

**Faculdade de Ciências e Tecnologia  
Universidade Nova de Lisboa  
Departamento de Conservação e Restauro**

**A Conservação Material e Documental da obra “Instalação191093,parte1” de Francisco Rocha**

**António José Évora Rocha**

**Dissertação apresentada na Faculdade de Ciências e Tecnologia para obtenção do grau de Mestre em Conservação e Restauro**

**Orientadoras: Doutora Rita Macedo; Doutora Ana Ramos; Professora Sara Fragoso**

**Lisboa  
2010**

## **Agradecimentos**

O meu primeiro agradecimento vai para Francisco Rocha por toda a sua colaboração, sem a qual este trabalho não teria sido possível.

Agradeço também a toda a equipa da Colecção da Caixa Geral de Depósitos, Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest que tão bem me acolheu, com especial atenção à Doutora Isabel Corte Real, Inês Costa Dias e a Maria Manuel Benvindo que tão bem me receberam e cuja colaboração foi fulcral para o sucesso deste trabalho.

Os meus últimos agradecimentos vão para a Professora Doutora Ana Ramos, a Dr<sup>a</sup> Sara Fragoso e a Professora Doutora Rita Macedo, por toda a orientação, preocupação e disponibilidade que sempre demonstraram. Obrigado por me terem deixado percorrer este caminho, por me deixarem errar e acertar, sempre acreditando em mim até ao fim.

## **Resumo**

Este trabalho é dedicado à conservação material e documental da “Instalação191093,parte1” (1993) de Francisco Rocha (n.1958), pensando numa futura re-materialização.

Por não haver instruções para sua montagem, esta obra nunca foi exposta ou montada desde que foi incorporada na Colecção da Caixa Geral de Depósitos em 1994. Esta instalação foi concebida com materiais efémeros que lhe conferem aspectos intangíveis únicos. Aliados à efemeridade dos materiais usados na sua concepção, os elementos eléctricos e mecânicos desta instalação são o maior factor de degradação desta obra, mas por outro lado, são eles a principal fonte dos aspectos tangíveis e intangíveis que esta obra tem para oferecer.

A busca documental começou como um apoio à reconstituição desta obra e da sua história tendo em vista a sua remontagem. No decurso da recolha apercebemo-nos de que esta obra é na verdade já uma segunda versão material da obra originalmente apresentada criada por Francisco Rocha em 1993. A documentação desempenhará um papel crucial na conservação desta obra a curto prazo, podendo viabilizar a sua remontagem. Pelas suas características a preservação desta obra a longo prazo só pode ser garantida pela sua re-materialização e é ancorada na conservação documental da peça que a re-materialização poderá ocorrer.

**Abstract**

This work is dedicated to the material and documentary conservation of "Instalação191093, parte1" (1993) by Francisco Rocha (n.1958), thinking of a future re-materialization.

Because there are no instructions for its assembly, this artwork has never been exposed or assembled since it was incorporated in Coleção da Caixa Geral de Depósitos,1994. This installation was designed with several ephemeral materials which provide its unique intangible aspects. Associated to the ephemerality of the materials used in its design, the electrical and mechanical components of this installation are its biggest degradation factor, but they are also the main source of tangible and intangible aspects that this installation has to offer.

The documentary search began as a support for the reconstruction of the artwork and its history, in order to reassemble it. During the gathering we realized that this work is actually a second material version of the work originally created by Francisco Rocha in 1993. The documentation will play a crucial role in preserving this work in the short term and may even aid the reassembly. For its characteristics the preservation of this work in the long term can only be guaranteed by its re-materialization and this will be anchored on the documentary preservation.

# Índice de matérias

Resumo .....	3
Abstract .....	4
Índice de matérias.....	5
Índice de figuras .....	6
Índice de tabelas .....	7
Introdução.....	8
Como tudo começou.....	9
Francisco Rocha, biografia e formação.....	10
Francisco Rocha e as artes plásticas.....	12
Recolha de documentação – 1ª Fase.....	14
“Instalação 191093, parte1” .....	15
Sala do Veado, Lisboa.....	15
Palais des Nations, Genève.....	16
Recolha de documentação – 2ª Fase.....	19
Primeiro contacto com Francisco Rocha.....	19
Descoberta surpreendente.....	21
“Dialogues de Paix...” .....	22
2ª Parte – Corpo material .....	23
Corpo material existente e suas limitações.....	23
Diagnóstico.....	25
Sensor de movimento e caixa de alimentação eléctrica .....	26
Meadas de cabos eléctricos.....	26
Sacos plásticos.....	26
Brinquedos.....	27
Ilhós .....	28
Caracterização material da obra .....	28
Materiais poliméricos .....	29
Materiais metálicos.....	29
Propostas para conservação da obra a curto prazo .....	29
Propostas de acondicionamento .....	31
Soluções a longo prazo.....	31
Preservação de aspectos intangíveis e a importância da conservação documental .....	31
Re-materialização da obra .....	32
Conclusão .....	33
Bibliografia.....	36
Anexos.....	37
Entrevista presencial a Francisco Rocha .....	37
Fichas de Obra.....	48
“Instalação191093,parte1” .....	48
“Instalação191093,parte2” .....	49
Guia de Instalação .....	50
“Instalação191093,parte1” .....	51
Nota introdutória.....	51
Listagem e descrição de elementos. ....	52
Guia de montagem.....	54
“Instalação191093,parte2” .....	60
Nota introdutória.....	60

Listagem e descrição de elementos. ....	60
Guia de montagem.....	61
<b>Caracterização material .....</b>	<b>63</b>
Materiais poliméricos .....	63
Materiais metálicos.....	66
Propostas de acondicionamento .....	67
Caixas reforçadas com estrutura metálica .....	67
Caixas de Policarbonato Alveolar .....	70

## Índice de figuras

Figura.1 - Pormenor de um dos sacos plásticos com brinquedo no seu interior
Figura.2 - Emaranhado de cabos eléctricos
Figura.3 - Imagem da obra
Figura.4 - Disposição da “Instalação191093,parte2” na <i>Sala do Veado</i>
Figura.6 - Brinquedo usado na actual versão
Figura.7 - <i>Brinquedos</i> usados na versão apresentada na Sala do Veado
Figura.8 - Desenho esquemático da instalação mostrada em Ferme du Buisson.
Figura.9 - Instalação mostrada na Sala do Veado
Figura.10 - À esquerda o saco plástico encontrado, à direita um dos actuais sacos plásticos usados nas obras com o respectivo brinquedo.
Figura.11 - Pormenor da aplicação dos sacos plásticos na obra exposta na Sala do Veado.
Figura.12 - Imagem da obra exposta em “Dialogues de Paix...”
Figura.13 - Modelo teórico apresentado ao artista
Figura.14 - Elementos da “Instalação191093,parte1” dispostos para diagnóstico
Figura.15 - Cabos eléctricos cortados
Figura.16 - Sacos empilhados em caixa de protecção
Figura.17 - Cão de brinquedo descolado do saco
Figura.18 - Pormenor do rasgão provocado pelo desgaste de funcionamento
Figura.19 - Pormenor de corrosão metálica activa no mecanismo de funcionamento dos brinquedos.
Figura.20 - Pormenor de corrosão metálica activa no mecanismo de funcionamento dos brinquedos.
Figura.21 - Pormenor de corrosão metálica activa de ilhós metálico de suporte
Figura.22 - Proposta de acondicionamento com estrutura metálica de suporte
Figura.23 - Proposta de acondicionamento em caixa de Policarbonato alveolar
Figura.24 - Sensor de movimento.
Figura.25 - Caixa de transformação eléctrica, exterior.
Figura.26 - Caixa de transformação eléctrica, interior.
Figura.27 - Meadas de cabos eléctricos.
Figura.28 - Saco plástico e cão.
Figura.29 - Cão de brinquedo.
Figura.30 - Pormenor do sistema de suspensão do saco plástico.
Figura.31 - Esquema de marcações das circunferências de montagem.
Figura.32 - Esquema de montagem de fonte de alimentação e iluminação.
Figura.33 - Suspensão de primeiro nível de sacos plásticos, vista de baixo.
Figura.34 - Vista frontal da disposição dos níveis em altura, cores falsas.
Figura.35 - Esquema de ligação dos cabos eléctricos.
Figura.36 - Vista de topo do aspecto final do lustre.
Figura.37 - Vista em perspectiva do aspecto final do lustre.
Figura.38 - Vista em perspectiva do aspecto final do lustre.

- Figura.39 - Exemplar de livro escrito por Francisco Rocha.  
Figura.40 - Estantes musicais de suporte aos livros.  
Figura.41 - Vista em perspectiva do posicionamento das estantes.  
Figura.42 - Vista do posicionamento dos livros sobre as estantes.  
Figura.43 - Vista geral do conjunto após montagem.  
Figura.44 - Espectro de absorção FTIR, cabo eléctrico.  
Figura.45 - Espectro de absorção FTIR, saco plástico.  
Figura.46 - Espectro de absorção FTIR, pata.  
Figura.47 - Espectro de absorção FTIR, corpo.  
Figura.48 - Espectro de absorção FTIR, cabeça.  
Figura.49 - Espectro de absorção FTIR, cola.  
Figura.50 - Espectro de absorção FTIR, cauda.  
Figura.51 - Espectro de absorção XRF, Argola metálica. Aço niquelado.  
Figura.52 - Espectro de absorção XRF, Caixa mecanismo. Aço zincado.  
Figura.53 - Espectro de absorção XRF, Ilhós. Latão niquelado.  
Figura.54 - Estrutura metálica com sacos em suspensão. Vista frontal.  
Figura.55 - Estrutura metálica com sacos em suspensão. Vista lateral.  
Figura.56 - Estrutura metálica com sacos em suspensão. Vista de topo.  
Figura.57 - Estrutura metálica com sacos em suspensão. Perspectiva.  
Figura.58 - Cobertura de Policarbonato alveolar aplicada à estrutura de suspensão.  
Figura.59 - Cobertura de Policarbonato alveolar fechada na estrutura de suspensão.  
Vista “raio-X”.  
Figura.60 - Aspecto final da caixa com saco suspenso.

## Índice de tabelas

- Tabela.1 - Tabela sumária do diagnóstico  
Tabela.2 - Elementos poliméricos analisados e respectiva identificação.  
Tabela.3 - Elementos metálicos analisados e respectiva identificação.  
Tabela.4 – Correspondência circunferência de montagem e respectivo número de sacos plásticos.

