito antes da exposição e foi o que se arranjou...

Entrevista a Rui Serra por Cristina Oliveira

31 de Março de 2014

Lisboa, estúdio do artista

Cristina Oliveira - Quando foi convidado para criar uma obra para a Galeria do Bar do Museu do Chiado, em 1994, tinha terminado o curso de Pintura da Faculdade de Belas-Artes há pouco tempo, certo? No ano anterior?

Rui Serra - Sim.

CO - Antes disso, já tinha exposto publicamente o seu trabalho?

RS - Sim, já tinha feito várias exposições. Comecei a expor individualmente em 1991. É um aspecto relativo ao qual, hoje em dia, batalho bastante com os meus alunos. Por mais que nós vejamos a Faculdade de Belas-Artes e o contexto universitário como uma espécie de balão de ensaio, temos de, o quanto antes, começar a perceber o que é a realidade e tentar exteriorizar o nosso trabalho. E eu, muito precocemente, comecei a expor, em 1990-1991, durante o terceiro ano da licenciatura. Em 1993 apresentei um projecto com o qual a minha galeria – a galeria Arte Periférica - obteve um espaço no certame internacional ARCO de Madrid, e foi a partir dessa mínima internacionalização, em Fevereiro de 1994, que as coisas começaram a fluir. Para o bem e para o mal. E esta obra do Museu do Chiado - *A Ceia* - é talvez consequência dessa exposição internacional. Eu fui convidado logo a seguir ao ARCO, o que significa que entre Fevereiro e Junho - quando inaugurou o Museu – tudo teve que acontecer. Curiosamente, estando as obras do Museu algo atrasadas, ainda me recordo de ver o fosso do espaço onde depois expus o trabalho, porque não tinha sido sequer colocada a estrutura de ferro e madeira para criar os vários níveis e degraus.

CO - Então foi um planeamento um bocadinho às escuras?

RS - Foi. E coincidiu com outras coisas planeadas nesse ano. Fiz cinco individuais e várias colectivas durante esse período e jurei para nunca mais. Precisamente porque, a partir de um determinado momento, pode perder-se o controlo da situação. Não perder o controlo do ponto de vista de qualidade do trabalho, mas perdê-lo do ponto de vista da falta de distanciamento, e de tempo, para raciocinar sobre os projectos e as obras.

CO - Nesse convite de Raquel Henriques da Silva ou de Pedro Lapa...

RS - Oficialmente foi o Pedro Lapa.⁷⁵⁶

CO - Desse convite fazia parte a ideia de que a obra devia relacionar-se com a colecção do museu?

RS - Sim, logo desde o início.

CO - O desafio era esse?

RS - Sim. Outros artistas que foram escolhidos depois de mim, nomeadamente a Ângela Ferreira, entre outros, fizeram-no com a mesma intenção. Não propriamente reflectir sobre as obras da colecção, mas pensar a baliza temporal compreendida entre 1850 e 1950... No fundo é esse o período que define a colecção que constitui o acervo do Museu.

CO - E como encarou esse desafio?

RS - Na altura não deu para pensar muito. Muito novo, com alguma visibilidade e com tantas solicitações, não dá para pensar muito. Obviamente vi que era algo bastante bom, até porque ainda estava no início do meu percurso. Nunca tinha sido feita uma experiência desse género,

⁷⁵⁶ Inicialmente, Rui Serra explicou que embora os primeiros contactos tenham sido com Raquel Henriques da Silva, na altura directora do Museu do Chiado, foi o Pedro Lapa que o escolheu e acompanhou todo o processo de realização da obra.

cá em Portugal - dar a um autor novo a oportunidade de reinaugurar um espaço museológico. Depois, eu também tinha consciência da importância do arquitecto Jean-Michel Wilmotte. Já conhecia a envergadura do seu trabalho. E obviamente que seria uma janela para criar depois lastro... Foi precisamente por causa do ARCO, e fundamentalmente por causa desta exposição do Chiado, que depois fui convidado para fazer uma exposição (pela primeira vez também um artista muito novo) nos novos espaços da recém-inaugurada Culturgest, em 1996.

CO - E em termos da obra em si? Como começou a abordar a ideia de ter de fazer alguma coisa que tivesse a ver com aquele período temporal?

RS - Creio que a coisa sempre foi muito mal contada ou, pelo menos, mal interpretada! Curiosamente, algumas pessoas pensam – e pensam mal, quanto a mim – que há uma certa identificação com aquele período histórico e com aquela cronologia ou com aqueles autores. Obviamente fiz uma pesquisa sobre o período balizado e escolhi os autores que me diziam mais respeito. A esse nível, a selecção não foi acrítica, as coisas foram feitas de uma forma sistemática. Depois, bem mais importante, é que o meu percurso nasceu a partir de um quadro que executei na Faculdade, uma paráfrase de *Las Meninas* de Diego Velázquez.

[RS exhibe uma reprodução dessa sua versão]

Este quadro foi pintado em 1990-1991 e considero-o a minha primeira obra significativa. A pertinência deste quadro prende-se com a relação de interactividade que se pode estabelecer com Velázquez e com todo o pensamento pictórico pós-Velázquez. O tipo de pintura que ele executa, alicerçada numa composição elíptica que utiliza já o dispositivo *mise en abyme* - de entrada e saída aparente do espectador do quadro -, configura não só um quadro *tout court* mas principalmente um dispositivo, e isso é o mais importante, acima de tudo ao nível do sentido. Um dos motivos principais que levou Velázquez, enquanto autor, a pintar este quadro foi a sua tentativa de identificação com uma realidade nobilitada, portanto, almejando uma maior proximidade à Casa Real espanhola. E, durante imenso tempo, tal não foi possível. Aliás, só chegou a receber as insígnias de Cavaleiro dois ou três anos antes de morrer, tendo sido nesse período que pintou o respectivo símbolo, creio que da Ordem de Malta, nas

vestes do seu auto-retrato em *Las Meninas*. Ao integrar-se dentro daquele conjunto de personalidades, que curiosamente tinha a ver mais com uma ideia caricatural de Corte do que propriamente com uma ideia séria de Estado, e apesar de termos os monarcas representados no espelho em último plano, as personagens funcionam como marionetas e quem as dirige é precisamente Velázquez. Portanto temos a problematização do autor na primeira pessoa que tenta integrar-se dentro de um núcleo familiar.

O que me levou a escolher este quadro, e a fazer uma paráfrase inicial do mesmo, foi a ideia de eu enquanto autor – estas coisas são sempre inconscientes –, ter a necessidade de integração dentro de uma realidade artística. Tinha a ver com o facto de me aperceber que estava numa espécie de estado preparatório ou de germinação autoral e que tinha de me integrar na realidade artística.

Agora, o porquê de estar a insistir neste quadro, e em que medida esta imagem está relacionada com as opções tomadas no Museu do Chiado em 1994? Aquela minha primeira obra foi veiculada na imprensa, e a imagem que surgiu caracterizava-se por uma malha gráfica com imensos pontos minúsculos. Apercebi-me das potencialidades e da importância dessa técnica na criação de um percurso visual alternativo.

Simultaneamente, em 1992, fiz também uma série de pinturas configurando pseudo-símbolos ou pseudo-logótipos. Ou seja, trabalhei pequenos elementos gráficos, sem sentido prévio, que geravam uma espécie de pré-linguagem quando justapostos.

Neste período mínimo de dois ou três anos, surgiu a oportunidade da Feira de Madrid. No ARCO de 1994, seis meses antes da exposição do Chiado, utilizei todas estas linguagens descritas, reconfigurando a minha versão inicial da composição *Las Meninas*. Cada uma das personagens era composta por dois quadros em cunha (um com imagem em pontos, retirada das páginas dos jornais, e o outro com o pensamento logotípico), o que possibilitava que os espectadores pudessem andar no meio do *stand* como se fizessem parte de uma pintura-instalação. Foram estes valores estilísticos e conceptuais que depois me possibilitaram gerar uma solução integrada na exposição do Chiado.

Aliás, a exposição no Museu consiste na interactividade entre esses dois tipos de linguagem, uma mais gráfica e outra mais logotípica. Portanto, pensei nas versões que havia feito de *Las Meninas* como preparação conceptual para formular uma *Última Ceia*. No fundo, também consistia numa realidade que implicava a existência de um personagem no meio de outros, que é o caso da temática de Cristo rodeado pelos seus Apóstolos. O ter percebido que o espaço expositivo iria ser num Restaurante-Bar, o ter percebido que era um núcleo que remetia para uma ideia de comida, o facto de me recordar de um *cartoon* político do Rafael Bordalo Pinheiro, *A Ceia do Zé* (já o tinha visto algures, algum tempo antes), fez-me pensar: “o melhor que eu posso fazer neste momento, perante tudo o que tenho à minha disposição, é criar uma espécie de metáfora de uma *Última Ceia*”.

Como a baliza cronológica em causa era tão grande, não me agradava estar a remeter a investigação para autores do naturalismo ou do realismo do século XIX e depois integrá-los, de modo indistinto, com autores modernistas ou futuristas do século XX. Por isso pensei logo que, estrategicamente, iria criar três núcleos, em função dos três níveis definidos pelo movimento helicoidal da escada. Eu não sei se isso ficou explícito, mas o projecto do Chiado consistia em três *Ceias*. A exposição intitulava-se *A Ceia*, e subdividia-se na composição da parede mais ampla com o mural e os quadros (*A Ceia I*), na instalação das caixas de luz (*A Ceia II*), e no núcleo de chapas metálicas gravadas (*A Ceia III*). Portanto, houve uma estruturação em três momentos para também tentar dividir em termos temporais a questão do século XIX e depois a questão do primeiro e segundo modernismos da primeira metade do século XX.

CO - Então e quem é que se senta na “Ceia do Rui”? Na mesa principal e depois nas outras *Ceias*?

[RS exhibe um esquema da disposição dos quadros na *Ceia I*]

RS - Para já em *A Ceia I* o elemento que está representado no centro é uma figura de Cristo a partir do *cartoon* político já mencionado do Bordalo Pinheiro. Depois, em relação às restantes... Por exemplo, aqui o número 6 tem a ver uma vez mais com o Rafael Bordalo Pinheiro... Aqui temos o retrato da Viscondessa de Menezes...

CO - Quais os critérios para estas escolhas?

RS - São os autores que eu considero mais interessantes na pintura da segunda metade do século XIX português. Obviamente haverá lacunas mas eram estes que me interessavam mais. Temos aqui este elemento relativo a uma obra de António Carneiro. [RS aponta para um esquema do mural] Do José Malhoa só me interessam *Os Bêbados*, que correspondem a esta figura e a esta...

CO - E aqui o empregado?

RS - É retirado da composição *O Grupo do Leão* do Columbano. A maior parte das personagens são do Columbano Bordalo Pinheiro.

CO - Mas parece-me que são todos fáceis de identificar. Os únicos que eu não estava a identificar eram exactamente estes. Estes aqui são de *O Grupo do Leão*... E este enquadramento é o mesmo de *A Ceia do Zé*?

RS - Este enquadramento é a partir de *A Ceia do Zé* e também da *Última Ceia* do Leonardo Da Vinci. Aliás, na altura cheguei mesmo a estudar a composição de Leonardo porque havia um problema qualquer que identifiquei na imagem do Bordalo Pinheiro que não funcionava para o meu caso, e então tentei perceber a forma como o espaço e a perspectiva tinham sido estruturados em Leonardo. Contudo, há ainda um pormenor a considerar: tudo foi feito de forma a configurar uma *Última Ceia*, pelo que na altura de executar o mural coloquei a hipótese da mesa incluída na composição ser pintada de laranja.

CO - Seria diferente!

RS - Sim, e fiz bem em não utilizar essa solução. Coloquei a hipótese de, a limite, toda a instalação encerrar conotações políticas. Estávamos em 1994, em pleno 'buziã', oito ou nove meses antes de Cavaco de Silva deixar de ser primeiro-ministro. A ideia seria encenar uma *Última Ceia* com sentido político, mas a ideia foi posta de parte porque o resultado seria de-

masiado evidente e supérfluo. Quanto à execução do mural foram utilizados uma série de andaimes para eu pintar directamente na parede. [RS aponta novamente para esquemas de *A Ceia*] Pretendia criar um dispositivo genérico que incluísse um mural, pinturas, e imagens aplicadas com mecanismos alternativos: caixas de luz e alumínio gravado. Como estava no início do meu percurso, fazia várias experiências com materiais menos óbvios. Devo dizer que isto se prolongou até 2005. Porque, a partir de 2006, quando fiz a exposição na Culturgest, decidi trabalhar apenas em termos de pintura tradicional. Digamos que a ênfase pretendida no Museu do Chiado era a da pintura-dispositivo, pintura-instalação. Foi um momento do meu percurso em que tentava diversificar ao máximo a linguagem e os próprios materiais.

CO - E como é que escolheu a que é que aplicava o quê, em termos das técnicas utilizadas?

RS - A técnica mais tradicional - pintura sobre tela e mural – equivale ao século XIX. E depois o século XX corresponde a tudo o resto.

CO - Mas mesmo aí há uma diferenciação...

RS - Exactamente. Por exemplo, no nível inferior do espaço pode considerar-se que as placas de alumínio são associadas ao primeiro modernismo. Uma dimensão mais luminosa corresponderia ao segundo modernismo... mas até esta separação pode ser falaciosa, isto porque os autores que eu considero mais relevantes – Amadeu de Souza-Cardozo e Mário Eloy – estão integrados nas caixas de luz. Creio que havia também referências ao António Pedro e ao Júlio dos Reis Pereira, salvo erro. E a nível das chapas de alumínio gravadas remeti para o Eduardo Viana, o Almada Negreiros, o *Dominguez Alvarez*, o Fred Kradolfer, e outros. Todos eles me interessavam, mas sempre soube que o Mário Eloy para mim era o que me dizia mais juntamente com Amadeu de Souza-Cardozo. Tentei enaltecer esses mais, daí a pertinência da questão lumínica. Mas também, uma vez mais, não há propriamente um sentido simbólico na escolha que fiz.

CO - Era o seu olhar pessoal sobre os autores que estavam representados na colecção...

RS - Sim.

CO - ...os que lhe diziam mais...?

RS - Sim, acima de tudo isso. O problema desta instalação foi terem visto nela quase que uma ilustração do tal arco temporal 1850-1950, quando não era nada disso. Aquilo era sobretudo uma abordagem alternativa à ideia de família, como o fiz com as versões de *Las Meninas* de Velázquez, uma abordagem ao núcleo familiar, ao espaço em que o autor se tenta incluir, neste caso um universo de valores oriundo da Pintura e da Arte portuguesa museográfica. Nesse sentido, pensava não haver qualquer mecanismo de ilustração, muito pelo contrário. Tinha a ver mais com uma espécie de problematização do que é ser autor, na medida que sou resultado do passado pictórico português e da tradição pictórica ocidental, nomeadamente a partir de Leonardo Da Vinci.

CO - Então, por exemplo, afirmações como uma que eu li acerca da exposição *Diferença e Conflito* (na qual que a obra foi exposta na mesma sala que *O Grupo do Leão* de Columbano) que dizia “que a obra se encontrava com aquela que lhe serviu de inspiração” estão equivocadas...? Porque não é bem a que lhe serviu de inspiração, é uma das...

RS - Digamos que sim, que é um equívoco. Até porque o que estamos aqui a ver [RS aponta para uma imagem relativa ao mural que pintou em 2002 na Exposição *Diferença e Conflito* no Museu do Chiado] é a materialização de uma imagem ‘fantasma’ do que tinha acontecido em 1994. Isto já não tem nada a ver com o Columbano.

CO - Então a ideia de identificação directa entre este quadro de Columbano e *A Ceia* está errada?

RS - Eu não me tinha chateado nada se eventualmente aqui ao lado tivessem colocado o Columbano.

CO - Mas colocaram...! Na exposição *Diferença e Conflito*, sim.

RS - Então sinceramente já não me recordo... Mas, uma vez mais, o problema desse tipo de identificações ou desse tipo de combinações é depois a identificação grosseira de uma coisa com outra, quando, para mim, enquanto autor, esta composição já só de uma forma muito indirecta tem a ver com a de Columbano. Penso que a arte não tem nem deve ser pedagógica, mas também é bom quando se criam essas relações e essas distâncias... Isso também é saudável.

Só um aparte, a propósito daquela imagem. [RS aponta novamente para a imagem do seu mural pintado na Exposição *Diferença e Conflito*] Eu creio que *O Grupo do Leão*, em 1994, quando apresentei *A Ceia* na galeria do Bar, estava aqui, na parede onde depois eu pintei a obra em 2002... Isto porque, quando o Pedro Lapa me convidou para a *Diferença e Conflito*, escolhi esta parede por vagamente me recordar de ter lá visto o quadro do Columbano.

CO - Portanto estava aí no processo de integração mais uma vez...

RS - Sim, mas estas coisas não são sempre tão taxativas e tão directas quanto isso... O problema é o seguinte: até que ponto é que esta peça da *Diferença e Conflito* existe? Existe em imagem mas... Uma das coisas que eu na altura falei com o Pedro Lapa foi que podia ser interessante um dia mais tarde – mas não sei se isso se consegue – fazer uma espécie de radiografia da própria parede. Porque por baixo dos cinzentos que lá estão neste momento, de certeza que a minha pintura ainda lá está, uma vez que a parede não foi raspada.

CO - Depende do tipo de tintas que usou... Se tiverem chumbo aparece na radiografia...

RS - Pois, são essas questões que me interessam. Essa forma, porventura mais mecânica e menos humana, das obras viverem experiências e viajarem no próprio museu. Aliás, uma das coisas que refiro no texto que apresento em 2010 é essa sensação fantasmática de que a obra se move do acervo para vários pontos do Museu.

CO - Na altura em que fez a primeira instalação, em 1994, tinha ideia de que a obra iria ser adquirida pelo museu? Esse era um assunto que já tinha sido discutido?

RS - Lembro-me que acordámos algo. Fui convidado em Fevereiro, e o trabalho tinha de ser realizado com uma celeridade máxima. Coloquei logo à partida estas hipóteses e estas questões técnicas... Na altura não tinha dinheiro, ou seja, não tinha capacidade de suportar este tipo de produção. As chapas metálicas não foram feitas por mim, o catálogo foi feito numa gráfica que eu tive de acompanhar muito de perto, e as próprias caixas de luz foram concretizadas numa oficina... Tudo era incomportável para mim naquele momento. Portanto eles produziram. Basicamente arranjaram um *plafond* para os custos da produção, e depois uma das coisas que estava logo definida era que me dariam uma quantia simbólica e a instalação ficaria com eles. Portanto à partida não era propriamente uma encomenda mas acabaram por pagar a produção e ficar com a obra.

CO - O espaço condicionou muito a forma como decidiu fazer esta obra?

RS - Sim.

CO - Na altura imaginou-a noutros sítios?

RS - Não, porque me disseram que teria de ser ali.

CO - Para sempre?

RS - Não, não para sempre.

CO - Mas que se fosse mostrada novamente seria ali? É isso?

RS - Isso não foi equacionado... Nem pensei, nem foi equacionado porque sabíamos que a obra seria apresentada ao público apenas durante seis meses.

CO - Faço esta pergunta pelo facto de a obra ter sido adquirida para a colecção. Parte-se do princípio que seria mostrada novamente...

RS - Isso já é outra história. Eu tenho uma relação muito especial com as minhas peças... Por exemplo, quando estou aqui no *atelier* ninguém lhes pode tocar. Há uma espécie de dimensão sagrada na forma como eu deixo ou não as pessoas acederem ao meu espaço de trabalho. A partir do momento em que saem do *atelier* e vão para as exposições eu desligo-me completamente das obras.

CO - Então não pensou como seria esta obra no futuro?

RS - Nada. Aliás, uma das coisas interessantes nestes dois outros momentos de apresentação da obra [2002 e 2010] foi o facto de ter recusado o sentido inicial enunciado em 1994.

CO - Pois, era uma das coisas que eu lhe queria perguntar... Uns anos depois volta a ser convidado para expor a obra e vai trabalhá-la de uma forma completamente diferente...

RS - Estamos a falar de 2002?

CO - Sim, na exposição *Diferença e Conflito*.

RS - O Pedro Lapa convidou-me e disse-me que não havia interesse em remontar tudo. E eu disse-lhe: “então se não há interesse em remontar tudo eu vou fazer outra coisa”. Porque na altura ainda pensava a instalação na íntegra, não com os elementos em separado. Esta imagem [RS aponta para uma imagem num recorte de jornal] foi veiculada em 1994, durante a exposição. Aliás, isto é um artigo do Alexandre Pomar no Expresso, e foi a partir desta imagem que criei a matriz para – limpando tudo isto aqui⁷⁵⁷ – definir a imagem na parede, recorrendo a um retroprojector.

CO - Que é o mesmo processo que tinha utilizado nas telas?

⁷⁵⁷ Elementos arquitectónicos em redor da obra e que apareciam na imagem publicada.

RS - Sim. Mas este mecanismo de usar uma imagem, que já foi veiculada a nível jornalístico, aconteceu várias vezes durante o meu percurso. É o caso de *Las Meninas*, que é um quadro que eu persigo desde sempre...

CO - Na sua tese de doutoramento refere que mantém *dossiers* de imagens que vai recolhendo ao longo do tempo e com os quais trabalha várias vezes... *Las Meninas* é uma delas?

RS - Sim.

CO - E destas imagens de *A Ceia* algumas já estavam nesse *dossier*? Ou foi criado um *dossier* específico?

RS - Na altura estava ainda no início, ainda não tinha *dossiers* específicos... Mas sim, já havia algumas imagens compiladas.

Quanto à temática da Ceia não significa que não a vá recuperar de futuro, mas sempre noutras moldes. Não me interessa fazer ilustração e muito menos criar relações directas com uma obra tão icónica quanto a *Última Ceia* de Leonardo. Mas porque não, já que criei vários dispositivos, recriar novas soluções futuras?

CO - Usou uma imagem de uma obra sua para fazer aquilo que considera ser uma variação da obra ou já é outra obra?

RS - É outra obra.

CO - Mas está tudo na mesma ficha matriz...

RS - Sim e curiosamente eu cheguei a fazer também – porque isto aqui é mural, é pintado na parede – com esta matriz, outros quadros, que serão sempre outras obras. E nunca os confundo, nem nunca os vejo como sucedâneos uns dos outros.

CO - Então não se pode afirmar que a apresentação de 2002 é uma variação da de 1994?

RS - O pensamento em relação ao referente variou ao longo do tempo. Ao referente, não à coisa em si. Daí que a forma como remontei *A Ceia* em 2010, após um convite da arquitecta Helena Barranha, é completamente diferente da montagem inicial, porque já é outra coisa, já estamos perante outra realidade. E daí também a pertinência de ser noutro espaço que não o de 1994.

CO - É outra coisa?

RS - Ou seja, não é uma questão de *site-specificity*, o que é que isto significa? Significa que eu só teria construído esta obra para aquele lugar e depois nunca mais a poderia apresentar a não ser naquele lugar. Não. Eu digo é que os mesmos elementos podem ser re-interpretados e reordenados em função de outros contextos. Se isso acontece, automaticamente, mesmo que lhe dê o mesmo nome, já é outra coisa.

Esse é um dos motivos pelos quais a nova apresentação, em 2010, corresponde a uma outra ideia. Só para lhe dar um exemplo, o mural já não foi pintado, mas executado em papel auto-colante (contratou-se uma empresa para o fazer) e o modo mais poético com que as caixas de luz e as chapas de alumínio estavam dispostas em 1994, criando uma espécie de percurso narrativo, destruiu-se. Se na primeira exposição havia três *Ceias*, aqui deparamo-nos com apenas duas, colocadas naquele fosso inicial quando se entra no segundo piso do Museu. Até do ponto de vista da espacialidade e perímetro ocupados são muito idênticas. É como se estivessem a olhar-se mutuamente.

CO - Mas eu ainda ando aqui às voltas com esta sua afirmação de que “é outra coisa”. É mesmo outra coisa?

RS - O que é que diria se visse o “urinol” de Duchamp fora do museu? Diria que não é uma obra de arte. Isto tem precisamente a ver com o fenómeno de contextualização e descontextualização. Continuo a dizer que não é uma questão de *site-specificity*. O que é que isto significa? Significa que os mesmos elementos podem ser reinterpretados e reordenados em função

de outros contextos. Se isso acontece, automaticamente, mesmo que lhe dê o mesmo nome, já é outra coisa. Mas, porventura, tem a ver com um sentido mais pessoal...

CO - Uma das questões que se põe, do ponto de vista do museu é: esse seu olhar que transforma a obra e a adapta aos novos contextos, daqui a 200 anos não existirá...