## Introdução

Estender os braços da conservação aos limites que definem a arte contemporânea é nada mais que uma justa e honesta ambição. Em particular no que diz respeito à conservação de objectos de arte contemporânea não tradicionais, as suas características obrigam a que a conservação destes objectos não esteja limitada ao seu suporte material, especialmente quando há instalações envolvidas. D.H. van Wegen enumera três características das ditas obras de arte contemporânea não – convencionais como factores responsáveis pela dificuldade da sua conservação:

- ...1 *The extreme fragility and unpredictable ageing of the often highly unorthodox materials used.*
- 2 *The different role of materials and the creation process in the meaning of the work compared with traditional art.*
- 3 *The lack of historical distance resulting in an interpretation of the work based on a feasible consensus is not yet possible...[1]*

A tomada de consciência dos novos problemas de conservação de arte contemporânea tornou-se evidente a partir da última década do século XX. Os procedimentos tradicionais muitas vezes não davam resposta aos novos problemas de conservação que se colocavam, portanto era fundamental desenvolver novas metodologias. Mas como? Em: "Painfull Decisions: Philosophical Considerations and a Decision Making Model", Renné van de Vall expõe a necessidade de consulta de nova literatura e de profissionais mais sábios e experientes. Por outro lado, também sugere processos mais viáveis de conservação, podem ser desenvolvidos através da comparação de casos de estudo com necessidades semelhantes [2]. Tal como van de Vall terão pensado tantos outros profissionais pelo mundo fora, pois durante a década de 90 foram organizados encontros internacionais onde especialistas de várias áreas ligadas à arte e à conservação confrontaram as suas experiências e os seus conhecimentos. São exemplos de destaque os encontros: *From Marble to Chocolate*, promovido em 1995 pela Tate Gallery em Londres; em 1997, o Netherlands Institute for Cultural Heritage organiza o encontro *Modern Art: Who Cares?*; no ano que se seguiu, o Getty Conservation Institute promove *Mortality/Immortality* e, mais recentemente, em Junho de 2010 o Netherlands Institute for Cultural Heritage voltou a organizar um encontro internacional, desta vez sob o nome *Contemporary Art: Who Cares?* Para além do inestimável intercâmbio de saberes e de experiências, os trabalhos escritos apresentados nestes encontros foram compilados e publicados, permitindo que hoje possamos aceder aos casos de estudo e às reflexões teóricas então apresentados. Apesar de não nos oferecerem verdades absolutas ou de nos fornecerem soluções milagrosas, a comparação dos vários casos de estudo que estas publicações nos oferecem constitui uma

ferramenta muito útil no desenvolvimento dos nossos próprios modelos de decisão [3]. Contudo, este tipo de publicações consiste numa ferramenta estática e limitada, cujas falhas foram de certo modo complementadas pela criação de plataformas *on-line*, onde especialistas de todo mundo partilham casos por si estudados e documentação não – publicada cujos desenvolvimentos podem ser constantemente actualizados e consultados numa dinâmica de troca e partilha. A Internation Network for Conservation of Contemporary Art (INCCA) é das primeiras (iniciada em 1999) e provavelmente a mais importante rede internacional deste género e todos os conteúdos que esta rede pode oferecer, estão disponíveis na *Web* [4]. A respeito da conservação de instalações, um conjunto de membros da INNCA, colaborou na construção do projecto *Inside Installations: Presentation and Presentation of Installation Art (2004-2007)*. Tal projecto consistiu na re-instalação de 30 instalações complexas, sendo que todo o processo foi devidamente documentado. Os frutos deste trabalho foram reunidos e estão disponíveis num arquivo *on-line* propositadamente criado para o efeito [5].

### **Como tudo começou**

Tudo começou integrando, como estagiário, a equipa da Fundação Caixa Geral de Depósitos -Culturgest afecta à gestão e conservação da Colecção da Caixa Geral de Depósitos. Numa colecção especialmente direccionada para a arte contemporânea portuguesa [6], foi possível ter um contacto directo com especificidades da conservação de arte contemporânea e o papel crucial que a documentação das obras pode representar na sua conservação.

Durante o trabalho de limpeza, acondicionamento e movimentação de obras nas reservas da colecção, encontraram-se diversas hipóteses de estudo e intervenção. A obra escolhida foi a “Instalação 191093, parte 1” de Francisco Rocha (nº inv.346952), que aparentemente consistia em duas caixas com sacos de plástico (41 cada), com cães de brinquedo dentro (Fig.1) e vários emaranhados de fios eléctricos (Fig.2). Na altura, a peça foi descrita de memória (embora vaga), pela conservadora da colecção, como um conjunto de plásticos, motores eléctricos e fios eléctricos suspensos numa estrutura (aro metálico), formando um lustre, do qual existia apenas uma imagem digital que constava na ficha da obra (Fig.3). O elemento estrutural principal da peça (um aro metálico de suporte) estaria em falta.



Fig. 1 - Pormenor de um dos sacos plásticos com brinquedo no seu interior.



Fig.2 - Emaranhado de cabos eléctricos.



Fig.3 - Imagem da obra.

Esta obra foi incorporada na colecção da CGD em 1994 como parte de um lote de 5 obras que se pensava serem todas provenientes da mesma exposição, e nunca foi montada desde então pelo facto de ser uma obra complexa, com muitas partes e para a qual não existiam quaisquer indicações quanto à montagem, significado e funcionamento.

O trabalho consistiria assim em garantir a preservação da instalação, apesar de, numa primeira avaliação não haver quaisquer necessidades urgentes de intervenções de conservação. Ver-se-á que o problema ultrapassa as questões da pura materialidade, passando por descobrir como juntar e montar todas as peças desse gigantesco puzzle, ou seja perceber o que era, o que significava e como se materializava.

Trazer esta obra de novo à vida não seria contudo uma tarefa tão fácil como poderia parecer à partida, não tanto pelo seu estado de conservação material, mas porque a sua reinstalação não era possível, dado que as únicas informações disponíveis na ficha de obra eram o seu título, autoria, medidas, e uma fotografia de fraca resolução (Fig.3) que foi o principal guia de boa parte desta investigação.

### ***Francisco Rocha, biografia e formação.***

Antes de avançarmos na história da instalação, convém saber um pouco sobre o autor, para melhor percebermos a importância e significado dos aspectos materiais e intangíveis desta peça. A sua obra pode ser considerada como uma nota breve na história das artes plásticas portuguesas do séc.XX. Apesar de não se ter tornado tão conhecido como outros artistas plásticos contemporâneos portugueses, Francisco Rocha é exemplo de versatilidade e originalidade, não se prendendo ao rótulo de escultor, foi apontado por Chaké Matossian como um dos artistas a ter em atenção na década de 90 que então se iniciava [7]. Em paralelo com a actividade de escultor, Francisco Rocha também se dedicou às áreas do design gráfico, de interiores e equipamentos. Muito do trabalho por si desenvolvido esteve intimamente ligado ao mundo do teatro e à produção vídeo.

Entre as décadas de 80 e 90, produziu algumas dezenas de obras a partir de uma ampla gama de materiais e técnicas cujo resultado foram peças orgânicas, de escala considerável e premeditadamente efémeras. A efemeridade das suas obras deveu-se principalmente ao facto de serem sempre destruídas no fim de cada exposição. São raros os exemplos de obras conhecidas que tenham chegado aos nossos dias, tão raros que uma mão cheia de dedos chega para os enumerar, e pertencem todos à Colecção da CGD.

A incursão de F. Rocha nas artes plásticas foi relativamente curta, aproximadamente entre 1987 e 1998. Desde então tem-se dedicado totalmente à produção vídeo, design de interiores e concepção de cenografias para teatro.

Formado em Filosofia pela Universidade Clássica de Lisboa, F. Rocha estudou Escultura/Pintura na ar.co – Centro de Arte e Comunicação entre 1984-1987 [8], tendo leccionado Escultura nesta escola entre 1987-1992 [9].

Rocha não se limitou a mostrar e desenvolver o seu trabalho apenas a nível nacional, fez algumas estadias no estrangeiro como aluno bolseiro. Em 1988 estagiou no *Southeastern Massachusetts University E.U.A*, com uma bolsa cedida pela Fundação Luso Americana [10]. Voltou aí como artista residente por uma temporada de dois anos entre 1990/91, dessa vez com uma bolsa conjunta da Fundação Calouste Gulbenkian, Secretaria de Estado e Cultura e Fundação Luso-Americana [8]. Seis anos mais tarde, recebeu uma bolsa conjunta da Fundação Calouste Gulbenkian, Secretaria de Estado e Cultura e Fundação Luso Americana, para estagiar como artista residente no *American Center* em Paris, entre 1997/98 [8].

Como foi acima referido, Francisco Rocha não limitou a sua actividade às artes plásticas. Concebeu projectos de design de objectos para a *Loja da Atalaia* em Lisboa entre 1988 e 1994. A qualidade dos seus objectos foi reconhecida quando em 1992 (em conjunto com as “teias”) estes lhe valeram o convite para o ciclo de exposições “Identidad/Diversidad:Lusitania cultura Portuguesa actual” - Círculo de Bellas Artes Marqués de Casa Riera, Madrid [11,12]. No ano em que Madrid foi capital europeia da cultura, vários artistas contemporâneos portugueses mostraram em Espanha a qualidade e a diversidade da produção portuguesa [13].

A concepção cenográfica e de espaços interiores é outra das áreas que marca o percurso de Francisco Rocha. Entre outros exemplos destaca-se o design de espaços interiores para o bar *Frágil* em Lisboa entre 1989 e 1997; a concepção de cenografias para as edições da *Moda Lisboa* dos anos 1991, 1993 e 2002, para peças de teatro como "Sonho de Uma Noite de Verão" de W.Shakespeare para o Teatro Nacional D.Maria II em 1994, ou em 2004 na peça "Insulto ao Público" de Peter Handke, Teatro Casa Conveniente, ou ainda a

concepção do design expositivo para o Pavilhão do Futuro dos Oceanos EXPO98, como membro da equipa de projecto: Baixa Atelier de Arquitectura.

No início da década de 90, despertou em F. Rocha um interesse e gosto particular pelo mundo da produção e realização vídeo. Desde 1993 explora gradualmente e especializa-se cada vez mais nesta área, vindo mais tarde a realizar como VJ<sup>1</sup>, entre 1999 e 2000, vídeos para os espaços Frágil-Lux em Lisboa. Rocha procurou envolver-se cada vez mais e abranger mais especificidades desta nova área, participou então em 2000 na peça "ANOZ", Teatro OLHO na concepção e realização vídeo. Em 2002, as bandas de rock nacionais: *More República Masónica* e *Bizarra Locomotiva* contaram com Rocha para a realização e produção de seus vídeo-clips. Dois anos mais tarde, em 1994, deu outro passo quando realizou o vídeo documental da peça " Rua de sentido único" de Monica Calle, Teatro Casa Conveniente.

Actualmente continua a trabalhar em diversas vertentes, sendo que a sua vocação principal está relacionada com o design e a produção vídeo.

### ***Francisco Rocha e as artes plásticas***

F. Rocha apresentou individualmente o seu trabalho pela primeira vez, em 1987, no espaço abandonado daquilo que era, na altura, a *Central Tejo* actualmente conhecido como Museu da Electricidade de Lisboa. Nesta exposição F. Rocha espalhou pelo espaço do gigantesco armazém várias pedras não esculpidas, agrupadas de modo a definir a respectiva escultura [14]. Por muito grandes que fossem as suas esculturas, nunca seria possível competir com as dimensões da sala, subsistindo sempre uma ideia de grande vazio. A solução encontrada para este problema foi o uso de som. Tendo as dimensões monumentais da sala sido preenchidas pelo som constante de um disco escolhido pelo autor [9].

Desta exposição subsistiram opções que distinguiram as suas criações seguintes. F. Rocha recusava o esforço de submeter ou impor os materiais à sua vontade. Para ele os materiais eram sempre mais fortes que quaisquer intenções artísticas, acabando por se impor no fim da intervenção do próprio artista. Ou seja, procurava sempre aproveitar aquilo que os materiais lhe ofereciam em vez de os subjugar. Apesar de procurar criar sempre obras de grande escala, não procurou competir com as dimensões da sala, ao invés usou-as em seu favor. Por outro lado o uso do som foi uma das características que procurou incluir e explorar nas suas criações seguintes.

O último aspecto a retirar desta exposição que viria a caracterizar todas as seguintes prende-se com o destino que as peças expostas sofreram. No fim da exposição foram todas destruídas. Porquê destruir todas as obras? Havia características comuns a todas as obras que as tornavam fáceis e passíveis de destruição. As obras de F. Rocha nunca eram

---

<sup>1</sup> Vídeo Jockey.

unidades isoladas, mas uma união, uma combinação de elementos que facilmente poderia ser desmantelada depois. O artista estava interessado em criar obras de grandes dimensões, instalando-as directamente nas salas de exposições que funcionavam como que o seu segundo atelier. No fim de cada exposição, devido às dimensões das obras tornava-se complicado transportá-las e guardá-las num qualquer armazém. Por outro lado, a falta de meios financeiros fez com que a decisão da destruição das obras se tornasse mais fácil de tomar.