RS - Não existirá. Só através de documentos eventualmente.

CO - Como é que vê o futuro? Estas alterações vão deixar de existir? Vamos congelar a obra? Ou não é algo em que pense?

RS - Não, não penso. Mas há um outro aspecto que eu referi à arquitecta Helena Barranha: independentemente de tudo (...) é importante possuírem os documentos e é muito importante toda a informação estar reunida. Se se perde isto, desaparece metade da obra porque é óbvio que quando os elementos estão armazenados não têm valor nenhum. A obra, nesse caso, é só matéria.

(...)

CO - Explique-me melhor esta mudança de olhar e de montagem da obra entre 1994 e 2010 (agora esquecendo um pouco o momento de 2002). Porquê fazer duas *Ceias* em vez de três e o que é que se manteve de uma para a outra que seja essencial?

RS - O que se mantém é o material, ou seja, o corpo, a dimensão física. Do ponto de vista de sentido... O importante do dispositivo em 2010 é o confronto directo entre duas realidades. Se tivesse dividido novamente a obra em três partes, esta sensação de uma entidade a olhar para outra, e vice-versa, não era intuída. Interessava-me que o espectador fosse um elemento que passasse pelo meio da instalação e fosse observado. E, de certa forma, que até houvesse uma sensação de estranheza e de desconforto, porque estaria a mais naquele confronto tão explícito entre duas realidades, que são premissas uma da outra mas que no entanto são tão afastadas, não só em termos temporais mas também do ponto de vista de sentido: o século

XIX e o século XX. Claro que, como todas as metáforas, a percepção deste sentido pode ser mais ou menos evidente. Mas esta minha tentativa de demonstrar metáforas através de dispositivos visuais passa precisamente por essas tensões criadas.

Não havia a necessidade de criar essa tensão binária em 1994. Porventura uma possível tensão criada tinha mais a ver comigo, enquanto autor, e a materialização da minha ideia pictórica num espaço arquitectónico. Como se eu quisesse “agredir” o espaço, impor-me à arquitectura. Sei que em 1994 o arquitecto não gostou nada deste meu projecto. Recordo-me da Dra. Simoneta Luz Afonso, directora do I.P.M., passar por mim e referir que o arquitecto estava furioso porque “um menino lhe colocou uns objectos nas paredes”. E na altura era mesmo isso - a tentativa de me impor ao espaço.

CO - E esta instalação de 2010?

RS - É uma forma mais madura de pensar estes elementos. Em 2010 já estava muito afastado destes objectos. Pensei que já não tinha nada a ver com isto! Tanto do ponto de vista estilístico quanto do ponto de vista de compreensão conceptual do meu percurso. Mas também não teria problemas se me pedissem para pensar uma obra com quase vinte anos. E, talvez, se me pedissem para repensar esta, daqui a dez ou vinte anos, obrigatoriamente haveria outra solução. Porque com as pulsões, os confrontos, as energias, empregues ao longo dos anos, gera-se e ganha-se, mas também pode perder-se. Ou seja, a instalação já não poderia ter a mesma energia e o mesmo sentido anterior.

CO - Então, no fundo, o que me está a dizer é que está a “destruir” a obra de 1994, e a criar uma coisa que reflecte mais o seu trabalho actual...

RS - Não estou a destruir!

CO - Ou está a dar-lhe outra... Destruir é uma palavra muito forte...

RS - Destruir é uma palavra muito forte. Não é destruir. Do ponto de vista de linguagem estou a fazer re-interpretações constantes dos mesmos elementos. Digamos que eu tenho muitas letras e com essas mesmas letras escrevo sempre textos diferentes. Isso é uma das particularidades que me agrada na minha obra que está em acervo no Museu do Chiado. E interessa-me a ideia que de futuro, se tiver de re-equacionar novamente a colocação desses elementos, a solução expositiva poderá ser outra.

CO - E já pensou no futuro longínquo?

RS - Em relação a esta situação?

CO - Sim.

RS - Não. Não de todo. Uma das coisas boas, depois de ter visto as componentes quase vinte anos depois, é que resistem bem ao tempo. Isso agrada-me. Ter a sensação de que o tempo não passou. Isso é óptimo. Outra coisa também positiva (mas isto agora é uma mera curiosidade caricata) foi o facto de finalmente (espero que não os tenham perdido outra vez!) se terem recuperado os parafusos originais para as chapas de alumínio. Foi um quebra-cabeças para os tentar encontrar. É uma coisa mínima, mas era importante encontrá-los...

CO - Já agora aproveito para lhe pedir que me explique mais pormenorizadamente o que é que constitui a obra materialmente. Se me está a dizer que os parafusos são importantes, então que características devem ter?

RS - Na altura ninguém lhes deu importância. Isto são chapas de alumínio anodizado gravadas.

CO - Que mandou fazer?

RS - Eu já tinha feito exposições em que eu próprio pintava sobre metal. [RS aponta para um exemplar de chapa que ainda possui] Por exemplo, isto é uma chapa normal pintada por mim.

CO - Que tratamento tem na superfície?

RS - *Spray*, como se fosse verniz. Isto é muito inicial, daquela fase em que só fazia logótipos, e tentava arranjar modos de alterar o meu pensamento pictórico. Basicamente explorava como é que a pintura se pode manifestar hoje em dia perante meios diversos, exteriores à tradição. Vinte anos depois já me é obsoleto pensar em alumínio anodizado e em chapas acrílicas, mas na altura acreditava que o material era minimamente inusitado, e deu bons resultados. Em 1994, pensei em pôr outras pessoas a executarem trabalho concebido por mim. A nível de autoria sempre fui muito ortodoxo. Faço questão de estar presente em todos os momentos do processo e executar tudo. Não significa que não tenha experimentado, pontualmente, nomeadamente nesta altura, a execução da minha obra por outros indivíduos. Há uma particularidade que fiz questão que acontecesse que é o facto de, como não fui eu a concretizá-las, todas as chapas possuírem a assinatura da casa gravadora.

CO - Mas explique-me melhor, materialmente, em que é que consistem as placas?

RS - Basicamente faço uma máscara em autocolante. Recorto-a manualmente, e depois, com *spray* de esmalte sintético ou acrílico, faço várias passagens, como se fosse uma espécie de pintura de carro. Retiro o autocolante, e depois passo uma película de verniz que estabiliza a imagem.

CO - Mas naquele caso é diferente?

RS - Naquele caso construí os desenhos a partir de variações logótípicas de obras do modernismo português e, no caso das caixas de luz, mandei fazer as caixas.

CO - E que tipo de tinta usa?

RS - *Spray* de retoque de carro. Na altura fiz com esmalte sintético e depois comecei a utilizar uma tinta profissional acrílica.

CO - Portanto naqueles foi esmalte sintético?

RS - Não, creio que na altura já era com acrílico. A diferença também não é assim tanta...

CO - É que podem ter envelhecimentos diferentes, por isso é que estou a perguntar.

RS - Mas creio que na altura já era com tinta profissional. Acho que foi das primeiras vezes...

CO - E era o processo que me descreveu naquele? Portanto o autocolante e depois o *spray*?

RS - Exactamente. Foi o caso nas caixas de luz. No caso das chapas de alumínio, fiz os desenhos à escala, e levei-os à casa gravadora, e eles gravaram tudo em chapas de alumínio. Houve gravação e passagem de tinta no interior. Não estavam habituados e ficaram algo perplexos com este projecto, porque as casas de gravadores têm tendência para fazer estas coisas em pequena escala. Com uma extensão tão grande, se ficar mal feito, tem tendência para quebrar a tinta com as oscilações de temperatura. Eles ficaram incrédulos... Mas lá está, resistiu e está impecável, como se fosse o primeiro dia.

CO - Como funciona o processo de gravação?

RS - Faz-se uma incisão e uma espécie de sulco à base de raspagem no próprio metal, com a ajuda de pantógrafos, e depois esse sulco recebe tinta.

CO - Portanto só com a raspagem não fica negro?

RS - Não, depois tem de ser pintado. Há aqui um, cuja referência é o *k4 Quadrado Azul* do Eduardo Viana, que em vez de ser a negro é a azul cobalto.

CO - Optou por esse processo de gravação e depois pintura por algum motivo em particular?

RS - Se eu nasço e vivo na tradição da pintura queria que fosse uma espécie de alternativa ao acto pictórico tradicional.

CO - Mas porque não só pintar, por exemplo?

RS - Por dois motivos, porque queria experimentar a questão do sulco (nunca tinha experimentado, gostava que isso acontecesse e não possuía tecnologia para o fazer), e porque, não podia descurá-lo, o tempo escasseava.

CO - E o que me estava a dizer em relação aos parafusos?

RS - Estes parafusos tive de procurá-los anos depois, porque alguém se esqueceu de os guardar. Para mim estes parafusos são elementos constituintes da obra.

CO - E foram escolhidos com que critérios?

RS - Com o critério de serem os que melhor se adaptavam a este tipo de chapas e aqueles que não interferiam tanto com a composição.

CO - Redondos?

RS - Não são redondos, em esquema correspondem a um tronco cónico abatido. Posso fazer um esquema de como são os parafusos. São uma coisa mínima...



Figura 65: Esquema dos parafusos a partir do esboço desenhado por Rui Serra no decorrer da entrevista.

CO - Lembra-se mais ou menos do diâmetro do parafuso?

RS - Sim, um centímetro e meio, no máximo... E isto não é tão fácil de encontrar quanto se possa pensar.

CO - E levaram algum tratamento em termos de cor?

RS - Não, são de alumínio anodizado também. Como fazia questão que fossem os mesmos, em 2010 tive que andar na Baixa de Lisboa à procura de gravadores que conhecessem este tipo específico de parafuso. Lá encontrei uma pessoa que se lembrava deles e consegui finalmente adquiri-los, na mesma loja onde os adquirira 16 anos antes.

(...)

CO - Nas caixas de luz são utilizadas luzes fluorescentes?

RS - Sim, são luzes fluorescentes.

CO - E têm alguma tonalidade especial?

RS - Não, é um branco normal.

CO - Já que estamos a falar da materialidade da obra, em relação à parte da pintura “mais tradicional”, que tintas usou?

RS - Tintas acrílicas.

CO - Sobre tela?

RS - Sim, eu uso sempre acrílico. Na altura, já não me lembro bem qual era a marca, utilizei eventualmente *Lukas* ou *Liquitex*. Não é o mais importante, mas eu gosto que as pinturas perdurem no tempo e que se mantenham com boa qualidade técnica a nível de superfície. Só de há uns anos para cá é que tenho a prática de as envernizar, o que significa que nesta época não as envernizava. Acontece que, por mais branco que eu tenha pintado no fundo, e por mais negro que eu tenha pintado nas formas, com o decorrer do tempo houve brancos que começaram a sujar-se, houve negros que começaram a ficar menos homogêneos... E é impossível ir lá, a não ser que se queira repintar tudo. Também naquele período havia uma maior variedade de negros e de brancos... O que acontece é que com a erradicação do chumbo das tintas, o leque de pretos e de brancos ficou reduzido. Hoje em dia já não posso afirmar ao certo qual era o branco ou o negro utilizado, e se calhar já nem existem no mercado.

(...)

CO - Como prepara as suas telas? compra-as já preparadas ou prepara-as de raiz?

RS - Compro rolos de tela já preparada. Só que é uma tela preparada industrialmente com apenas três ou quatro camadas mínimas de gesso acrílico. A essas três ou quatro, depois de esticar a tela, acrescento mais sete ou oito camadas de gesso, para que a superfície fique com uma base sólida. Se, porventura, o fundo for branco não pode ficar só o gesso acrílico, nesse caso ainda pinto com branco titânio por cima. É sempre uma questão de *layers* de intensidade.

CO - Naquele caso a parte negra pintou à mão com pincel?

RS - Sim. Vou-lhe mostrar um quadro que tenho aqui. [RS exemplifica com um quadro do seu acervo] Isto é tudo pintado à mão. Há pessoas que pensam erradamente que estamos perante uma serigrafia. Mas para ficar tão perfeito tenho que pintar a mesma imagem cinco vezes na superfície da tela.

CO - Em 1994 as telas tinham um brilho deste género?

RS - Não, porque os quadros actuais já têm verniz. Eu na altura não usava verniz.

CO - Então seria mais mate?

RS - Sim, completamente mate. Daí também verem-se mais as marcas de gordura e as sujidades. Porque quando temos verniz todo esse tipo de coisas tende a não ser tão perceptível. Hoje em dia até costumo utilizar mais um verniz brilhante.