Em 1989, o autor expôs no espaço da *Galeria Diferença* um conjunto de obras que demonstravam a evolução das suas criações num sentido cada vez mais orgânico, afastando-o do rótulo de escultor. Na “Farmácia”, como alguns lhe chamavam, Francisco Rocha reuniu desenhos anatómicos, placas emolduradas que sugeriam radiografias, gavetas ordenadas, e os sofás, que no seu conjunto lembravam um ambiente de consultório [15].

Em 1992, F. Rocha expõe no espaço ainda em obras da *Sala do Veado* – Museu Nacional de História Natural uma das suas peças mais conhecidas, “sem título”, as “teias” como o próprio autor a ela se refere. Nas duas salas contíguas deste espaço Rocha construiu duas estruturas paralelepípedicas enormes que iam do chão até ao tecto de considerável pé-direito. Estas estruturas não eram mais que um emaranhado de fios de nylon esticados e entrecruzados de cima a baixo, sobre o qual foi projectada, sob pressão, resina acrílica. O resultado final em muito lembraria uma enorme teia de aranha. Apesar das suas dimensões, a leveza desta instalação seria de facto a sua principal característica, que em muito foi ajudada pela sua iluminação interior estrategicamente colocada e que a recortava visualmente do ambiente escuro da sala [16].

Segundo F. Rocha a concepção desta estrutura foi um passo importante em direcção a um objectivo claro que tinha: a **desmaterialização do objecto**:

*...meu objectivo... com as teias era desmaterializar o objecto, tinha uma grande obsessão com aquilo que era desmaterializar o objecto... [9]*

Contudo, a esta instalação faltava algo que F. Rocha também procurava conseguir incluir nas suas criações: o **tempo**. A esta obra faltava a dinâmica da passagem do tempo:

*...estas duas peças aracnídeas são sublinhados exactos dos espaços onde se instalam; na regularidade das mesmas, na rugosidade do inacabado, no efeito de cave e de tempo parado que nos traz uma subtil mistura de efémero e velho... [9]*

A captura da dinâmica do tempo foi conseguida na sua criação seguinte, a “Instalação 191093”, que estudamos neste trabalho:

*...a passagem das teias para esta instalação (Instalação191093) teve a ver com a introdução de algo que era o tempo... [9]*

Em 1993 Rocha conseguiu finalmente reunir no mesmo conjunto o seu gosto pela produção de escalas monumentais, a desmaterialização e multiplicidade de objectos e a captura da dinâmica do tempo. Ao conceber “Instalação191093”, que apresentou na *Sala do Veados*.

O interesse e a busca daquilo que era o **tempo** e ao que a ele estava intimamente ligado, despertou em Francisco Rocha o gosto pelo vídeo. Curiosamente este gosto pelo mundo da produção e realização vídeo começou com a filmagem de alguns planos da “Instalação191093,parte1” numa abordagem muito amadora e experimental. Estas filmagens acabaram por ser usadas na apresentação em suporte vídeo da “Instalação191093,parte1” em 1994, na exposição “Perspectives” em La Ferme du Buisson, Paris.

### ***Recolha de documentação – 1ª Fase***

Como início de trabalho era imperativo recolher toda a documentação disponível sobre a “Instalação191093, parte 1” e o seu autor Francisco Rocha. Na biblioteca da *ar.co* – Centro de Arte e Comunicação Visual, que possui um vasto arquivo sobre a produção contemporânea portuguesa obteve-se alguma documentação sobre Francisco Rocha, que foi aluno e professor desta escola.

Depois de feito o levantamento documental, seguiu-se o tratamento dessa informação, actividade realizada em paralelo com o diagnóstico e inventariação detalhados de todos os elementos da obra. A descrição e inventário completos de todos os elementos da peça podem ser consultados no guia de instalação incluído em anexo. O diagnóstico da peça é apresentado na segunda parte deste texto.

A primeira recolha documental forneceu informações valiosas sobre o percurso de Francisco Rocha (em parte apresentadas no capítulo referente à sua biografia e formação), bem como sobre a história e morfologia da “Instalação 191093, parte 1”, mas nada que pudesse adiantar muito à sua reinstalação. Pelo contrário levantou ainda mais dúvida. Os vários elementos da instalação estavam aparentemente em bom estado de conservação não inspirando grandes cuidados. Urgia cada vez mais reunir e produzir uma sólida documentação que permitisse a reinstalação da obra. Sem isso, a “Instalação 191093, parte1” continuaria a ser apenas um amontoado de elementos soltos e sem nexos.

## **“Instalação 191093, parte1”**

### **Sala do Vead, Lisboa**

Através de artigos escritos e ilustrados de jornais, revistas e catálogos, foi possível obter alguns dados sobre esta exposição. A “Instalação 191093, parte1” foi criada em 1993 como parte integrante de uma instalação mais complexa mostrada nas duas salas de exposição da *Sala do Vead*, Museu Nacional de História Natural de Lisboa, de 19 a 26 de Outubro de 1993 [17]. A exposição intitulada **“Instalação 191093”** tinha um percurso definido e organizado: em primeiro lugar, os visitantes deparar-se-iam com um conjunto de 5 livros dispostos em 5 estantes musicais. Todos iguais, os livros continham frases soltas, pensamentos que Francisco Rocha escreveu como um modo de preparação espiritual em comunidade para o resto da exposição [18,9] (Fig.4). Este conjunto de livros intitulado **“Instalação 191093, parte2”** (n.º inv. 346953), faz também parte da Colecção da CGD<sup>2</sup>. Há que reforçar que no início deste trabalho as estantes metálicas de suporte não se encontravam nas reservas da Colecção da CGD nem se sabia do seu paradeiro.



Fig.4 - Disposição da “Instalação191093,parte2” na *Sala do Vead*.

O resto da sala encontrava-se completamente vazia, à excepção das duas paredes mais distantes da entrada da sala. Numa delas estavam pendurados dois desenhos da autoria de Rocha, e na parede adjacente uma escultura [19]. A peça pendurada na parede era um molde feito por Francisco para vazamento de uma peça:

*...o molde era a peça que dava o toque artesanal a esta exposição, característica comum a todas as minhas exposições...”* [9]

A presença da **“Instalação 191093, parte1”** era anunciada quando os espectadores eram atraídos da primeira para a segunda sala de exposição pelo ruído caótico que dela provinha [20].

A “Instalação 191093, parte1” consistia visualmente numa espécie de pirâmide invertida, constituída por dezenas de sacos plásticos dispostos em 9 níveis descendentes do exterior para o interior (Fig.5). Cada saco enclausurava o esqueleto mecânico de um cão pelado, ligado a uma fonte de alimentação escondida, que lhe fornecia energia para a produção de movimentos,



Fig.5 – “Instalação191093,parte1” na *Sala do Vead*.

<sup>2</sup> O texto integral destes livros está disponível no CD em anexo.

acompanhados de sons caóticos, pulsantes e repetitivos [21]. A peça era iluminada internamente, sendo que a luz era difundida através da translucidez dos sacos, dos cabos e dos brinquedos, recortando o objecto da obscuridade do espaço envolvente.

Segundo nota de compra, todas as peças da autoria de Francisco Rocha presentes na colecção da CGD, foram adquiridas no mesmo momento, em 1994. Neste lote de peças, constava a “Instalação 191093, parte1” e a “Instalação 191093, parte2”, que provinham garantidamente da mesma exposição. Deste lote constavam ainda três desenhos que segundo a conservadora da colecção proviriam igualmente desta exposição, contudo a informação relativa aos desenhos carecia de confirmação, já que na Sala do Veado teriam sido expostos dois desenhos (não três) e mesmo na documentação encontrada a respeito desta exposição, apenas existiam vagas descrições escritas que não confirmavam nem desmentiam a presença dos desenhos adquiridos pela colecção da CGD.

### ***Palais des Nations, Genève***

Em 1995, a “Instalação 191093, parte1” foi exposta em Genève numa exposição dedicada às comemorações da assinatura da carta dos direitos humanos. Em “Dialogues de Paix”, artistas de várias nacionalidades foram convidados a expor as suas criações no Palácio das Nações da ONU, tendo cada um o seu pequeno espaço de exposição.

Nesta primeira fase de recolha documental não foi possível saber mais sobre esta exposição, pois o catálogo consultado [22] apenas faz alusão à participação de Francisco Rocha como artista convidado e à exposição do seu “lustre”, não contendo quaisquer ilustrações ou descrições relevantes sobre esta.

As informações recolhidas nesta fase não confirmavam aquilo que o corpo material da peça presente na colecção da CGD transmitia. Há diferenças importantes entre aquilo que se podia ver nas fotografias da *Sala do Veado* encontradas na recolha documental e aquilo existe na Colecção da CGD.

O número de sacos plásticos na obra mostrada na *Sala do Veado* é bastante superior ao existente na Colecção da CGD. Com o auxílio de programas de tratamento de imagem, alguma estimativa e cálculos matemáticos, é possível estimar que na *Sala do Veado* terão sido usados aproximadamente 164 sacos. Este número aproximado é o dobro do número de sacos da peça que está na colecção da CGD. O facto é que nessas fotografias é possível ver que os sacos estão distribuídos de maneira tridimensional, o que significa que haverá tantos outros por detrás dos visíveis. Em suma, na peça apresentada na fotografia haverá na realidade muitos mais que 164 sacos, o que ultrapassa o número de sacos da peça presente na colecção da Caixa Geral de Depósitos.

Outro aspecto importante é que os brinquedos usados são diferentes. Os brinquedos usados na peça que se encontra nas reservas da Colecção da CGD são todos do mesmo

modelo, apresentando algumas variações de cores nos seus corpos (Fig.6), mas tendo como característica comum a cabeça totalmente negra. Por seu lado, as fotografias tiradas na *Sala do Veado* mostram brinquedos totalmente brancos (Fig.7). Citando João Pinharanda:

*...pequenos modelos de bonecos de peluche (apenas a estrutura interna, de um branco leitoso de onde sobressaem dois imensos olhos negros... [23]*



Fig.6 - Brinquedo usado na actual versão.



Fig.7 - Brinquedos usados na versão apresentada na Sala do Veado.

***Porque é que a instalação exposta em La Ferme du Buisson (Marne-la-Vallée, França) não deve ser tida como uma versão desta peça?***

F. Rocha teve a oportunidade de expor a primeira versão material da “Instalação 191093, parte1” em La Ferme de Buisson, acabando por não o fazer porque o pé-direito da sala de exposição que lhe foi destinada era demasiado alto não permitindo que o lustre tivesse a correcta relação com o espaço e o espectador. Na impossibilidade de expor o lustre em si, Francisco Rocha optou por montar uma instalação vídeo em que mostrava planos filmados por si enquanto o lustre esteve em exposição em Lisboa.

*... Um dos problemas da Ferme de Buisson quando a instalação lá esteve, é que o tecto era tão alto, tão alto, que não conseguia montar a peça nunca...  
...já tinha feito o vídeo da peça em Lisboa, tinha as imagens e portanto fiz uma espécie de segunda peça a partir das imagens que era toda feita em vídeo. [9]*

A experiência física do espectador é que define uma instalação, e a experiência do espectador não é a mesma no caso do lustre e no caso da instalação vídeo.

No caso dos lustres, o espectador é chamado a este objecto pelo som proveniente do funcionamento dos brinquedos. Depois de ser atraído pelo som, depara-se com a volumetria flutuante que desafia a gravidade e que se destaca do ambiente circundante pela luz que dela provém. Após este choque é atraído até mais perto, onde circula em volta do lustre e experimenta as estranhas sensações de movimento provocadas pelos brinquedos que estão dentro dos sacos.