(...)

CO - Porque optou, da última vez, por papel autocolante para a construção da imagem de fundo da ceia, em vez de pintar directamente na parede?

RS - Coloquei essa hipótese à arquitecta Helena Barranha e não só não havia tempo, como também não havia *plafond* para ser eu a fazê-lo.

CO - Teria preferido pintar directamente?

RS - Não propriamente. Depois até me agradou a ideia de uma solução muito mais rápida.

CO - E isso é temporário, certo?

RS - Sim, o autocolante depois foi retirado.

CO - E foi para o lixo?

RS - Sim. E também isso me agradou. Ou seja, agradou-me o facto de ter pintado um mural em 1994 num local do Museu. Agradou-me o facto de ter pintado em 2002, noutra local, uma reprodução da imagem que tinha sido veiculada sobre a primeira montagem. E agradou-me o facto de em 2010 não ter pintado de todo.

CO - Mas estava a dizer-me que estes esquemas são essenciais...

RS - Estes esquemas [RS apresenta um plano do mural] são fundamentais. Porque imagine que isto de futuro vai ser executado novamente. Se não existirem em acervo estes planos - até deixei um em papel milimétrico para se perceber a escala - alguém, um dia mais tarde, vai ter um trabalho insano para perceber as proporções das imagens e as escalas, e será quase impossível redesenhar os elementos do mural. Se isto se perder ou se isto se estragar, um dia mais tarde, coisas tão simples quanto esta indicação - “espessura da linha 5,8 cm” -, seriam difíceis de calcular. Como é que alguém, para recuperar esta peça, saberia definir esta medida? Poderiam ser 5,9 cm ou 5,7 cm, não se percebe. Ou estes ângulos... Obedeceram a uma lógica específica. Tudo se perderia sem os planos. Ou ainda, por exemplo, como sei que o espaço a ocupar é muito grande fiz um ligeiro erro perspéctico, não perceptível pelo espectador do ponto de vista do seu afastamento em relação à instalação. Isso perde-se. Não é a fotografia que vai conseguir gerir essa informação.

CO - Últimas questões: em termos da distribuição dos elementos, nestas alterações que tem vindo a fazer, como é que faríamos daqui a 200 anos? Optávamos, por exemplo, pela primeira versão? Pela segunda?

RS - Sinceramente não faço a mínima ideia. Se me coloca a questão dessa maneira eu não sei. Nessa altura não estarei vivo, portanto, não sei!

Curiosamente, houve uma ligeira alteração desta vez com as caixas de luz [RS apresenta uma fotografia das caixas de luz em 2010]. Arranjei uma lógica de colocação vertical, contrária à apresentada em 1994. Cada caixa é quadrada, mas eu sei que na primeira apresentação algumas delas estavam dispostas horizontalmente, ou seja, a calha de iluminação (porque é um sistema de iluminação em série) estava colocada num eixo horizontal. Em 2010 tive que inverter a gravidade do mecanismo dentro da caixa. Teve de ser invertido em função da electrificação vertical.

CO - Quantas luzes estão lá dentro?

RS - Duas.

CO - E aqui estão duas mas na vertical?

RS - Sim.

CO - Isto faz um bocadinho de sombra? Ou é da fotografia? A olho nú lembra-se se se notava a sombra entre as duas lâmpadas?

RS - Não me recordo se se notava. O que sei é que todas as lâmpadas ficaram verticais, para acompanhar a verticalidade da calha.

CO - Mas lembra-se se se notavam as duas luzes? Ou dava uma sensação de uniformidade?

RS - Davam uma sensação de uniformidade porque todas eram verticais, nenhuma estava horizontal e acompanhavam a distribuição das calhas entre as caixas.

CO - Mas se eu olhasse para ali não distinguia que estava mais iluminado aqui dos lados?

RS - Se olhasse com mais atenção sim.

CO - Mas isso é uma coisa que lhe “passa um bocadinho ao lado”?

RS - Não, não me passa ao lado. No momento não me passou ao lado, porque uma das caixas estava a ser montada com as luzes horizontais, no meio das outras com a lógica vertical e eu lembro-me de referir: “nem pensar, não há ilógicas, é tudo dentro da mesma lógica”.

CO - Desde que dentro da mesma lógica, é-lhe indiferente que seja vertical ou horizontal?

RS - O problema é que imagine que agora vamos montar as caixas de luz não na vertical mas sim na horizontal, porque isso é uma hipótese plausível. Esta questão das calhas verticais não funcionaria. Teria de alterar, uma vez mais, a solução técnica da electrificação. Está a ver?

CO - Mais ou menos. É que para o artista há coisas que são óbvias que para uma pessoa que está de fora não são.

RS - Para todos os efeitos esta calha vertical tem que passar despercebida. E passou despercebida porque precisamente estava integrada num todo horizontal.

CO - E depois isto tinha ligação ao chão?

RS - Junto ao chão colocou-se uma calha horizontal que acompanhava todo o lancil até à caixa de derivação. Por isso é que, estando à vista, se tornou a forma mais expedita de não se notar a sua presença.

Entrevista a Marta de Menezes por Cristina Oliveira

12 de Março de 2013

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa

Cristina Oliveira - Marta, como é que se passa de uma Licenciatura em Belas Artes, na especialidade de Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, para a experiência num laboratório de ciências naturais, mais precisamente no Institute of Evolutionary and Ecological Sciences, na Universidade de Leiden, na Holanda?

Marta de Menezes - Passa-se com a maior das naturalidades. Não sei... Quando eu efectivamente fiz esse salto, não me pareceu ser um salto particularmente grande. Olhando para trás, imagino que não seja exactamente o mais normal (mas também na Faculdade de Belas Artes quem é que quer ser normal?). Passa-se porque, naquela altura, eu não estava exactamente satisfeita com o curso de pintura e andava à procura de temas que me motivassem um bocadinho mais em termos de investigação e que me entusiassem de alguma forma. E como namorava com um aluno de doutoramento em Biologia passei a ter acesso a um mundo que era completamente diferente da Faculdade de Belas Artes, passei a ter acesso ao Instituto Gulbenkian de Ciência, onde ele estava a fazer o seu doutoramento e foi um deslumbramento fantástico! O contacto que eu tinha com a ciência era um contacto de liceu, de laboratório do século passado, que havia no colégio, em que nós fazíamos aquelas experiências muito básicas curriculares e, de repente, vou almoçar com o meu namorado e os colegas dele e estou num laboratório de ponta com bancadas limpinhas e brancas ou de vidro, com frascos com tampas azuis e essas coisas... A primeira fase do meu deslumbramento foi mesmo visual, foi completamente visual. A primeira parte dos trabalhos que eu fiz na Faculdade de Belas Artes em Pintura foram muito a pensar visualmente nas máquinas dos cientistas e nos aparatos que eles tinham e no quotidiano que viviam, que para mim era todo novo. A partir daí foi só um

passinho pequenino para tentar perceber o que eles estavam a dizer, para além de me mostrarem aquelas coisas. E, por isso, quando eu efectivamente comecei a ler artigos científicos, automaticamente comecei a pensar neles de uma forma visual e em termos de criação de projectos. Fiz a pergunta e fui fazer um trabalho lá.

CO - Como referiste numa publicação, essa primeira residência surge a partir de um artigo que leste na *Nature* que te despertou o interesse pelo trabalho que estava a ser feito naquele laboratório...?

MM - Exactamente.

CO - Também referiste noutra ocasião que a oportunidade para desenvolver esta residência foi criada por ti, no fundo... foi auto-proposto...?

MM - Sim, completamente. Nem sequer sabia a quem pedir, ou o que pedir. Nem sequer apoio institucional, nem apoio financeiro, não me ocorreu naquela altura do curso estar a pedir esse tipo de coisas. Acho que, hoje em dia, toda a gente que está num curso de pintura pensa nesse assunto, mas naquela altura não era nada usual uma pessoa pedir dinheiro à Gulbenkian... Eu tenho ideia que pedi dinheiro à Gulbenkian mas não tenho a certeza, confesso que já não me lembro... Também os custos não eram extraordinários: era alugar um quarto numa residência de estudantes da Universidade durante dois ou três meses, comer durante essa altura, comprar uma bicicleta por 1500 escudos e andar de bicicleta todos os dias para o laboratório e o laboratório não me cobrou efectivamente nada. Nessa altura não lhes passava pela cabeça que os consumíveis que eu estava a utilizar pudessem ser contabilizados e cobrados. Na verdade, eu não estava a gastar muito material consumível, estava a tratar das borboletas.

CO - Então acabaste por não ter apoio de nenhuma instituição?

MM - Não, para esse projecto não tive. Foi mesmo “apoio parental”.

CO - E o laboratório já tinha acolhido algum outro artista ou foi também uma estreia para eles?

MM - Também foi uma estreia para eles. Era uma coisa rara naquela altura haver artistas a trabalhar dentro de laboratórios em projectos artísticos. Imagino que os houvesse...

Era uma altura em que ainda havia, para um departamento, um fotógrafo de serviço, que servia todos os laboratórios. Ainda trabalhei com ele e ele ainda me tirou uma data de fotografias às borboletas. Tinha daquelas máquinas fotográficas com uns tripés fantásticos e umas lentes fabulosas que conseguiam uma ampliação e umas macros muito boas das asas das borboletas. Nesse aspecto foi bom. Desde essa altura já não há nada disso nos laboratórios...

CO - Então pode dizer-se que este teu primeiro interesse e contacto com a ciência veio mesmo pela ciência e não, por exemplo, por outros artistas que estivessem a trabalhar com ciência...?

MM - Eu não fazia ideia...

CO - Mas mais tarde acabaste por perceber que também havia outros artistas com o mesmo tipo de interesse?

MM - Sim.

CO - Quanto te referes a este projecto, mencionas diversas vezes a relação entre o natural e o artificial e o questionamento dessa relação como sendo um dos seus principais objectivos... Daí o ponto de interrogação no título?

MM - Daí o ponto de interrogação no título. Exactamente. É a “major clue” (risos). Porque isso foi efectivamente aquilo que me interessou. Não de início, porque no início eu era muito ingénua e muito novinha e ainda não tinha pensado em termos de projecto artístico. Começou como um exercício de curso e não como um projecto artístico a sério e, portanto, começou por ser um deslumbre da técnica, um deslumbre do potencial. Esse potencial fez-me depois colocar exactamente essa questão, e isso foi também um pouco aquilo que me encantou. Porque é que eu gostei tanto desta técnica? Porque me permitia fazer uma data de coisas mas com uma subtilidade muito grande e isso automaticamente levava-me a esta pergunta: que critérios é que eu estou a utilizar para chamar objectos/coisas e também animais de naturais ou

de não naturais? E achei que era uma incongruência interessante. Ainda hoje ainda não sei dizer se as borboletas são naturais ou não são naturais, porque uma pessoa não pensa, automaticamente, que um organismo vivo não seja natural...

CO - Sim, é verdade... E o que é que faz com que deixe de ser natural... não é? Até que ponto teria de ser alterado para deixar de ser natural...?

MM - Exactamente... Sobretudo se é uma modificação tão subtil. Nesta altura ainda não havia a banalidade de se fazer organismos com GFP ou com outros FP's, com outras fluorescências, e, por isso, alterar um animal não era automaticamente torná-lo artificial. Hoje em dia, uma pessoa que pensa numa bactéria fluorescente, artificialmente criada num laboratório, já começa a objectivá-la como uma coisa um bocadinho fora da natureza. E isso ainda é uma questão que me preocupa bastante, esta divisão entre objectos e seres vivos. (...) É uma problemática sobre a qual me parece que ainda temos de muito que pensar.

CO - Sim... Principalmente tendo em conta que se intervém cada vez mais nos seres vivos, essa questão torna-se cada vez mais pertinente... ou então deixa de fazer sentido! Não?

MM - Eu acho que faz sentido... que nós precisamos de nomear as coisas de alguma maneira para as diferenciar, não vamos categorizar tudo de natural, não funciona. Não deixa de ser natural por ser manipulado pelo Homem, mas também não passa a ser tudo natural, *apesar* de ter sido manipulado pelo homem. E eu acho que - embora os critérios actualmente estejam obsoletos - é importante haver efectivamente um gradiente... talvez não haja duas caixas mas haja um gradiente de caixas...

CO - Isso faz-me lembrar a questão de na Índia estarem oficialmente definidos (desde 2009) três géneros sexuais: feminino, masculino e outros (onde se incluem, por exemplo, pessoas intersexuais/ hermafroditas e transexuais). Será que poderíamos pensar num terceiro estado que não seria nem natural, nem artificial, seria uma outra coisa?

MM - Não sei... Isso acho que teria de ser um linguísta a fazer. Eu claramente não sei... há muitas palavras aqui a brincar nesta tombola: o artificial, o não-natural, o natural... e não dá para trocá-las arbitrariamente e substituir umas pelas outras. Nesse aspecto interessa-me mais

perceber o que é que quer dizer ar-ti-fi-cial - de um artifício - e porque é que nós assumimos que um *artificial* é um *não-natural*. Mas isso também já é uma tese de doutoramento! Em filosofia, ou em sociologia ou em linguística! (risos)

CO - ou de vários! Talvez tenha de ser pensada em conjunto.

MM - É verdade..! Mas um gradiente não é necessariamente arranjar outras coisas pelo meio. É engraçado que fales nesse terceiro sexo. É uma coisa que eu tenho ideia de que já tinha ouvido falar mas nunca me tinha debruçado sobre isso. O facto de o sexo ser dual é uma coisa muito humana, e muito de mamíferos, porque muitos animais ou não têm, ou são hermafroditas, ou têm cinco, quatro ou sete! Há uns que têm sete!

CO - A serio? O que são?

MM - Chamam-se tetraemenas termofilias e têm sete géneros, sete *mating types*. Tenho um projecto sobre isso, exactamente porque decidi fazer um projecto sobre sexo e usar este organismo para o fazer porque também me pôs uma data de questões... Cada organismo é geneticamente diferente dos outros *mating types* e não pode cruzar com o próprio, só pode cruzar com um dos outros seis...

CO - Bem, mas já tem muitas opções! (risos)

MM - Sim, tem muitas opções...! E é unicelular.

CO - Bem... mas voltando às borboletas. O que é que procuras, em termos de alteração visual, quando intervéns nas asas das borboletas?

MM - Eu não espero grande coisa em termos de alteração visual. A única coisa que eu quero que aconteça é que sejam marcadamente assimétricas. Ou seja, não foi nunca um objectivo do projecto criar formas reconhecíveis no padrão das asas das borboletas, nem mesmo no início, antes de começar a fazê-lo. Uma das coisas que as pessoas me perguntavam era: “mas tu estás a tentar tornar as borboletas mais bonitas?” e eu “Desculpa?! Isso não faz sentido nenhum!”. Porque não faz mesmo sentido nenhum. Esta questão do gosto não tem nada a ver com o assunto, a questão é mesmo a da pergunta do que é que é natural e do que é

não-natural ou artificial e de que forma é que eu podia tornar isso muito visível a uma pessoa que não saiba que eu fiz alguma coisa à borboleta. E a maneira que eu achei mais óbvia foi torná-las assimétricas. Eu faço quase sempre os mesmos tipos de padrões, mas não é por gostar da maneira como ficam no padrão da asa, tem mais a ver com o facto de o impacto visual conseguir ser maior.

CO - Podes explicar um bocadinho melhor quais são esses padrões e quais são as técnicas que utilizas para os conseguir?

MM - As borboletas mais usadas por mim são as *Bicyclus anynana* que são aquelas castanhas que têm sempre nas asas um ocelo pequenino em cima... A parte da asa que eu modifico é sempre a frente e a parte de cima.

CO - Ou seja a parte que se vê quando a borboleta tem a asas abertas e quando fecham não se vê...?

MM - Quando fecham não se vê.

CO - Mas elas têm os ocelos dos dois lados, não é?

MM - Sim, têm os ocelos dos dois lados, mas tu não consegues...

CO - Não se tranfere de um lado ao outro...

MM - Exactamente.

Estas asas na borboleta normal - na borboleta *wild type* como se diz - têm sempre dois ocelos: um mais pequenino que tem um centro branco, uma anel preto gordinho e depois um anel douradinho fininho e um ocelo um bocadinho maior em baixo. Na zona desses ocelos é a única zona em que tu consegues manipular a asa da borboleta desta forma, com uma agulha muito fininha de maneira a que consigas ser o mais exacto possível. Se a agulha for muito grande faz um buraco na asa e não consegues rigorosamente nada do padrão em si.

A regra que me deram no primeiro dia foi: se tu fizeres dentro do raio de acção daquelas células centrais (que são as células do pontinho branco) se fizeres a perfuração e entrares dentro

da área de acção dessas células, alteras o ocelo em si, podes apagar uma parte, podes apagar todo. Se saíres fora desse raio de acção, mas ainda dentro da zona sensível a manipulação, fazes o oposto, ou seja, consegues criar um ocelo mas sem as células brancas. E eu, sabendo isto, experimentei uma data de coisas. A maravilha de se trabalhar num laboratório de borboletas é que são centenas de borboletas por dia que tu estás ali a trabalhar, portanto pude experimentar aquilo que queria.

A grande diferença daquilo que eu estava a fazer para aquilo que os cientistas estavam a fazer é que os cientistas fazem só uma perfuração em cada asa e não mais. Eu fazia quatro, cinco, seis, sete, aquelas que me apetecia e via depois o resultado. Depois, de acordo com esses resultados, fui decidindo quais eram os que eu achava que visualmente as pessoas conseguiriam ver melhor. Por isso tenho uma espécie de uma cábula em que, mesmo que não seja eu a fazer as manipulações, há sete ou oito opções que são sempre requeridas.

CO - O MEIAC tem essa cábula?

MM - Tem.

CO - A residência/ o projecto decorreu de 1999 a 2000 e, como explicaste noutra ocasião, foi exposto pela primeira vez na biblioteca da universidade e em seguida na *Ars Electronica*. Em que altura do projecto começaste a pensar no modo de expor a peça?

MM - Em 1999, em Outubro, acabei o curso e em Outubro entrei na Universidade de Oxford, a fazer mestrado com o Martin Kemp. Portanto estive esse ano todo com aulas na Universidade de Oxford e a certa altura, acho que foi algures entre Dezembro e Fevereiro, não sei bem, o Joe Davis foi falar ao departamento onde o meu marido estava.

CO - Esse departamento era em Oxford?

MM - Sim. Em Oxford podes aceder a qualquer aula que esteja a ser dada dentro da universidade, desde que sejas membro da universidade. E o meu marido estava a trabalhar num departamento de investigação em biologia e informou-me de que ia um artista fazer uma palestra ao departamento dele. Claro que tive de ir ver. E foi a primeira vez que tive conheci-

mento de um artista que trabalhava (já desde 1986) em laboratórios de investigação científica *hardcore* a fazer peças com organismos vivos. E eu - portuguesa timidazinha - ia saindo da sala depois da palestra e ia-me embora. É claro que o meu marido não fica por aí, desce lá abaixo e vai falar com o Joe e diz “Olha a minha mulher faz borboletas no laboratório não sei o quê”. O Joe primeiro não percebeu nada do que ele estava para ali a dizer (porque é que este senhor estava a falar da mulher dele que faz borboletas não sei onde) mas disse para irmos tomar um café com ele. Eu lá fui tomar um café com o Joe e explicar-lhe aquilo que fazia.

O Joe, um bocadinho como eu, também não sabia que havia outras pessoas a fazer trabalhos dentro de laboratórios de investigação científica - laboratórios contemporâneos de ciência - e ficou muito entusiasmado por eu estar a fazer aquilo. Fui numa altura em que também tinham acabado de chegar a Harvard - ele estava no MIT em Boston ou em Cambridge nos Estados Unidos - os *Tissue Culture and Art*, vindos da Austrália, que iam fazer uma residência num laboratório em Harvard, durante um ano. Portanto, foi naquela altura que nós nos cruzámos todos e descobrimos que tínhamos este interesse em comum de sermos nós próprios a fazer o trabalho dentro do laboratório, par-a-par com os cientistas e não comissariar nada aos cientistas. Apesar dos projectos serem completamente diferentes, um trabalhar com bactérias e com DNA [Joe Davis], os outros trabalharem com *tissue culture* [tissue culture and art] e eu trabalhar com as borboletas. E isso, de facto, fez com que o Joe ficasse muito entusiasmado com o trabalho.

Ele levou algumas imagens minhas e ficámos em contacto e, cerca de um mês depois, o Joe recebeu um convite para expôr no *Ars Electronica* e quando ele (ele era assim um bocadinho e ainda continua a ser) recebe um convite para expor num determinado sítio, tem uma capacidade absolutamente fantástica que é: “mas vocês têm de ver o trabalho destas pessoas e pô-los a expor comigo!”. Que foi o que aconteceu quando o convidaram para expôr no *Ars Electronica* desse ano. Era o ano a seguir ao que a *Ars Electronica* tinha dedicado às *life sciences*. Portanto, só no ano a seguir a dedicarem uma edição às *life sciences* é que descobriram artistas a trabalhar dentro de laboratórios de investigação científica. O único artista que foi expos-

to na edição das *life sciences* foi o Eduardo Kac, que não trabalhava dentro do laboratório, e por isso decidiram dedicar uma parte da exposição do *Next Sex* à arte e biologia.

E haviam três estufas na sala de exposições, cada um de nós tinha direito a uma estufa. Eu fui muito *spoiled* nessa altura, porque nunca tinha feito uma exposição a sério e nunca tinha pensado em expor o projecto das borboletas e, de repente, dão-me uma mini-sala de 10x5 m e disseram-me: “tens uma sala de 10x5 m que é completamente transparente, o que precisas de ter lá dentro?”. E eu tive de começar a pensar no que é que as borboletas precisavam e no que queria que fosse visível para o público, dentro de uma montra de 5x10m, fechada... Primeiro gostava que as pessoas tivessem acesso às borboletas e que as vissem. Eu sabia que era difícil ver as borboletas, por isso queria pôr imagens destas a passar num *slide show*. Quis pôr um vídeo a explicar o que laboratório estava a investigar e queria que as pessoas entrassem no espaço, portanto tivemos de estar a desenhar portas de entrada e de saída, para que as borboletas não fugissem e teve que haver sempre um *babysitter* para a minha peça...

CO - Eu trouxe umas imagens dessa exposição e gostava que me disseses o que estamos a ver.

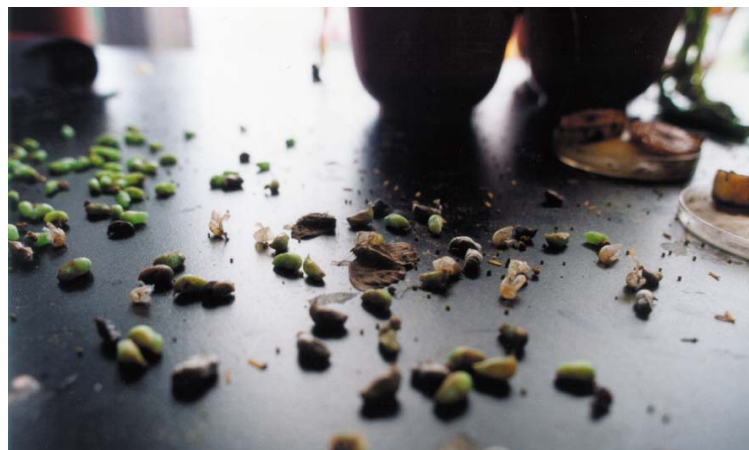


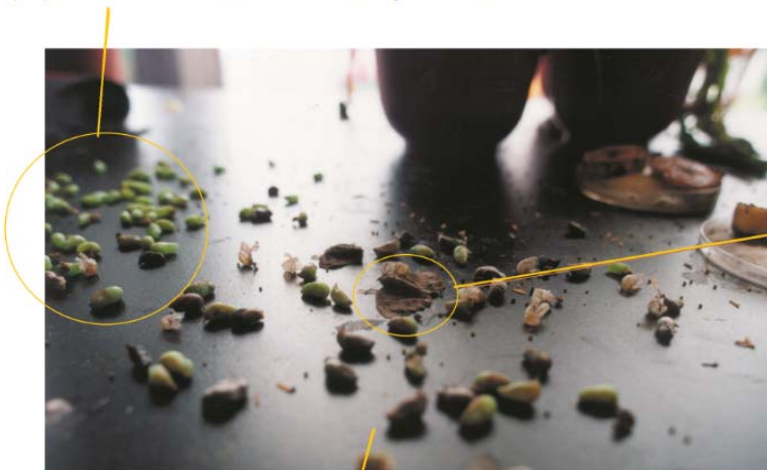
Figura 66: *Ars Electronica 2000*. ©Marta de Menezes, cortesia da artista.