Em relação à instalação vídeo, o espectador não é chocado nem intrigado pela cacofonia do funcionamento dos mecanismos, pelo contrário é conduzido e envolvido por uma voz proveniente de altifalantes, que cita frases soltas dos livros da “Instalação 191093, parte2”. Ao chegar ao espaço da exposição, não vê a **unidade** da grande volumetria flutuante, pelo contrário vê várias partes da mesma peça espalhadas pela sala, nomeadamente os monitores e as colunas de som (Fig.8,9). Ao contrário do lustre, para conseguir ter uma experiência completa da instalação, o espectador é obrigado a entrar para dentro da peça, neste caso é obrigado a entrar para dentro do espaço circular formado pelos monitores para ver os diferentes planos do lustre projectados nos vários ecrãs.

Apesar de se partir do mesmo tema e de se usarem elementos comuns, a experiência psico-física do espectador é diferente, fazendo com que em termos de “instalação” as peças sejam tomadas como diferentes. Se tiver de ser estabelecida uma relação, o vídeo é quanto muito um documento do lustre.

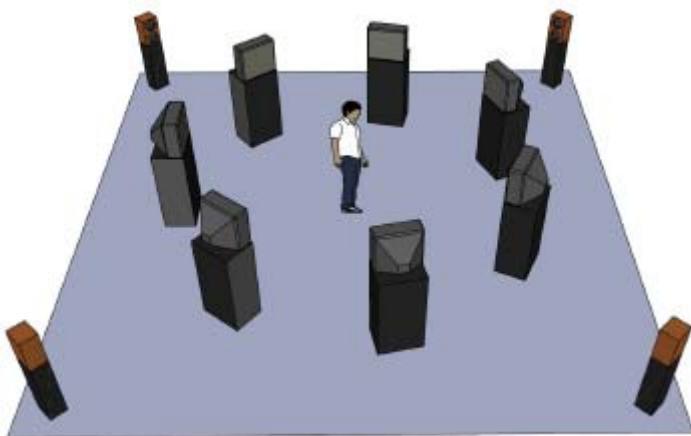


Fig.8 - Desenho esquemático da instalação mostrada em Ferme du Buisson.



Fig.9 - Instalação mostrada na Sala do Veado.

### **Recolha de documentação – 2ª Fase**

#### **Primeiro contacto com Francisco Rocha**

O segundo grande passo na recolha documental foi dado quando o próprio artista disponibilizou o seu arquivo pessoal de transparências das suas obras. Nesta fase, algumas das principais dúvidas foram esclarecidas. A diferença entre os brinquedos foi explicada e a ausência do aro de suspensão justificou-se pelo facto de ele nunca ter existido. Na verdade, F. Rocha afirmou que os sacos eram directamente suspensos ao tecto por fios de nylon individuais. Outras dúvidas permaneceram, nomeadamente a diferença entre o número de sacos estimados nas fotografias e aqueles encontrados nas reservas da colecção da CGD.

Durante a exposição na *Sala do Veado*, F. Rocha foi abordado por Fernando Calhau da Colecção da CGD sobre o interesse na compra de algumas das peças, nomeadamente a “Instalação 191093, parte2” (livros) e “Instalação 191093, parte1” (lustre).

*...na altura em que pela primeira vez a CGD me abordou sobre a possibilidade de compra da peça eu disse: “Comprem tudo, comprem tudo porque a exposição é assim. Havia toda uma construção narrativa ou eventualmente espacial que fazia parte da peça”. Na altura o que a CGD me respondeu foi que não estavam interessados. Apenas estavam interessados nos livros e na peça (lustre) ...[9]*

De acordo com o artista, durante a exposição o lustre terá sofrido algumas avarias eléctricas e mecânicas que fizeram com que na sua reconstrução, para venda à CGD, procurasse usar materiais mais robustos e de melhor concepção.

*... Tive alguns problemas durante a exposição com um bloco de transformadores que estavam a funcionar e tive alguns problemas com os bonecos que tinha escolhido... [9]*

A aquisição terá ocorrido em 1994, ano em que F. Rocha ainda não tinha concluído a construção da segunda versão da “Instalação 191093, parte1”. Em 1995 antes de concluir a concepção da segunda versão material do lustre, F. Rocha foi convidado a mostrar esta obra na exposição “Dialogues de Paix” em Genève. Em seguida, de regresso a Portugal, a obra foi finalmente entregue à Colecção da CGD.

*...Eu levava a peça a Genève e quando voltasse a peça ia para a CGD... [9]*

A diferença entre a peça presente na CGD e aquilo que era possível ver em fotografias da *Sala do Veado* ficou parcialmente explicado. A peça da Colecção da CGD é, de facto, uma segunda versão material totalmente reconstruída, onde foram usados brinquedos semelhantes na forma, mas de cores diferentes. No entanto ficava por explicar a enorme diferença do número de sacos de plástico encontrados nas reservas da colecção da CGD<sup>3</sup>, já que Francisco Rocha afirmava com certeza de que a segunda versão material da obra tinha sido feita à imagem da primeira.

*... Não sei porque diminui! Para mim o número deveria ser exactamente igual... [9]*

Apesar de o próprio Francisco Rocha admitir que não se lembrava do número de elementos e da sua organização, nada estava perdido pois segundo ele, as marcações que fizera para pendurar os elementos da peça ainda estavam no tecto da *Sala do Veado* e seria possível vê-las. Dispôs-se a acompanhar-nos ao Museu de História Natural onde fizemos medições e registos fotográficos das marcações e respectivos furos. Imediatamente as informações recolhidas se mostraram inconclusivas e incompatíveis com a informação dada pelo corpo material da instalação. À excepção da circunferência mais exterior, os furos no tecto não respeitavam rigorosamente as marcações feitas, pelo contrário estavam sempre na vizinhança das marcações, revelando um processo de instalação em que a aproximação e o acerto visual constantes foram regra. Passados quase 17 anos após a mostra de “**Instalação 191093**”, muitas obras terão passado por esta sala, cada uma dando origem a diferentes furos, deixando as suas marcas e confundindo ainda mais as informações que se poderiam ter recolhido inicialmente. Contudo, na circunferência mais exterior foi possível encontrar um padrão exacto de distância entre furos (34,5cm) que não coincidia com a distância entre os elementos de suspensão dos sacos plásticos da obra da colecção da CGD (38cm).

Contudo, esta visita à *Sala do Veado* não foi em vão, todas as discordâncias vieram reforçar a ideia de que houve de facto uma alteração nas escalas dos elementos individuais do lustre e consequentemente da escala da própria instalação. Como bónus, encontrámos

---

<sup>3</sup> Estima-se que na Sala do Veado tenham sido usados aproximadamente 164 sacos, enquanto que na peça da CGD apenas constam 82.

perdidas numa sala de arrumos as estantes metálicas de suporte dos livros da “Instalação 191093, parte2” também propriedade da colecção da CGD. De acordo com a nota de compra das obras a Francisco Rocha, haveria “elementos de ferro” incluídos na “Instalação191093, parte2”. No entanto, estes elementos nunca chegaram a incorporar o acervo. Poucas semanas após esta visita as estantes metálicas foram recuperadas e estão agora nas reservas da colecção da CGD.

A ideia de que a segunda versão do lustre era uma cópia fiel da primeira tornava-se cada vez mais difícil de aceitar e o facto de não se encontrarem fotografias da exposição de Genève dificultava ainda mais a situação.

Aos poucos começou a ser possível construir uma concepção mental aproximada daquilo que seria o lustre. Esta ideia foi construída a partir das descrições escritas encontradas em catálogos e artigos, fotografias, indicações dadas pelo autor, estudo e observação atentas dos elementos individuais da instalação. Todas as informações foram processadas através de vários estudos matemáticos e geométricos até chegar a uma concepção final.

### ***Descoberta surpreendente***

A confirmação de que o lustre exposto em Lisboa e aquele presente na colecção da CGD não eram idênticos surgiu antes da chegada do catálogo ilustrado da exposição “Dialogues de Paix”. A certa altura, enquanto observávamos fotografias do lustre tiradas em 1993 na *Sala do Veado*, pelo próprio Francisco Rocha, destacou-se o pormenor de todos os sacos plásticos terem uma barra de cartão no seu topo. Todos juntos davam a ilusão da presença de uma estrutura de suspensão, o tal aro metálico de suspensão que nunca existiu. Ao comentar este pormenor, mostrando as fotografias à técnica que trabalha nas reservas da colecção da CGD, esta reconheceu um estranho saco que tinha encontrado há pouco tempo e que por sorte não deitou para o lixo. Acontece que, pouco antes disto, a técnica tinha estado a monitorizar elementos de “Sem Título” (inv.nº345599) do artista Gilberto Reis, onde tinha encontrado este misterioso saco que continha parafusos, porcas e outros elementos de fixação dessa instalação de Gilberto Reis. Quando comparado com as fotografias de Francisco Rocha não restaram quaisquer dúvidas de que aquele saco perdido, e há pouco tempo achado, era um dos invólucros usados no lustre construído por Francisco Rocha para a *Sala do Veado* em 1993 (Fig.10, 11).

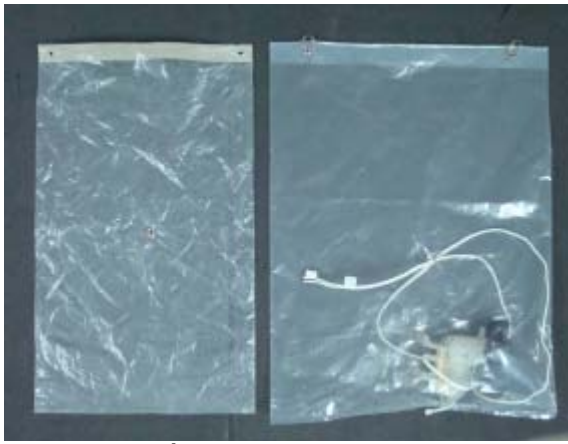


Fig.10 - À esquerda o saco plástico encontrado, à direita um dos actuais sacos plásticos usados nas obras com o respectivo brinquedo.



Fig.11 - Pormenor da aplicação dos sacos plásticos na obra exposta na Sala do Veado.

Curiosamente e a propósito de uma visita de Gilberto Reis às reservas da colecção da CGD, surgiu, em conversa, o acontecimento caricato da descoberta do misterioso saco com parafusos da sua peça. Com toda a naturalidade do mundo Gilberto Reis respondeu que é bom amigo de Francisco Rocha e que “...na altura éramos um grupo de amigos que se ajudavam entre si nas exposições...”. Além do mais, Gilberto Reis expôs na *Sala do Veado* logo a seguir a Francisco Rocha, daí ser natural a presença deste saco no meio dos elementos da sua instalação.

Em seguida o saco foi comparado com os restantes sacos do lustre presentes na colecção da CGD, revelando-se as diferenças entre eles. O filme plástico usado nos dois não é o mesmo. Os sacos mais recentes têm anilhas de cartão de canalização, e não têm a barra de cartão no seu topo. Acima de tudo isso, as medidas dos sacos também diferem entre si. Os sacos da peça da colecção da CGD são mais largos e mais altos inviabilizando qualquer correspondência com as marcações da Sala do Veado. Estas não poderiam funcionar como guias de instalação da obra da colecção da CGD.

### **“Dialogues de Paix...”**

Após alguns meses de trabalho e depois da recolha de documentos referentes à Sala do Veado se ter revelado infrutífera, era fundamental a consulta do catálogo ilustrado da exposição “Dialogues de Paix”. O conteúdo deste catálogo iria decidir se o trabalho de concepção mental do lustre estava ou não próximo da realidade e se o trabalho precisaria de tomar outro rumo.

Quando finalmente conseguimos uma cópia do catálogo, verificámos com surpresa que havia uma fotografia do lustre (Fig.12), uma única fotografia que foi suficiente para comprovar que a “Instalação 191093, parte 1” pertencente à colecção da CGD é a mesma peça que foi exposta em Genève mas que esta era de facto uma outra versão material do

lustre exposto em Lisboa em 1993. O lustre apresentado em Lisboa teria aproximadamente 164 sacos plásticos, enquanto que o de Genève tinha apenas 82.

Mais surpreendente do que tudo o resto foi o facto de o modelo teórico construído antes da chegada do catálogo se aproximar muito da realidade (Fig.13). De tal forma, que quando foi apresentado ao artista esse modelo teórico de montagem, ele prontamente o aceitou como esquema possível. Todavia, o esquema original que seria o definitivo, ainda estava por conhecer<sup>4</sup>.



Fig.12 - Imagem da obra exposta em "Dialogues de Paix..."

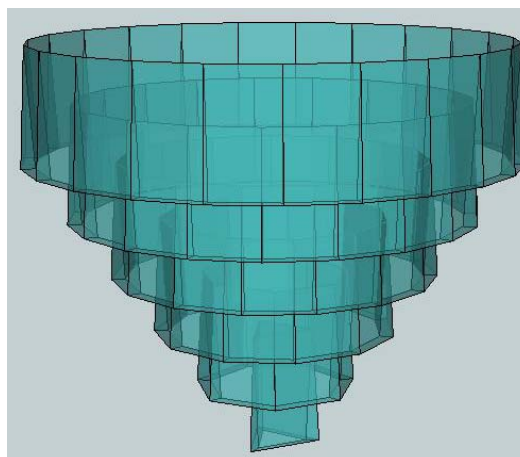


Fig.13 - Modelo teórico apresentado ao artista.

## 2ª Parte – Corpo material

### ***Corpo material existente e suas limitações***

O papel principal desta obra é desempenhado pelos esqueletos mecânicos, que são ao mesmo tempo o seu "calcanhar de Aquiles". Estes são esqueletos de cães animados aos quais foi retirado o peluche. São brinquedos de qualidade questionável, que dentro do seu contexto natural servem bem o seu propósito. Foram feitos muito provavelmente em grande escala nalguma fábrica na longínqua Ásia (a fábrica do mundo) e usando materiais baratos de modo a que o seu preço final possa ser competitivo em todos os mercados mundiais. Ainda dentro do seu contexto e pensando nos objectos como brinquedos, estes também serviriam perfeitamente esta função. São brinquedos originalmente concebidos para funcionarem a pilhas (corrente eléctrica fraca) e, períodos de tempo curtos. O problema é que estes brinquedos foram colocados fora do seu contexto, numa obra de arte contemporânea e, nesta peça em concreto são esforçados ao limite. Em vez de pilhas, são alimentados por uma fonte de alimentação ligada directamente à corrente alterna (AC≈220V). Apesar desta fonte de alimentação ter sido concebida para transformar a energia eléctrica de modo a adaptá-la à corrente necessária para os brinquedos, o sistema

<sup>4</sup> Os vários modelos desenvolvidos, bem como os respectivos desenhos são apresentados no CD em anexo.

eléctrico está sempre sujeito a quaisquer picos de corrente que possam avariar os brinquedos. Por outro lado, o facto de haver uma fonte de alimentação em vez de uma pilha, permite que os brinquedos funcionem continuamente por períodos de tempo mais alargados. Em comparação com o funcionamento normal que teriam como simples brinquedos, a curto prazo o funcionamento contínuo vai invariavelmente provocar um desgaste maior nestes objectos. O uso de materiais baratos na sua concepção faz com que as fragilidades destes objectos acabem por vir à tona.

O quadro eléctrico que alimenta a componente cinética da instalação foi concebido já há alguns anos, de uma forma que pode ser hoje considerada artesanal e desactualizada. Durante o trabalho não foi possível obter qualquer referência ou indicação de qual o fabricante responsável pela concepção deste elemento.

Estes elementos foram construídos há pelo menos 16 anos. Apesar dos esforços envidados, não foi possível descobrir qual o fabricante responsável, pelo que estes brinquedos foram concebidos numa qualquer fábrica desconhecida. É característico dos fabricantes deste tipo de brinquedos, reformularem constantemente estes objectos (mesmo que minimamente), pelo que mesmo conseguindo saber qual o fabricante, não seria fácil encontrar brinquedos iguais, não podemos esquecer o facto de estes objectos terem sido construídos há pelo menos 16 anos. Há ainda que salientar que a reformulação constante destes brinquedos se prende com o facto de estes serem feitos com lotes de peças disponíveis na altura do fabrico. Estes lotes de peças são muitas vezes produzidos por outros fabricantes, que por seu lado também vão reformulando os produtos que disponibilizam para o mercado.

Os invólucros plásticos usados foram feitos com simples manga plástica comercial. Os brinquedos são colados ao interior dos invólucros plásticos com uma “cola quente”. A acção mecânica da componente cinética da obra fragilizou a fixação de cada brinquedo ao interior do respectivo saco plástico, até que esta finalmente se soltasse da face do plástico, o que aconteceu em alguns conjuntos. Por outro lado, a acção mecânica dos ciclos de funcionamento dos brinquedos que entretanto se soltaram e agora estão assentes no fundo dos sacos plásticos, pode facilmente deteriorar ou mesmo rasgar estes invólucros.

A conservação dos materiais em causa é complexa e, em muitos casos a sua recuperação não é de todo possível. No que diz respeito aos elementos metálicos que se encontram dentro dos esqueletos dos brinquedos, os processos de corrosão podem ser atrasados ou parados, mas dada a fraca qualidade das ligas metálicas, estes processos de corrosão voltarão a activar-se. Por outro lado, entre os vários elementos poliméricos existentes na peça destaca-se o desgaste mecânico sofrido pelas engrenagens que permitem o funcionamento dos brinquedos. O desgaste destes elementos vai conduzir a um funcionamento errático dos mecanismos e em última instância à avaria dos brinquedos. Como estes elementos plásticos não são passíveis de serem restaurados, a única forma de preservar o bom funcionamento destes mecanismos é a substituição de peças.

Nenhum dos materiais usados na construção desta instalação foi originalmente concebido para resistir à passagem do tempo, à excepção talvez, dos cabos eléctricos. Ao reunir todos estes materiais para conceber esta obra, Francisco Rocha, apenas procurou neles características e aspectos muito próprios que lhe permitia materializar a obra que tinha em mente, mas de certo que a durabilidade não foi a principal característica que teve em conta. Dada a efemeridade de quase todos os elementos e a sua colocação num contexto diferente (obra de arte) e agreste (exposição) é natural que as suas fragilidades se façam notar.

### ***Diagnóstico***

Depois de conhecer a “Instalação191093,parte1”, em toda a extensão da sua forma, história e significado, o diagnóstico do corpo material da peça já poderia ser realizado. Como já foi referido na introdução, o corpo material da peça foi encontrado em estado de conservação relativamente bom, pelo que o diagnóstico da obra é simples. Para compreender este novo capítulo na sua plena extensão, é imprescindível a consulta prévia do inventário e descrição de todos os elementos da peça. Este capítulo encontra-se no manual de instalação em anexo.

O diagnóstico procurou verificar o estado de conservação dos elementos poliméricos: sacos plásticos, partes dos brinquedos e os revestimentos dos cabos eléctricos. Relativamente aos materiais metálicos, o diagnóstico focou-se nas partes metálicas dos brinquedos e nos elementos de suspensão dos sacos plásticos: ilhós e argolas. O diagnóstico cobriu a extensão de todos estes elementos individuais em todos os conjuntos saco plástico/brinquedo, tendo para isso sido montado um enorme estendal (Fig.14) no acervo da colecção da CGD para facilitar a observação de todos os elementos da obra.



Fig.14 - Elementos da “Instalação191093,parte1” dispostos para diagnóstico.

### **Sensor de movimento e caixa de alimentação eléctrica**

O sensor de movimento, a caixa de alimentação eléctrica e as meadas de cabos eléctricos estavam todos guardados numa caixa de cartão devidamente identificada com: “nome da obra, autor e nº de inventário”.

O sensor de movimento estava colocado dentro da caixa de alimentação eléctrica no fundo da caixa de cartão. Ambos os elementos apresentam alguma sujidade superficial como gorduras e poeiras numa extensão aproximada de 40%. Não foi possível realizar qualquer tipo de teste que permita diagnosticar o funcionamento do sensor de movimento e da caixa de transformação eléctrica. Para a realização de tais testes era necessária a colaboração de um técnico especializado e tal não foi possível.

### **Meadas de cabos eléctricos**

As meadas de cabos eléctricos estavam sobrepostas sobre a caixa de transformação eléctrica, enroladas e presas com fita gomada cujo adesivo já se encontrava em estado avançado de degradação. O adesivo perdeu o seu poder de adesão, passando para os cabos eléctricos e dificultando muito o seu manuseamento sem que estes se sujassem mais. Como medida preventiva e com vista a facilitar o seu manuseamento, o adesivo foi limpo com acetona depois da

realização de testes localizados de limpeza com solventes. Numa das meadas, 2 dos cabos eléctricos estão cortados, apresentando-se com apenas um comprimento de  $\approx 16\text{cm}$  (Fig.15). Todos os cabos eléctricos



Fig.15 - Cabos eléctricos cortados.

foram testados com sucesso, encontrando-se em funcionamento.

### **Sacos plásticos**

Os sacos plásticos estavam guardados em duas caixas de policarbonato alveolar contendo 41 sacos cada. Mesmo acondicionados em caixas de protecção, os sacos encontram-se empilhados uns em cima dos outros (Fig.16), o que tem favorecido o aparecimento de vincos e outras deformações, correndo-se o risco de, em ultimo caso, originar rasgões. Contudo,



Fig.16 - Sacos empilhados em caixa de protecção.

estes invólucros ainda possuem boas propriedades físicas e estéticas, isto é, continuam translúcidos, fortes e flexíveis.

Em 6 dos sacos plásticos foi encontrada uma tira de fita adesiva branca. Não se sabe qual o propósito desta aplicação, talvez uma intervenção estética, pois em nenhum destes casos havia qualquer lacuna ou rasgão a consolidar.

### **Brinquedos**

Os brinquedos estão fixos ao interior dos sacos plásticos com pontos de cola quente<sup>5</sup>. Estão presos de modo a ficarem suspensos no interior dos sacos sem que toquem o fundo dos mesmos. Dos 82 sacos que fazem parte da obra da Colecção CGD, 59 deles apresentam os respectivos brinquedos descolados no interior (Fig.17). Esta situação apresenta alguma gravidade dado que ao estarem em funcionamento, os brinquedos provocam o desgaste do fundo dos sacos plásticos, acabando por rasgá-los nesse ponto de fragilidade (Fig.18), tal como sucede com 8 dos sacos plásticos.



Fig.17 - Câo de brinquedo descolado do saco.



Fig.18 - Pormenor do rasgão provocado pelo desgaste de funcionamento.

O funcionamento dos brinquedos foi testado, sendo que apenas 3 do total de 82 dos cães não deram qualquer sinal de funcionamento. Não foi possível verificar qual a razão da paragem dos referidos 3 brinquedos, pois estes estão colados ao interior do saco plástico. Os restantes 79 funcionaram, ainda que recorrentemente muitos deles tenham encravado num ponto particular do seu ciclo de funcionamento. Essa paragem foi ultrapassada, forçando manualmente o mecanismo de funcionamento a continuar o seu ciclo até que este se processasse normalmente. Isto sugere duas hipóteses: a de que possa haver um defeito de fabrico nos brinquedos, ou a de que o funcionamento contínuo da peça tenha desgastado alguma peça frágil dos mecanismos provocando este funcionamento deficiente.

Como foi dito anteriormente, alguns dos brinquedos foram abertos para que o seu interior pudesse ser diagnosticado. No decurso dessa operação foram detectados processos de corrosão metálica activa nas caixas de 54 dos mecanismos de funcionamento dos brinquedos (Fig.19, 20)

---

<sup>5</sup> A cola foi identificada como sendo um Copolímero de Etileno/Acetato de Vinilo.