MM - [acerca da Figura 66] Uma das coisas que eu pedi foi mesas para ter as borboletas, as pupas e as lagartas e essas coisas todas... Queria que as pessoas pegassem nas lagartas e nas pupas e nas borboletas. Devo dizer que foi um erro. Passou muita gente pelo *Ars Electronica* – e, como é obvio, uma pessoa vai para um laboratório e aprende a mexer nas borboletas -

mas com muita gente (crianças, velhos, adultos) como no caso desta exposição, muitas das minhas borboletas morreram e eu nunca mais deixei as pessoas mexerem nas pupas. Mas aprende-se...

Estas borboletas têm esta facilidade que é: quando estão dentro do casulo a transformar-se são verdinhas, depois quando começa a chegar o fim do ciclo, ao fim dos oito dias, elas começam a ficar castaninhas e, de repente, a cápsula separa-se, começa a ficar um bocadinho separada da parte de dentro e elas depois saem assim, como se vê na fotografia, com as asas moles e andam uma data de tempo até encontrar um sítio para se pendurar para endurecer as asas.

pupas "novas" - ainda de coloração verde



borboleta acabada de sair do estado de pupa ainda com as asas moles.

pupas a aproximar-se da fase de transformação em borboletas já de coloração castanha

Figura 67: Figura 66 com as indicações dadas por Marta acerca da imagem

CO - Ficam penduradas de cabeça para baixo?

MM - Não, ficam penduradas de cabeça para cima, as asas é que ficam para baixo até endurecerem e leva cerca de duas ou três horas até ficarem com as asas ríginhas. Estas aqui [*Bicyclus anynana*] conseguem fazer isso, mesmo caídas no chão. A maior parte das outras borboletas não, têm de estar penduradas. No caso das outras borboletas que eu usei aqui - as *Heliconius melpomene* - depois de as manipular, tenho de as re-pendurar, ou seja, tenho de

reutilizar a seda que elas usam para se prender às folhas e pendurá-las. Normalmente penduro-as em palitos.



Figura 68: *Ars Electronica 2000*. ©Marta de Menezes, cortesia da artista.



Figura 69: Figura 68 com as indicações dadas por Marta de Menezes acerca das imagens

MM - [Acerca da Figura 68] Isso são as bananinhas. Estás a ver? Esta aqui tinha acabado de nascer, ainda andava com as asas todas moles e já estava a querer comer. E isto são lagartas! Estas porcarias são lagartas que me invadiram completamente a sala.



Figura 70: *Ars Electronica 2000*. ©Marta de Menezes, cortesia da artista.

MM - [Acerca da Figura 70] Estás a ver? Estas aqui precisam de estar penduradas para que, quando saiem, fiquem assim. Porque elas não têm capacidade de ir pendurar-se noutra sítio. Ficam assim até as asas endurecerem e conseguirem voar.

CO - E isto aqui o que é?

MM - É uma caixa de cartão. Era uma caixa de uma maquineta qualquer para outro dos artistas acho eu.

CO - E isto também estava visível?

MM - Sim, estava visível, estavam aí todas penduradinhas.



Figura 71: *Ars Electronica 2000*. ©Marta de Menezes, cortesia da artista.

CO - [Acerca da Figura 71] mas estavam no interior da caixa?

MM - Não, estavam no exterior.

CO - E então isto o que é?

MM - Isso era a tampa que eu pus assim e fiz uma espécie de telhado.

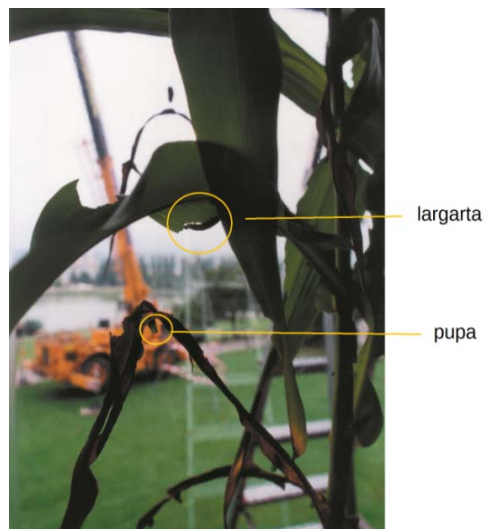


Figura 72: (à esquerda) *Ars Electronica 2000*. ©Marta de Menezes, cortesia da artista.

Figura 73: (à direita) a mesma imagem com as indicações de Marta de Menezes

MM - [Acerca da Figura 72] Isto é o milho e as lagartas estão a comer o milho - está aqui uma. Está aqui uma pupa pendurada. Elas também se penduram mas se caírem não lhes causa problema nenhum.

CO - Normalmente transformam-se penduradas?

MM - Estas aqui [*Bicyclus anyana*] não, estas caem muito facilmente, tanto que produzem muito pouca seda. As outras [*Heliconius melpomene*] produzem uma quantidade de seda respeitável. Quando as tiro para as manipular, tenho de ter o cuidado de manter a seda e a cola que eu uso para depois recuperar aquilo é a mínima possível...

CO - E que tipo de cola é?

MM - Tem de ser uma cola tipo cola branca, cola de madeira, a cola mais orgânica que exista.



Figura 74: (à esquerda) *Ars Electronica 2000*. ©Marta de Menezes, cortesia da artista.

Figura 75: (à direita) a mesma imagem com as indicações de Marta de Menezes

MM - [Acerca da Figura 74] Aqui tens o que viste na outra imagem, estas pupas já estão quase a sair [as castanhas] estas aqui [as verdes] ainda estão a desenvolver-se, isto era o milho que elas comem, ali as bananas são para as borboletas, e aquilo [caixinhas] é porque as

outras borboletas, as *Heliconius melpomene*, não comem banana, comem um nectar falso que eu faço com açúcar, água e proteínas da comida de beija-flor que se vende nos Estados Unidos. O beija-flor come nectar e há comida artificial para beija-flor que estas borboletas adoram.

CO - Na natureza o que é que comem?

MM - Comem o nectar das flores também. Por isso eu faço umas flores falsas com uns frascinhos lá enfiados com nectar e elas vão lá.



Figura 76: *Ars Electronica 2000*. ©Marta de Menezes, cortesia da artista.

MM - [Acerca da Figura 76] A estufa tinha esta porta [porta de fora], as pessoas entravam para aqui, depois fechavam esta porta e depois tinham autorização para entrar para a estufa.

CO - E durante esta exposição também havia alguém a intervir nas borboletas?

MM - Era eu. Esta exposição foi uma semana, oito dias, portanto eu estive lá o tempo todo. Eles contrataram um *babysitter* para a minha peça porque eu não conseguia estar das oito da manhã às oito da noite, ou às vezes até à onze da noite, o tempo inteiro lá.

CO - Nesta exposição já havia o microscópio e o televisor para mostrar o processo de intervenção?

MM - Havia microscópio mas não havia monitor. Mas havia microscópio e eu usava-o para fazer as intervenções...

CO - O microscópio é fundamental para fazer as intervenções, certo? Não é possível fazê-las a olho nú..?

MM - É fundamental. Mas, como te disse, a exposição durou só uma semana, eu fazia por uma questão de fazer, porque eu já tinha feito as alterações todas antes, para ter as borboletas alteradas durante a exposição.

CO - Voltando um bocadinho mais atrás, àquela primeira exposição na biblioteca, existe alguma relação entre essa primeira exposição e a da *Ars Electronica*?

MM - Não, aquilo foi efectivamente o laboratório que achou o projecto interessante e que era uma pena eu ir-me embora sem mostrar ao público o que tinha estado a fazer. E então contactaram a biblioteca para pôr lá as borboletas, não teve ligação nenhuma com a outra exposição.

CO - Noutra ocasião referiste que muitas pessoas que viram essa primeira exposição na biblioteca não acreditaram que tinhas intervindo nas borboletas vivas, algumas pensaram mesmo que as tinhas pintado já depois de mortas. Isso influenciou-te quando pensaste no modo de expor na *Ars Electronica* nomeadamente na ideia de apresentar as borboletas vivas?

MM - A partir daí foi claro que tinha de ser borboletas vivas. Mesmo falando com o chefe do laboratório, o Paul Brakefield, assim que acabou a exposição na biblioteca, uma das coisas que eu lhe perguntei foi como é que eu podia fazer de forma a apresentar as borboletas vivas. E estivemos a tentar perceber em termos de pequena escala, grande escala, como é que se poderia fazer uma espécie de *butterfly house*, mais ou menos portátil, onde as borboletas pudessem ser expostas vivas sempre. Hoje em dia seria fácil, naquela altura ainda implicava ir ao IKEA comprar redes mosquiteiro e outras coisas do género e fazer um bocadinho de construção *DIY* [*do it yourself*]. Hoje em dia já se vendem borboletários de tamanho de mesa ou de tamanho grande.

CO - Mas não é o que tu usas, pois não?

MM - Eu uso um borboletário que fui mesmo eu que desenhei.

CO - Quais os aspectos que te pareceram fundamentais ao contemplar a exposição do projecto? Ou seja, na comunicação com o público, quais os elementos principais que achaste que direccionariam o público para a reflexão que te interessava?

MM - Uma das coisas que eu queria muito que fosse visível eram as alterações, por isso é que quis que as imagens também lá estivessem, porque sabia que as borboletas não iam colaborar da melhor forma. A razão para as borboletas estarem lá vivas, tinha a ver com a experiência que eu tinha tido das borboletas montadas, que não tinha resultado. Porque um bocadinho da mensagem ou da questão das borboletas serem naturais ou artificiais perdia-se se as pessoas as vissem mortas. Depois do organismo já estar morto é sempre um objecto, passa sempre a ser um objecto, já não é tão importante a questão de ser natural ou não natural. Por isso era mesmo importante que as borboletas estivessem vivas. Por outro lado, eu queria muito que as pessoas, não só percebessem que as borboletas estavam vivas, mas também experimentassem o que é estar com borboletas vivas que não são borboletas autóctones, ou seja, que entrassem mesmo dentro do espaço, que sentissem o calor, a humidade, o cheiro e a porcaria que as borboletas fazem (que as borboletas fazem uma porcaria danada!). Porque eu achava que isso era chamar à realidade e forçar as pessoas a enfrentar, efectivamente, a questão. Se as borboletas não estivessem ali vivas a mensagem não passava... porque ficava tão escondida no desenho - as pessoas acabariam por tentar ver a peça nos desenhos das asas e nas alterações das asas e não no facto das borboletas estarem alteradas.

CO - A obra foi exposta nove vezes, entre 2000 e 2007. Como foi feito o processo de preparação para as exposições, particularmente no que diz respeito às borboletas, tendo em conta que, depois de 2000, já não estavas em residência no laboratório do Professor Brakefield?

MM - É uma espécie de um *kit* (risos). Hoje em dia, depende do que tu queres, às vezes sai mais barato... Por exemplo, eu considerei fazer a peça para exposição agora no *Emergências 2012*, depois desisti porque ser comissária e ter que montar uma peça dessa maneira, na mesma exposição, achei que não ia resultar e felizmente que eu achei que não ia resultar, porque não teria tido tempo nenhum para dedicar à minha peça.

Sai mais barato refazer a estufa do que transportá-la de Badajoz, embora a estufa do MEIAC esteja pronta a ser transportada para onde se queira, e foi desenhada exactamente dessa forma - para ser montada e desmontada - acaba por sair mais caro o transporte do que fazer outra. Porque hoje em dia faz-se... plásticos e madeira e está a andar e não custa nada e é mais barato.

Em termos de organismos vivos houve várias opções: houve quem comprasse plantas num viveiro e pusesse dentro do espaço, houve quem alugasse plantas num viveiro, houve quem contactasse logo o borboletário para onde as borboletas iam e pedisse emprestado as plantas que estavam no borboletário e depois as plantas iam juntamente com as borboletas para dentro do borboletário outra vez. É aquilo que for mais prático para o sítio onde a peça vai ser exposta. O microscópio tenho eu em casa um, o MEIAC tem outro, portanto posso levá-lo comigo ou posso enviá-lo... ele não é muito grande, é uma lupa, não é nada de extraordinário, vai em bagagem de mão se for caso disso.

A única coisa que, até agora, não pôde deixar de acontecer foi eu ir à Holanda buscar as borboletas. Elas podem ser enviadas... eles enviam lagartas para todo o mundo...