Fig.19 - Pormenor de corrosão metálica activa no mecanismo de funcionamento dos brinquedos.

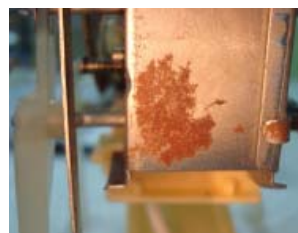


Fig.20 - Pormenor de corrosão metálica activa no mecanismo de funcionamento dos brinquedos.

### Ilhós

A corrosão metálica verifica-se também na totalidade dos ilhós de suporte dos sacos plásticos, em maior ou menor extensão, bem como nas argolas de suporte de 52 dos sacos plásticos (Fig.21).

O levantamento geral de problemas estruturais deste diagnóstico, está resumido na seguinte tabela (Tab.1):

Tab.1 - Tabela sumária do diagnóstico.	
Sacos rasgados	8
Cães descolados	59
Brinquedos parados	3
Caixas de mecanismos visivelmente corroídas	54
Sacos com argolas corroídas	52
Sacos com ilhós corroídos	82

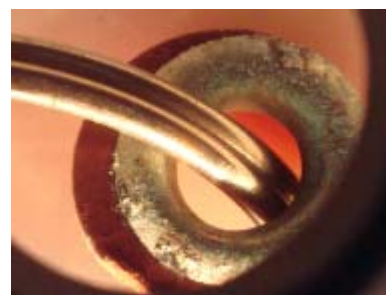


Fig.21 - Pormenor de corrosão metálica activa de ilhós metálico de suporte.

### **Caracterização material da obra**

A caracterização material torna-se um passo importantíssimo sem o qual a documentação desta instalação estaria incompleta. Contudo há que ter em atenção que esta caracterização físico/química não pretende ser um estudo exaustivo, mas sim um complemento da documentação produzida.

Para além da sua importância documental, a caracterização material é neste caso, um ponto de partida e de desempate na tomada consciente de decisões de conservação. Depois da caracterização de elementos representativos da obra, haverá dados suficientes para melhor projectar o plano de conservação da obra.

A caracterização material também será determinante numa potencial re-materialização ou substituição de algum elemento da obra, o que, como veremos, poderá ser uma hipótese de preservação da obra a longo prazo.

### **Materiais poliméricos**

A caracterização destes materiais foi feita através da técnica analítica de Micro Infra-Vermelho com transformada de Fourier ( $\mu$ -FTIR – Fourier Transformed Infra-Red). Os alvos das análises realizadas foram alguns componentes poliméricos dos brinquedos e os sacos que enclausuram estas criaturas. A identificação destes elementos vem a seguir resumida (Tab.2):

Tab.2 - Elementos poliméricos analisados e respectiva identificação.						
Cabo eléctrico	Saco plástico	Cola – quente	Brinquedo – Corpo	Brinquedo – Pata	Brinquedo – Cabeça	Brinquedo – Cauda
Policloreto de Vinilo laminado com Politereftalato de Etileno	Polietileno de Baixa Densidade	Copolímero de Etileno/Acetato de Vinilo	Polipropileno	Polipropileno	Polietileno de Alta densidade	Polietileno de Alta Densidade

Os espectros obtidos nestas análises, bem como os respectivos espectros de referência usados na sua identificação, são apresentados em anexo.

É de salientar que todos os materiais poliméricos não apresentam sinais visuais de degradação, o que também foi observado à escala molecular, pela análise dos respectivos espectros de infravermelho.

### **Materiais metálicos**

A caracterização dos elementos metálicos foi efectuada através da técnica analítica de micro fluorescência de raios X por energia dispersiva ( $\mu$ -EDXRF). Através desta técnica foram caracterizadas elementarmente as peças metálicas analisadas. As conclusões quanto às ligas metálicas presentes em cada uma destas peças foram tiradas tendo em conta o conhecimento empírico dos materiais usados neste tipo de indústria. Os objectos de caracterização foram os elementos de suspensão dos sacos plásticos (ilhós e argolas) e as caixas dos mecanismos de funcionamento dos brinquedos. Os resultados destas análises são apresentados na tabela seguinte (Tab.3.):

Tab.3 - Elementos metálicos analisados e respectiva identificação.		
Argola metálica	Ilhós metálico	Caixa de mecanismo
Aço niquelado	Latão zincado	Aço zincado

### **Propostas para conservação da obra a curto prazo**

Sugere-se a substituição da caixa de fornecimento de energia eléctrica da obra. A caixa actual é muito grande e pesada e essas características podem tornar-se perigosas numa situação de montagem em que possa ocorrer um acidente com quem a monta.

A relação espacial obrigatória entre a instalação, o tecto e o chão, impõe que, em caso da sala de exposições ter um pé-direito muito alto, seja necessária a construção de um tecto falso.

*F.R. – a especificidade da peça é que nunca pode estar montada acima de ti. Tem de estar montada um pouco mais abaixo, tem que estar mais baixa do que aquilo que é o padrão médio de uma pessoa, não pode ser uma coisa que está no tecto...*

*A.R – ...pensando na possibilidade de rebaixar todo o conjunto, teria de se construir um tecto falso para essa relação de proximidade com o tecto?*

*F.R. – Obviamente! A peça tem de ter essa relação de proximidade... [9]*

Sendo que a caixa de alimentação tem de estar pendurada ao tecto no interior da peça, todo o seu peso estará pendente de uma área tão concentrada que pode tornar precária a sua montagem, havendo o perigo de colapso.

A caixa de alimentação eléctrica é um elemento acessório, por isso propomos a sua substituição, já que esta está escondida do público e é colocada no centro da peça pela necessidade da suspensão dos fios eléctricos de alimentação dos brinquedos. Este é um caso oposto ao que se verifica nas obras do artista René Bertholo (1935-2005). As esculturas cinéticas que Bertholo concebia valorizavam a observação dos esqueletos eléctricos e mecânicos das suas obras, uma vez que a investigação da tecnologia fazia parte do seu projecto artístico [24].

Com a tecnologia e produção actuais, é possível adquirir no mercado componentes para construir uma nova caixa de alimentação mais pequena, mais leve e mais fiável do ponto de vista eléctrico. Esta deve ser uma opção a ter em conta.

Aconselha-se a que o sensor de movimento seja colocado fora da sala de exposições em que estiver colocada a instalação e que seja acrescentado um segundo sensor de movimento dentro da sala da peça. A razão desta recomendação prende-se com o facto de o som que provém do lustre ser suposto guiar os espectadores de fora para dentro da sala onde estiver exposto. Daí que, numa exposição com percurso definido, a presença de espectadores na sala que antecede o lustre irá activar todo o mecanismo, evidenciando assim esta característica de chamariz sonoro. Por outro lado, se o funcionamento de todo o conjunto é accionado pelo sensor de movimento, é necessário garantir que quando os espectadores passarem da sala antecedente para a sala da instalação, todo o mecanismo continua a funcionar. Daí a necessidade de um sensor dentro da própria sala, que garanta o funcionamento continuo enquanto houver gente na sala.

### **Propostas de acondicionamento**

No âmbito deste trabalho formulou-se uma proposta de novo acondicionamento da peça<sup>6</sup> com o objectivo de minimizar a deterioração sofrida. Recomenda-se que os sacos plásticos sejam colocados na vertical, suspensos em grupos de 8 a 9 unidades. Para acondicionar todos os 82 elementos, deverão construir-se 8 caixas para acomodar 8 elementos cada, e outras 2 caixas para acomodar 9 elementos cada (Fig.22, 23).

De forma a melhor controlar os valores de HR, temperatura e contaminantes do ambiente que envolvem estes elementos da obra, é recomendado que as caixas sejam o mais estanques possível.

Os 82 sacos plásticos estão actualmente guardados em duas caixas de policarbonato alveolar, com 41 sacos em cada. Mesmo acondicionados em caixas de protecção, encontram-se empilhados horizontalmente uns em cima dos outros (Fig.16.), o que tem favorecido o aparecimento de vincos e outras deformações, correndo-se o risco de originar rasgões.

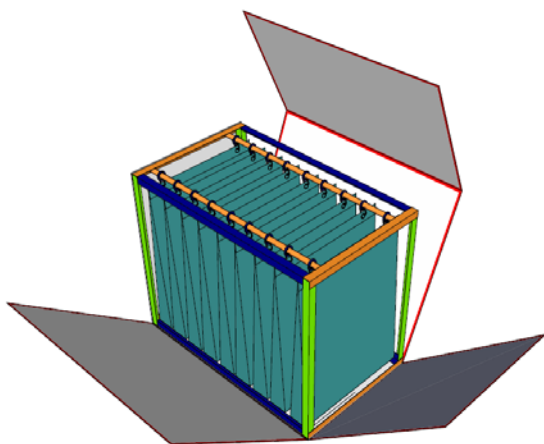


Fig.22 - Proposta de acondicionamento com estrutura metálica de suporte.

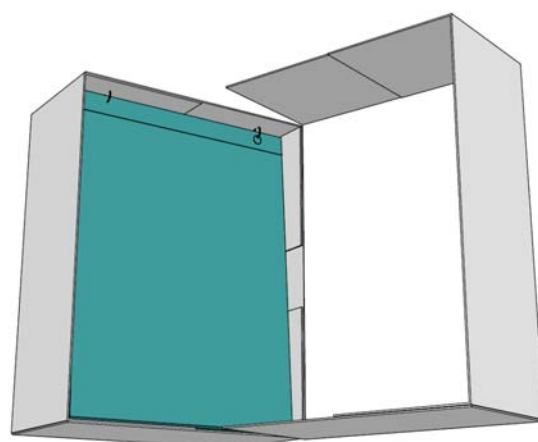


Fig.23 - Proposta de acondicionamento em caixa de Policarbonato alveolar.

### **Soluções a longo prazo**

#### **Preservação de aspectos intangíveis e a importância da conservação documental**

Este processo de conservação documental é muito mais do que um simples levantamento de aspectos técnicos que nos permitam remontar a obra. Preservar esta obra ignorando os aspectos intangíveis, permitiria apenas obter uma reprodução fiel da materialidade da instalação, sem garantir que aspectos intangíveis que daí resultassem fossem os que o artista idealizou. O que torna este trabalho um verdadeiro processo de conservação documental é o facto de não se limitar à compilação de aspectos técnicos, usando-os sim como um meio para chegar a um fim, os aspectos intangíveis da obra que lhe conferem, em última análise, a sua autenticidade. Mesmo que o corpo material da obra desapareça e que a sua re-materialização não seja possível, a documentação permitirá sempre que a obra seja preservada [3].

<sup>6</sup> O documento referente às novas propostas de acondicionamento é apresentado no CD em anexo.

### **Re-materialização da obra**

É a sinergia entre som, luz e movimento que define esta instalação e que a distingue de uma simples escultura. Ao garantir apenas a conservação de um corpo material sem a preservação destes três aspectos, a preservação da obra estaria incompleta. Ao considerarmos apenas um corpo material cujas componentes cinéticas estão paradas, vemos apenas uma escultura que não corresponde ao que Francisco Rocha criou.

A preservação dos aspectos imateriais só está garantida pelo correcto e completo funcionamento de todas as componentes físicas da obra, nomeadamente as componentes eléctrica e mecânica, pelo que antes de mais nada este aspecto deve ser garantido como um meio para alcançar a experiência psico-sensorial que se pretende com esta instalação. Algumas intervenções de conservação não são possíveis, pelo que tendo em vista a preservação dos aspectos intangíveis (a alma da instalação) para gerações futuras, há que considerar a re-materialização da obra a longo prazo. A propósito de re-materialização como forma de preservação da obra de arte e citando palavras de Bill Viola:

*“...In a world where the conditions are constantly changing as new systems replace the old(...), where the material in older formats may not be able to be played or recorded(...), the key to survival seems to lie in an endless cycle or reproduction – copying as conservation...”[25]*

Esta re-materialização consistirá na migração para um novo corpo material. No caso desta instalação, que se define e distingue pela experiência física e sensorial que provoca, a re-materialização será a concepção de um novo corpo material que possa conter e transmitir ao espectador os mesmos aspectos tangíveis e intangíveis que definem a obra original.

A re-materialização será então como uma réplica da obra original, feita pelo autor e diferindo da original apenas pelos materiais usados e pelas dimensões. Como afirmou o próprio Francisco Rocha, esta é uma obra “sem mão”, não tem qualquer inscrição da manualidade do autor na sua materialidade. As ideias e concepção não têm necessariamente de ser materializadas pelo próprio artista, aliás, Francisco Rocha como outros artistas plásticos contou com a ajuda de assistentes na construção e montagem das várias partes do lustre. Muitos dos elementos individuais foram construídos por outras mãos, que não as do artista, seguindo as suas instruções. Estas ideias e indicações estão compiladas num guia de instalação e podem ser usadas para re-materializar a obra quando o corpo material actual deixar de poder oferecer ao público a experiência para que foi criado. No caso da ausência do artista e desde que se mantenha o rigor por parte da instituição detentora da obra, a documentação produzida deverá fornecer uma base sólida para a re-materialização.

*“...The materials may be unique, but in all cases it is the artist’s instructions that are constant, conservable core of the work...” [26]*

Quando o artista já não estiver disponível, não haverá espaço de manobra para novas possibilidades de re-materialização. Após essa data, as re-materializações deverão obedecer ao definido pela documentação produzida no âmbito deste trabalho. Em todo o caso, se enquanto F. Rocha for vivo for feita uma re-materialização, parece-nos que as seguintes deverão ser feitas à imagem desta obra.

No que diz respeito à ética e filosofia da conservação e restauro, poderiam verificar-se objecções à re-materialização desta instalação, que alegassem questões de autenticidade e originalidade. Se tomarmos em consideração a ideia de verdade vs autenticidade explorada por Barbara Appelbaum [27], o actual corpo material da “Instalação 191093, parte1” não deveria ser autêntico, porque como ficou provado com a primeira fase desta investigação esta instalação é uma segunda versão de uma obra original. Contudo a sua concepção obedeceu aos preceitos que definiram o objecto original. Acima de tudo, a segunda versão da obra oferece ao espectador os aspectos intangíveis que a tornam única. A propósito deste equilíbrio frágil entre a conservação da materialidade da obra e da preservação do seu aspecto visual, sobre esta questão, D.H. van Wegen, afirma:

*...For instance, maintaining the original material may be done at the expense of its original appearance... [28]*

O uso de um novo corpo em sacrifício do material original da obra não deixa de ser uma decisão importante e discutível [1], mas perante um cenário em que a conservação da obra, na sua totalidade, é a prioridade, este pode ser considerado um mal menor.

### **Conclusão**

O tempo de vida do corpo material está limitado devido à sua natureza perecível e de má qualidade e também devido ao exigente funcionamento de toda a obra. Como foi dito anteriormente, a continuidade, a longo prazo, da “Instalação 191093, Parte1” só pode ser assegurada pela sua re-materialização e a documentação será vital para esse efeito. Citando as palavras de Francisco Rocha, a “Instalação 191093, parte1” é *uma obra honestamente frágil e*, foi conscientemente concebida a partir de materiais a seu modo efémeros, que não foram feitos para sobreviver ao teste de resistência que é o funcionamento da obra. Poder-se-á afirmar que esta obra teve o seu auge quando a sua montagem foi concluída e mostrada, imediatamente, ao público. A partir daí a fragilidade dos vários elementos materiais (sobretudo dos brinquedos) assumiu o protagonismo e a pouco e pouco foram “morrendo”. Neste processo de “morte lenta”, a “Instalação 191093, parte1” iniciou uma viagem que aos poucos a está a transformar numa escultura, ou seja, numa relíquia do que foi outrora.

Se quisermos que gerações futuras conheçam a verdadeira “Instalação191093,parte1” em todas as suas dimensões tangíveis e intangíveis incluindo os aspectos sonoros, luminosos e cinéticos e não apenas uma escultura, virá a ser imperativa a re-materialização da obra a médio ou longo prazo. A re-materialização deverá ser feita replicando a obra existente, sempre com a consciência de que daí advirão algumas variações porque o objectivo final é alcançar sempre os aspectos intangíveis que conferem à instalação a sua autenticidade. A ser realizada algum dia, a honestidade da re-materialização está ancorada na documentação produzida que para além de outros elementos contém um inventário detalhado de todas as partes, bem como as suas características (o que inclui não apenas a semântica dos materiais, mas também a sua caracterização física e química), que assegura que a reconstrução vai obedecer ao que o artista definiu como a sua criação. Daqui a 30 ou 40 anos, quem vier a fazer a reconstrução da peça fá-lo-á tal como se fosse um assistente de Francisco Rocha a receber as indicações directamente dele. A importância da produção rigorosa de documentação está expressa nas palavras de Carol Stringari, a propósito do uso de instruções incompletas em processos de instalação, reinstalação ou reconstrução de partes de instalações:

*“...Obviously, all (...) will be more complicated when the artist is deceased and the installation is being recreated. Many things then become speculation. Often there are misinformed and sometimes arrogant decisions made to interpret the work of an artist, without regard to original intent: history is easily rewritten and Works can be completely misunderstood...” [29]*

Todas as dúvidas e espaços em branco que existiam em relação à “Instalação191093,parte1” foram resolvidos sendo agora possível enquadrar com precisão esta obra na colecção da CGD, nomeadamente a sua relação com outras obras do artista. A “parte2” da instalação esteve incompleta durante todos estes anos, sem que nunca ninguém se tivesse questionado ou sequer dado conta disto. Com este trabalho foi possível não só apurar que a obra estava incompleta, bem como recuperar os elementos em falta. Os desenhos de Francisco Rocha que se pensavam provenientes da “Instalação191093”, *Sala do Veado* 1993, não provêm daí. Pensava-se que a quase totalidade da exposição tinha sido adquirida pela CGD, mas isto não é de todo verdade. Os desenhos da autoria de Francisco Rocha que estão presentes na colecção da CGD foram feitos noutra altura.

Em suma, documentação é o modo mais fiável para garantir a longevidade da obra e o respeito pelos seus aspectos intangíveis. A ideia não é menosprezar o corpo material da obra, mas como afirma Francisco, todas as suas obras são reprodutíveis e esta não é excepção. A participação de Francisco Rocha foi imprescindível em todos os aspectos deste trabalho, mesmo tendo em consideração que já há alguns anos abandonou a carreira de artista plástico e que esta obra já não estava totalmente presente na sua memória.

Sendo esta peça, muito provavelmente o único exemplar de instalações criadas por Francisco Rocha a chegar aos nossos dias, a sua colaboração na preparação da eventual re-materialização da obra no futuro, foi decisiva. O artista contribuiu para o sucesso deste trabalho cedendo o arquivo fotográfico pessoal das suas obras, acompanhando de perto e colaborando no processo de reconstituição histórica e conceptual da peça e validando os desenhos e modelos concebidos para o guia de instalação<sup>7</sup>.

A conservação documental desta obra é resultado de uma extensa pesquisa envolvendo uma investigação antropológica e um inquérito que se pode dizer “arqueológico”. Só por si, este trabalho foi suficiente para ajudar a reviver a obra, em conversas no dia-a-dia, recordando quem a conheceu e dando-a a conhecer a quem a ignorava. O trabalho foi progredindo com avanços e recuos, tendo-se, no entanto, chegado a um guia de instalação e a uma hipótese de re-materialização nos quais o artista, a instituição detentora da obra e o responsável por este trabalho se revêm. Consideramos, que face a todas as dúvidas de natureza ética e filosófica este consenso justifica, em última análise, esta proposta.

---

<sup>7</sup> O guia de instalação é apresentado no documento em anexo

## **Bibliografia**

- [1] van Wegen, D.H. 1999. Between Fetish And Score: The Position Of The Curator Of Contemporary Art. In *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art*. Eds. Ijdsbrand Hummelen and Dione Sillé). Beeldrecht Amstelveen: The Foundation for the Conservation of Modern Art/ The Netherlands Institute for Cultural Heritage:203.
- [2] van de Vall, Renné. 1999. Painful Decisions: Philosophical Considerations and a Decision Making Model. In *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art*. Eds. Ijdsbrand Hummelen and Dione Sillé). Beeldrecht Amstelveen: The Foundation for the Conservation of Modern Art/ The Netherlands Institute for Cultural Heritage: 196.
- [3] Idem [2], p.198.
- [4] <http://www.incca.org> (consultado a 23 de Setembro de 2010)
- [5] <http://www.inside-installations.org> (consultado a 23 de Setembro de 2010)
- [6] 2002. ARTE CONTEMPORÂNEA, *Colecção Caixa Geral de Depósitos, Novas Aquisições*. Culturgest. Lisboa.
- [7] Matossian, C. et al. 27-01-1990. Dez Artistas para a Década: Sete críticos revelam os dez nomes de pintores e escultores portugueses que afirmarão ou confirmarão expectativas durante os anos 90. Sete opiniões que vale a pena guardar – para ver”. In *Sábado*: s.p.
- [8] Curriculum Vitae cedido pelo artista.
- [9] Rocha, F., Rocha, A. Entrevista pessoal. 3 de Novembro de 2009, Lisboa.
- [10] Júnior, J. A. P. et al. 1993. *CERCO, Arte Contemporânea: Bienal Internacional de Óbidos*. Bienal Internacional de Óbidos:15,79,158.
- [11] Pinharanda, J. 25-09-1992. Portugal mostra-se em Madrid. In *O Independente*: s.p.
- [12] Sardo, D. 1992. *Diseno Português, Lusitania cultura Portuguesa actual*. Círculo de Bellas Artes Marqués de Casa Riera, 2: s.p.
- [13] Sem autor. 26-09-1992. Portugal em Madrid. In *Expresso*: s.p.
- [14] 1987. FRANCISCO ROCHA, *Escultura*. Central Tejo, s.p.
- [15] Matossian, C. 01-04-1989. A Farmácia de Francisco Rocha. In *O Semanário*: s.p.
- [16] Pinharanda, J. 25-01-1992. Francisco Rocha:Instalação. In *Público*: s.p.
- [17] Porfírio, J. L. 05-11-1993. Uma semana só com Francisco Rocha. Uma porta aberta sobre mil desertos mudos e gelados. In *O Independente*: s.p.
- [18] Porfírio, J. L. 1993-10-30. Lugares. In *Expresso*: s.p
- [19] Idem [17].
- [20] Pinharanda, J. 22-10-1993. Das modalidades de posse e partilha: Francisco Rocha, Instalação in *Publico*: s.p.
- [21] Idem [20].
- [22] Association Française d’Action Artistique ed. 1995. *Dialogues de Paix, 50éme anniversaire des Nations Unies*. Association Française d’Action Artistique. Paris :33.
- [23] Idem [20]
- [24] Macedo, R. 2008. “Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro, Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70. Tese de doutoramento em Conservação e Restauro. Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa: 320.
- [25] Viola, B. 1999. Permanent Impermanence. In *Mortality - Immortality: The Legacy of the 20<sup>th</sup> Century Art*. Ed. Miguel Angel Corzo. Los Angeles: The Getty Conservation Institute: r90,91.
- [26] Perry, R. A. 1999. Present and Future: Caring for Contemporary Art at the Tate Gallery. In *Mortality – Immortality: The Legacy of the 20<sup>th</sup> Century Art*. Ed. Miguel Angel Corzo. Los Angeles: The Getty Conservation Institute: 44.
- [27] Appelbaum, B. 2007. *Conservation Treatment Methodology*. Elsevier.
- [28] Idem[1]: 202.
- [29] Stringari, C. 1999. Installations and Problems of Preservation. In *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art*. Eds. Ijdsbrand Hummelen and Dione Sillé). Beeldrecht Amstelveen: The Foundation for the Conservation of Modern Art/ The Netherlands Institute for Cultural Heritage: 273.