CO - Mas de onde?

MM - Do laboratório.

CO - Não há outra maneira de as obter?

MM - Não, elas são africanas! (risos) Podes ir a África buscá-las!

CO - Podiam vender-se...?

MM - Não estas borboletas não têm valor comercial.

CO - E se eu quisesse borboletas, por exemplo? Tinha de ter um projecto que o justificasse, não? Como é que o laboratório (bem, já deve ter sido à imenso tempo, se calhar não sabes) conseguiu ter autorização para trazer as borboletas?

MM - Eu?

CO - Não.

MM - Eles?

CO - O laboratório.

MM - Ah isso... Olha ainda agora estava a falar com a minha amiga Antónia Monteiro, com quem eu vou fazer outro trabalho sobre borboletas (foi ela que me ajudou mais nesse primeiro trabalho das borboletas) e este novo projecto implica uma borboleta com a qual ela nunca trabalhou. Ela disse-me logo: “eu não tenho essas borboletas aqui no laboratório, temos de ver quais são as condições em que elas vivem bem, mas tens que ir a África buscar borboletas grávidas”, e eu “Desculpa?!”, “Sim, isso sai um bocadinho caro mas tens de ir avião até África, até ao sítio de onde elas são autóctones e andar pelo campo a apanhá-las” (risos). Eu pensei: “deve ser fabuloso, deve ser fantástico!”... Mas é uma coisa que os alunos de biologia e os laboratórios habitualmente fazem, com regularidade. Mesmo ela vai com regularidade a África e à América do Sul apanhar espécimes novos e ver como é que eles funcionam.

CO - E não existem restrições em relação a isso?

MM - Existem, mas há uma lista de espécies de borboleta que podes apanhar.

CO - Mas se calhar em quantidades pequenas...

MM - Claro. Mas também não deve ser fácil conseguir apanhar muitas de cada. Bem, mas se apanhares uma resmazinha de ovos, apanhas logo uma data de lagartas ali.

CO - E a partir daí já se pode fazer criação...

MM - Eles já têm os papéis todos necessários para poder transportar esses organismos pela fronteira e essas coisas assim...

CO - Fizeste algumas referências a como seria agora que a peça já está no MEIAC... Quando foi adquirida?

MM - Em 2006.

CO - Então entre 2000 e 2006, como foi feito?

MM - É o pdf que está no meu website, se ainda não está, devia estar e vai estar em breve. É um pdf que tem as medidas da estufa, as especificações da estufa...

CO - Por acaso acho que não está...deixa cá ver.

[Cristina Oliveira consulta o site]

MM - Não. Ainda não está nenhum pdf. Mas eu para cada projecto tenho um documento com *installation requirements*, que pode ser sempre adaptado ao espaço e que é só um ponto de partida. Idealmente, a peça é exposta desta forma, só que tem de responder ao que eles têm e podem fazer. Cada vez que eu exponho é sempre uma espécie de negociação.

CO - Já vamos falar com mais pormenor acerca dos aspectos mais práticos da coisa. Gostava de fazer ainda mais algumas perguntas em relação à preparação das exposições. Quando a obra é exposta em que fase da vida estão as borboletas?

MM - Depende... Eu normalmente quero sempre que esteja uma de cada fase, mas também é discutido com as pessoas que comissariam a exposições. Há pessoas a quem interessa mais que o público sinta que é uma peça que tem de ser vista e revista. Nessas situações eu chego um bocadinho mais cedo (mas não preciso de chegar oito dias antes) e começo a fazer as manipulações para já começarem a haver borboletas com a manipulação para aí no terceiro ou quarto dia. Mas as pessoas que vão à inauguração depois têm de ir ver as borboletas manipuladas. Muita gente joga exactamente exactamente com isso, com o facto de ser uma questão um bocadinho performática da peça - e performática não só da parte do artista que está a fazer as manipulações, mas também do público que tem que vir e re-ir e voltar e ver várias fases do processo. Às vezes a exposição dura pouco, por exemplo, a exposição do *Ars Electronica* durava oito dias, portanto não dava para fazer esse jogo. Aquilo é tipicamente um festival ao qual vai gente do mundo inteiro ver o que está a ser feito, e tem trezentas mil peças para ver numa semana, não pode ver e rever nenhuma peça.

CO - E nesses casos normalmente as borboletas estão nos três estados?

MM - Estão nos três. Existem, desde o primeiro dia, borboletas já manipuladas.

CO - Noutra ocasião explicaste que há um intervalo temporal curto para intervir nas asas das borboletas, quantas horas são?

MM - São mais ou menos seis horas, portanto entre as 12 e as 18 horas depois de elas se transformarem em pupa. É jogar com o facto de elas começarem a transformar-se em pupa no escuro, assim que as luzes se apagam, e, normalmente, é nas quatro horas a seguir ao crepúsculo. Imagina que as luzes se apagam à meia-noite, da meia-noite até às 4h da manhã elas estão a transformar-se em casulo e, depois, a partir do meio-dia seguinte, até determinada hora, eu consigo manipulá-las. Na verdade não se costumam apagar as luzes à meia-noite, costumo pedir para apagar às 20h, porque assim, entre o meio-dia e a uma hora, eu tenho a maior probabilidade de estar a manipular borboletas que efectivamente vão ser alteradas.

CO - Pois, o que eu te ia perguntar é se não haviam umas que escapavam, mas assim sempre há uma forma de controlar mais ou menos...

MM - Há sempre umas que se escapam, mas 90% das borboletas que eu estou a manipular vão sofrer alterações.

CO - Quanto tempo demora a preparação da obra, tendo em conta a manipulação das borboletas?

MM - Depende daquilo que tu queres. Para eu começar a trabalhar a estufa tem de estar montada, o humidificador e o ar condicionado têm de estar presentes. Basicamente é isso que eu preciso. Preciso daquilo climatizado para poder pôr as borboletas lá dentro. Já sofreram um bocadinho. No MEIAC tiveram de ficar na casa de banho do museu, acho que dois dias, com um humificador dentro da casa de banho (porque com um clima seco elas morrem) e eu não podia fazer nada na casa de banho, só podia tomar conta delas e ver se estavam felizes e contentes. Já passei muitas vezes, muitos dias, sem poder fazer nada, em que eu olhava para eles e dizia “se vocês tivessem isto feito como eu vos disse, não estava aqui a olhar para as paredes, e vocês a pagarem-me um quarto de hotel, enquanto eu estou à espera que vocês façam aquilo que deviam ter feito antes de eu chegar”. Noutra altura as borboletas ficaram na cozi-

nha de um comissário, dentro de um aquário para conseguirem manter melhor a humidade. Estavam dentro do aquário com uma daquelas lâmpadas de aquecimento...

Isso é sempre muito complicado. Porque eu num quarto de hotel não posso tê-las comigo e depois são outras pessoas a tomar conta das borboletas, que não sabem ver se elas estão bem. E estas questões são muito complicadas, porque acham sempre que as coisas vão estar todas como deve ser, e depois há sempre atrasos nas construções das peças. E raramente é só uma peça para ser feita, portanto todos os artistas andam ao desbarato a dizer que os técnicos têm de estar com eles e têm de estar com o vizinho...

CO - Mas idealmente estaria tudo construído e pronto a receber as borboletas quando tu chegasses...?

MM - Exactamente.

CO - E elas chegariam em diversas fases da vida... Portanto o tempo de preparação é basicamente o tempo de preparar a estufa e o ambiente, certo?

MM - Sim.

CO - Já tínhamos falado nos componentes não-vivos da obra... e o MEIAC deu-me este esquema, não sei se era mais ou menos isto que tu tinhas no pdf (Figura 77)...?

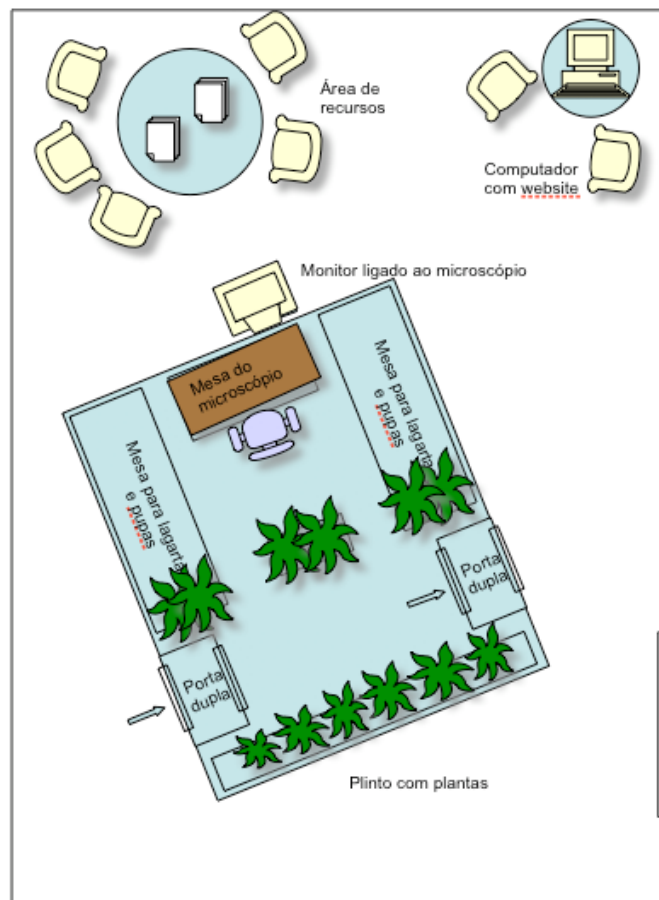


Figura 77: Esquema da obra. ©MEIAC, cortesia do museu.

MM - É mais ou menos isso que eu tenho no pdf.

CO - Queria pedir-te que explicasses com mais pormenor o que estamos a ver neste esquema.

MM - Então... O “mais o mais” é a estufa. E isto é a estufa que o MEIAC me construiu. Em vez de ser como a do *Ars Electronica* esta estufa tem uma porta dupla para entrar e uma porta dupla para sair. Portanto as pessoas vêm por aqui [ver Figura 78, A] e ficam sobretudo neste corredor [ver Figura 78, B]. Porque aqui é a minha zona de trabalho [ver Figura 78, C]. Tem a ver com eu ter aprendido no *Ars Electronica* que as pessoas não se dão muito bem a pegar

nas pupas e nas lagartas. Por isso esta zona é a zona resguardada para pupas e lagartas à qual eu é que tenho acesso, para salvaguardar que as borboletas saiam saudáveis dos seus casulos.

Isto acaba por não ser exactamente neste sistema, normalmente estas plantas [ver Figura 78 11, D] acabam por ficar mais perto desta cadeira, porque as sacanas das lagartas e das pupas e das borboletas têm uma tendência muito grande a pousar no chão.

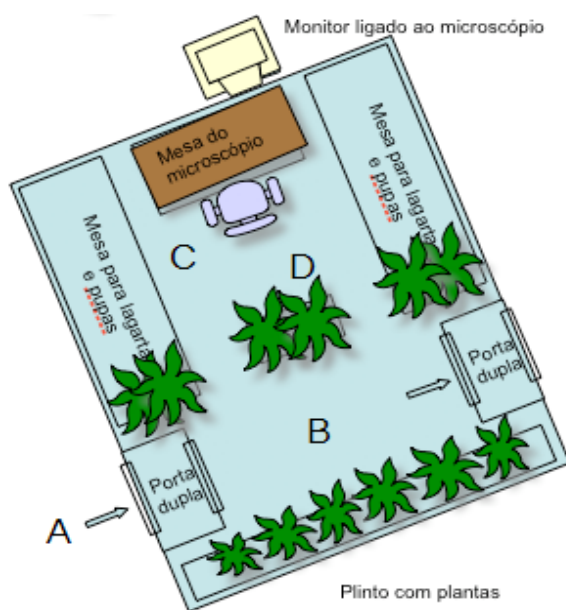


Figura 78: Esquema da obra [©MEIAC, cortesia do museu] ao qual foram acrescentadas as letras A,B, C, D (ver indicações no texto).

Uma das coisas que eu tenho sempre de dizer às pessoas quando vão entrando é para olharem para o chão para não as pisarem. Depois há as pessoas que vão de camisola vermelha ou amarela e as borboletas decidem ir todas para cima delas. É sempre uma experiência interessante nesse aspecto, porque as borboletas não são nada tímidas e isso às vezes assusta um bocadinho as pessoas. Para além de que eu não consigo resistir e, quando as pessoas mostram interesse por isso, eu deixo-as sentar na cadeira, ver as borboletas ao microscópio, pegar nas pupas e assim... Mas como é um ritmo bastante mais lento do que no *Ars Electronica*, nunca mais tive problemas.

CO - E aqui na área de recursos, o que é que está em cima das mesas?

MM - Idealmente eu acho que as pessoas têm de ter acesso à informação que quiserem sobre a peça por isso normalmente peço para ter assim uma zona... mas isso já muitas exposições deste género também têm assim uma zona onde se lê os artigos publicados pelo artista sobre a peça ou alguma publicação que tenha sido feita sobre a peça. Eu normalmente também ponho os artigos do laboratório e aquilo que está a ser feito, às vezes ponho uma biblia das borboletas, que é um livro que foi escrito para aí há sessenta anos, mas que te dá tudo aquilo que tu precisas de saber sobre asas, padrões e padrões de padrões, ou seja, a estrutura da asa e tudo aquilo que é preciso saber em termos de borboletas, as famílias das borboletas e essas coisas todas, para as pessoas poderem escolher aquilo que lhes interessa saber.

CO - O esquema refere também uma ligação a um *website*...

MM - Isso é porque o MEIAC tinha um *website* ligado à exposição onde se podia fazer consulta dos trabalhos. A peça em si não prevê uma ligação desse tipo.

CO - Nas fotografias que eu vi, houve algumas variações nalguns elementos, por exemplo o monitor que foi usado no MEIAC é diferente daquele que aparece nas imagens da obra na Galerija Kapelica, na Eslovénia, em 2005. Tens algumas restrições quanto ao monitor e às suas características?

MM - Desde que funcione, não tenho restrições.

CO - Mas o monitor que é usado no MEIAC tem um ar muito específico... muito quadrado...

MM - O MEIAC tem uma grande variedade de electrónica que eles têm lá guardada... Se fosse hoje em dia não era num monitor, era num MAC ou coisa assim. Porque eles têm um expólio de aparelhos electrónicos muito grande e basicamente tu podes escolher o estilo que quiseres.

CO - Mas na altura foste tu que escolheste?

MM - Não, era o que havia disponível.

CO - Então para ti é indiferente?

MM - É bastante indiferente, é só a imagem que lá vai aparecer que me interessa - que é a imagem do microscópio.

CO - Tu há pouco referiste também uma projecção que mostra as fotografias das borboletas, isso aparece também no MEIAC?

MM - Não, no MEIAC aparece no monitor quando eu não estou a intervir nas borboletas. Quando eu estou a fazer operações, o que está ligado ao monitor é o microscópio, quando eu não estou, está um leitor de DVD que vai mostrando o *slide-show* das imagens.

CO - Que são as borboletas com as asas de uma forma em que seja visível a alteração, certo?

MM - Sim.

CO - E, como já vimos, a estrutura da tenda tem variado, certo?

MM - Sim.

CO - No MEIAC, para além do esquema que já vimos deram-me uma lista dos vários elementos da obra onde se incluíam um aquecedor e um humidificador, mas não dizia quais as condições ambientais que aqueles aparelhos deveriam criar. Mas noutra ocasião em que te ouvi falar sobre a peça referiste que as condições ambientais criadas deverão ser de 27°C e entre 85% e 90% de humidade relativa. Isto corresponde a um clima tropical na estação húmida, certo?

MM - Sim.

CO - De África?

MM - Estas são africanas são. Da região tropical. Elas comem tudo o que é relva e são vulgares, não são uma borboleta rara nem difícil de encontrar. Tudo o que seja região tropical com duas estações deve ter *Bicyclus anynana*. As *Heliconius melpomene* são da América do Sul, do Brasil, da Amazónia também, deve ser ali até ao Equador para aí...

CO - Mas dão-se as duas em climas semelhantes?

MM - Dão-se em climas semelhantes. Em termos de humidade e temperaturas são os mesmos requisitos.

CO - Em 2006 o MEIAC adquire os direitos de exposição da *Nature?*. Eu não percebi se isto aconteceu antes ou depois do Arco 06.

MM - Aconteceu antes. A exposição imediatamente anterior à Arco 06 foi a *META.morfosis* no MEIAC, comissariada pelo António Cerveira Pinto. Nessa exposição o MEIAC adquiriu as peças todas que foram para a exposição, acho eu. Todas as peças que estavam na exposição foram adquiridas pelo MEIAC para fazer a sua colecção de arte contemporânea *contemporânea*. Foi um projecto muito interessante... adquiriram projectos arquitectónicos e tudo, adquiriram montes de coisas, e o *Nature?* foi adquirido nessa altura.

CO - E depois foi o MEIAC que comissariou a ida à Arco 06?

MM - Depois foi essa peça que eles quiseram levar para Madrid.

CO - Foi a tua primeira obra a ser adquirida por um museu?

MM - Foi.

CO - Como é que encaraste esta possibilidade? Houve alguma coisa que te tivesse preocupado?

MM - Houve uma data de coisas que me preocuparam. Primeiro eu não queria ficar eternamente agarrada à peça. Nessa altura já a peça tinha sido exposta algumas vezes...

CO - Já sabias o trabalho que dava!

MM - Já sabia o trabalho que era e não queria passar a minha vida a ter de passar um mês ou uma semana e meia, ou duas semanas, ou três semanas no sítio onde a peça fosse exposta. Confesso que no início pensei “Não vou conseguir vender esta peça, não dá para vender esta peça! A única coisa que eles podem adquirir são as borboletas depois de mortas e essas coi-

sas assim... Mas estive a pensar muito seriamente como é que isso se poderia fazer e quem me ajudou muito a pensar no assunto acabou por ser a minha irmã. A minha irmã é de música clássica, é professora de guitarra e profissional de música clássica, digamos assim. E foi ela que, em conversa comigo, me lembrou e fez pensar na questão da pauta. Na pauta! Foi essa a solução que eu decidi tomar e eu acho que é efectivamente a mais interessante em termos da venda de uma peça desta natureza. É pensar nas peças numa pauta de autor. E foi isso que o MEIAC efectivamente adquiriu, uma pauta de autor, que pode ser refeita e re-instalada por eles sempre que quiserem, mesmo quando eu já não existir. Foi um bocadinho complicado, mas foi muito divertido pensar... E é claro que, como artista plástica, como artista de pintura, foi um bocadinho complicado para mim não cair naquela do “mas a peça é minha, como é que pode *alguém* fazer a *minha* peça? Depois deixa de ser minha”. Por isso é que foi tão importante pensar na pauta e na partitura e pensar que não é por ser a Maria João Pires a tocar Mozart que vai deixar de ser Mozart, não é por ser uma aluna de biologia ou um aluno de biologia a fazer as alterações nas borboletas, quando a peça estiver a ser exposta, que vai deixar de ser uma peça de Marta de Menezes. E até acho interessante que, apesar de eles poderem fazer ou terem de fazer os desenhos que eu fiz, podem inventar outros - estejam à vontade...! Até é capaz de ser interessante - não tanto nesta peça que eu acho que não dá muito para ter interpretações - mas noutras peças de arte contemporânea e arte e biologia, pensar e até criar as peças que - um bocadinho como na música - poderão ter outros interpretes durante a sua vida, e que a vida do autor não limite o tempo de existencia de uma peça performática.

CO - Já que estás a falar da pauta, quais foram os elementos da “pauta” que tu achaste mais importante deixar definidos?

MM - Os elementos da pauta que eu achei mais importante deixar definidos foram: o contacto com o laboratório - o laboratório em princípio não vai acabar, e vai ser sempre o fornecedor das borboletas; depois todas as especificações atmosféricas que as borboletas necessitam - e eles têm um *kit* de ferramentas, têm um livrinho com os desenhos das asas das borboletas e aquilo que se deve fazer a cada uma das asas das borboletas (acho que são 10 ou 12 desenhos que eu peço para fazerem) e pouco mais. Aquilo que eu te estive a descrever, a lista dos

aparelhos... a única coisa que eles não te deram, pelo que me dá a entender, são os desenhos das asas e não te mostraram o *kit* das ferramentas que têm lá guardado... têm caixas para pôr o milho, têm as mesas...

CO - Na altura da aquisição, que elementos físicos (não naturais) da obra integraram o espólio do museu? Foi a tenda, feita especialmente para a exposição, as mesas...

MM - Têm o microscópio, têm as ferramentzinhas que é um *kit* pequenino, sabem que têm que comprar copos de plástico, que têm de comprar aquelas coisas de papel para fazer os *petit fours*, sabes?

CO - Não.

MM - Sabes aqueles copinhos de papel canelados, onde se mete os bolos pequeninos?

CO - Sim, sim!

MM - Como as borboletas quando saiem do casulo deitam um bocadinho de líquido, se tiverem um bocadinho de papel no plástico, o papel absorve o líquido e elas conseguem secar mais depressa. Em cada copo tens um papelinho desses no fundo e mete-se uma pupa lá dentro, assim saiem muitíssimo bem. São instruções para este tipo de coisinhas que facilitam e garantem que as borboletas estão felizes e contentes e que a peça está bem exposta.

CO - E depois a zona de recursos são eles que arranjam?

MM - Sim, eles têm os artigos publicados, têm essas coisas feitas...

CO - E as cadeiras etc, tens alguns critérios para isso?

MM - Não, são umas quaisquer.

CO - Na altura da aquisição da obra, foi discutido o processo de manipulação das borboletas? Quem o fazia e como?

MM - Foi.

CO - Essas decisões ficaram salvaguardadas a nível do contrato?

MM - Sim.

CO - Achas que qualquer pessoa conseguiria perceber e reproduzir o método para alterar as borboletas?

MM - Não. Acho que não é qualquer pessoa que consegue. Eu pedi que fosse um aluno de arte ou de biologia e, mesmo assim, tenho medo que não consiga, pelo menos nas primeiras vezes. Como expliquei, na primeira exposição que eu fiz de *Nature?*, na *Ars Electronica*, permiti que as pessoas tocassem nas borboletas mas muitas morreram, porque as pessoas precisam de uma certa sensibilidade, ou de uma adaptação, para não darem conta das lagartas e das pupas. Contrariamente ao que muitos pensam, não são as borboletas as mais sensíveis e frágeis mas sim as lagartas e as pupas. Porque aquilo é tudo mole e as pessoas não sabem muito bem a quantidade de força que podem ou não fazer para funcionar. Nas instruções estão imagens de umas caminhas de plasticina que se fazem (fazes à mão uma bolinha de plasticina e depois carregas com o dedo e ficas com uma caminha) nas quais deitas a pupa, de lado. No início eu precisava de fazer dois rolinhos de plasticina fininhos para prender a pupa em cima e em baixo (porque ela mexe-se) e hoje em dia não, ponho um dedo em cima e outro em baixo e é o suficiente para contrariar o movimento. Já tenho precisão de mão para fazer isto. Mas acho que não... Eu aprendi num dia, não é uma coisa que seja muito complicada, mas precisas daquele período de adaptação em que estás a ver quanta força consegues fazer.

CO - É preciso uma certa sensibilidade...

MM - Não é preciso ter um curso de Biologia, nem nada que se pareça... É uma coisa que se aprende com as mãos. Uma criança de 15 anos conseguiria aprender, uma criança de 10 anos provavelmente conseguiria aprender, desde que tenha controlo motor suficiente para perceber qual a pressão que deve ou não fazer. Provavelmente quem já teve bichos-da-seda sabe exactamente a pressão que deve fazer... mais facilmente do que um adulto.

CO - E agora mais por curiosidade. Achas que mais facilmente um aluno de artes teria essa sensibilidade ou uma pessoa de biologia?

MM - Mais facilmente um aluno de artes. Uma das coisas de que eu me apercebi, logo desde o início, foi que um aluno de artes treina muito a mão a ser comandada pelo cérebro, por causa do desenho mais do que outra coisa qualquer. E isso dá-nos uma vantagem em relação aos alunos de Biologia, porque esses não têm esse treino em nenhuma altura, a não ser quando entram num laboratório e começam a trabalhar com pipetas, com agulhas etc. Quando eu entro num laboratório sei que, se aprender durante um dia um protocolo, seja ele qual for, quer envolva ou não a manipulação de animais, sei que consigo fazer aquilo na próxima vez, enquanto um aluno de biologia às vezes precisa de mais tempo para treinar as mãos a fazerem aquilo que quer.