## Anexos

### ***Entrevista presencial a Francisco Rocha***

#### **A.R. – Porquê “Instalação 191093”, porquê este título?**

F.R. – Porquê o título? Títulos de exposições são sempre um problema e essa exposição tinha essa coisa de como é que alguém a nomeia? ... Venho de uma geração em que houve uma altura em que obras e títulos de exposições eram sempre algo de narrativo, o que era algo assim complicado. “191093” é algo muito simples, para mim aquela exposição tinha muito a ver com questões de tempo. Era uma marcação de tempo, uma tentativa de dizer: - “Isto é agora, aqui, esta data, este presente”, era essa a afirmação, a de marcar o tempo. Toda aquela exposição vive ou vivia à volta daquilo que era a minha tentativa de abordar o tempo.

#### **A.R. – Fale-me sobre a “Instalação 191093” que está actualmente na Colecção CGD, pode descrever-me este “lustre” indicando-me como este seria idealmente?**

F.R. – Idealmente como assim? Eu tenho sempre duas abordagens e acho que ambas são importantes:

Numa abordagem descritiva, posso dizer que aquilo são “cãezinhos a pilhas que foram electrificados e cada um deles metido num saco plástico...”. Dizendo-te tal e qual, aquilo são no fundo brinquedos de criança que foram transformados porque lhes tirei a pele. A descrição mais precisa que apesar de tudo sei que conheces é que eram uns objectos mecânicos que foram electrificados. Cada um destes brinquedos eram uma espécie duns cães sem pele que foram metidos cada um no seu saco de plástico e estes sacos plásticos foram suspensos em forma de lustre, digamos assim.

Apesar de achar que nunca pensei num lustre, o lustre apareceu depois no sentido de as pessoas lhe chamarem lustre. Para mim, aquilo era uma volumetria, cheguei ao lustre depois das pessoas terem visto a peça. Eu queria um objecto leve que conseguisse ultrapassar a gravidade de alguma maneira e cheguei àquela forma de lustre, não pensei nunca num candeeiro. No final o que aconteceu depois de montado foi pensar: “pois sim, na verdade aquilo parece um lustre”, mas a ideia não era replicar um lustre. Se calhar é exactamente o mesmo problema que as pessoas que inventaram os lustres tiveram, que é: “precisamos de um objecto que ultrapasse a gravidade e que não interrompa o espaço, como é que isso se faz? Pendurando-se no tecto”. (...) Eu pensava: “quero uma peça que seja auto-suficiente, que exista nela própria e que não exista pelo facto de alguém estar a olhar para ela”. Ela fazia barulho mesmo que a sala estivesse vazia, esta peça tem um tempo e uma dinâmica dela própria e não é o público que lhe confere isso.

O resto da exposição tem a ver com o tempo, toda a exposição anda à volta disso. É evidente que o passo seguinte foi apresentar a peça num registo vídeo. (...)

**A.R. – A observação dos cães de brinquedo que se mexiam dentro dos sacos plásticos provocou suscitou opiniões várias como: “fetos de cão industrial””límiars da condição humana”, ou ”seres ainda por nascer ou seres que são digeridos enquanto agonizam num ventre múltiplo”. Que sentimentos lhe suscitou a presença destes elementos depois de ter concluído a obra?**

F.R. – (...)Se me perguntarem se fiz alguma coisa a pensar em, como disseste: “cães mecânicos, fetos em agonia, etc., etc.”, não, não foi isso. Nunca pensei nessas coisas mas consigo imaginar, porque havia essas coisas. Aqueles objectos podiam despoletar imensas emoções. Para mim havia algo importante que era o facto de ter uma peça composta por muitos elementos, todos os elementos eram autónomos e isso criava uma grande cacofonia, uma espécie de *Torre de Babel* invertida. Para mim esta noção de uma coisa que é composta por muitos elementos separados onde cada um é uma coisa (neste caso um bicho ou um brinquedo como as pessoas quiserem ver), isso sim é para mim a coisa importante. Acho que a peça ganhou aspectos e características que de certa maneira também me ultrapassaram um bocadinho.

**A.R. – Mas relativamente a si. Mesmo tendo em conta que foi o Francisco que criou o lustre e está muito mais por dentro do lustre que qualquer um dos espectadores, o que é que o fez sentir aquilo, o que é que o fez pensar?**

F.R. – (...)Na altura havia para mim uma outra coisa muito importante, havia uma diferença muito grande entre objectivos e intenções. Acho que falando por mim (talvez com outras pessoas será diferente, mas acho que acontece sempre), quando uma pessoa trabalha num projecto há muitas intenções. Essas intenções são fundamentais, até para a determinação, a força e a energia para chegar ao fim do projecto. Mas muitas vezes as intenções dissolvem-se, o objecto acaba sempre por se impor por ele próprio. Como já te disse, há pessoas que tentam justificar todas as intenções que tiveram em relação a um objecto e acho que isso é uma maneira de uma pessoa tentar fugir à crítica. Eu dei aulas, exactamente escultura e uma das coisas que dizia aos meus alunos é que não vale a pena uma pessoa tentar ser mais forte que os materiais. O material é sempre mais forte. (...) Portanto há sempre boas intenções quando uma pessoa faz algo, é essa a minha perspectiva. Acho é, que essas intenções não eram importantes, ao contrário de muitos artistas que acham que essas intenções são importantes e falam imenso dessas intenções:”-estava a pensar num projecto, estava a pensar nisto e não sei quê.” Eu acho que tudo isso é uma conversa que é íntima da pessoa e que muitas vezes é preferível não falar disso, porque no final, o que conta é o como é que este objecto vai ficar aqui. Eu sei que precisava de todas essas intenções, mas isso não que dizer que tenha ali nem ¼ daquilo que foi o meu processo mental até lá chegar. Ele vai dar-se a si próprio. É evidente que a exposição no total tinha imensas intenções da minha parte, que acho que se

perderam pelo caminho. Aquilo que ficou foi aquele objecto, por isso é que ele é sempre mais forte que as minhas intenções.

**A.R. – Como surgiu e se desenvolveu a ideia de criar o lustre?**

F.R – Surgiu da intenção de fixar um objecto no tempo e de o desmaterializar... Toda aquela exposição tem a ver com o tempo e temporalidade.

**A.R. – Teve colaboração ou influência de outras pessoas neste processo?**

F.R – Não, a elaboração da ideia é minha e normalmente é sempre assim.

**A.R. – Materializou de algum modo as suas ideias durante o processo criativo?**

**Concebeu algum tipo de esquemas, anotações, desenhos?**

F.R – Não, desenhos não. Uma pessoa tem um trabalho de atelier, uma prática. A ideia era deslocar as várias ideias que uma pessoa estava a fazer, no caso da minha exposição, coisas que tinham a ver com escrita, coisas que eram desenhos, coisas que eram objectos construídos, e perceber como é que trabalhava o tempo, o que era o tempo para mim, juntar todas essas coisas. Sempre fiz coisas que muitas vezes eram construídas no próprio sítio.

Nunca fiz uma maquete original daquela peça porque não tinha sequer escala para o fazer. O que fiz foram testes, com 3 ou 4 elementos até que pensei: “eu consigo fazer isto”. Onde é que conseguia construir isto? Na sala. Na altura não tinha sequer um atelier àquela escala, houve maquetas pequeninas feitas com os próprios objectos, com os próprios cães, com os sacos, depois pensei:”vou construir algo muito maior que não consigo no atelier, mas que consigo aqui ao lado”. Na altura nem sequer era muito grave porque fazia isto regularmente.

As teias eram sempre construídas no sítio. Primeiro tinha um trabalho de percepção material, houve uma altura em que o meu atelier estava repleto de teias, mas a construção final do objecto não era feita no atelier. As coisas que tinha feito anteriormente tinham sido construídas com argila, fazia umas coisas pequeninas, mas o facto é que aquelas eram construídas no sítio e depois destruídas no sítio.

**A.R. – Pegando nessa questão da destruição das peças, era um *modus operandi*?**

F.R. – Era um costume. (...) Eu gostava na altura de fazer coisas com 7 metros de comprimento, fazer um objecto inteiro com 7 metros de comprimento é uma coisa muito complicada. É preciso transportar 7 metros e depois guardar 7 metros. Para mim foi uma questão prática e pragmática de construir coisas que se pudessem construir nos sítios e como tinham estas escalas destruía-as a seguir.

Permitia-me ao mesmo tempo trabalhar em materiais que não têm capacidade de duração. Não eram construções mais práticas, mas consegui escalas nos projectos que de outra forma não me eram possíveis, a não ser que o sítio da exposição o quisesse, o que não era o caso.

**A.R. – Houve algum critério na escolha dos brinquedos? Depois de estarem pelados, houve algum critério, houve alguma característica...**

F.R. – Eu pelei alguns, depois escolhi aqueles que me pareceram melhores. Andei à procura de brinquedos que tinham de ser bichos, não podiam ser comboios, carrinhos de choque, não podiam ser automóveis, na altura tinham de ser bichos. Mais uma vez para mim, numa possível *Torre de Babel* tinham de ser bichos, portanto o seu aspecto estaria mais perto desta coisa onde eu podia intervir com o tempo e aqueles foram aqueles que pareceram melhores.

**A.R. – Tinha um caminho.**

F.R. – Tinha um caminho, eu esfolei vários bichos até encontrar um modelo que achava mais interessante para mim. Já agora gostava de te dizer uma coisa, eu na altura dizia e gostava de te dizer que nunca trabalhava e não gosto de trabalhar, apesar de muitas vezes ter estado perto, daquilo que é apropriar objectos. A ideia é que apesar de tudo, a minha perspectiva nessas situações não é “trazer este objecto para a sala de exposições”, é “será que posso trabalhar estas coisas como se fossem um material?”. Nunca me passaria pela cabeça pegar num brinquedo de pilhas e mostrar numa sala de exposições um brinquedo de pilhas. Não foi esse o meu processo, o meu processo foi trabalhar um brinquedo de pilhas como trabalharia barro, no sentido de “apesar de tudo era a pilhas e deixou de ser, ele até tinha pêlo e deixou de ter, até costumava andar e ficou pendurado”. Este processo, por muito subliminar que seja, é trabalhar estes bichos como se fossem um material, não é uma apropriação directa, é evidente que eu tenho a apropriação de um objecto, apropriei coisas. (...) Apesar de as pessoas ficarem espantadas por saber que aquilo era brinquedos de criança, isso representa o que era trabalhar sobre essas coisas, como se fossem um material e não como se fossem um objecto.

**A.R. – Pegando noutra questão que não foi muito clara para mim. Ao pensar o lustre e fazendo os pequenos testes, as montagens em pequena escala no atelier com os 2 ou 3 elementos. Pensou num ideal? Tinha construído isso na sua cabeça?**

F.R. – Tinha. Tinha um objecto ideal que era aquele objecto circular por fases...

**A.R. – Essa idealização correspondeu ao resultado final?**

F.R. – Não.

**A.R. – Onde é que se perdeu?**

F.R. – A coisa mais engraçada em todos os trabalhos que uma pessoa faz são as surpresas. (...) Uma coisa é a depuração, depurar um objecto, querer que ele tenha menos ruído, menos sentido, mas aquilo que lá está dá sempre qualquer coisa, portanto aquilo que eu idealizei e aquilo que ficou no final têm algumas variantes.

(...)Eu usei as salas como atelier, era mais uma vez uma questão de recursos, não tendo um atelier muito bom ou muito grande, o melhor era usar as salas onde expunha como se fossem ateliers. De tal maneira que as minhas montagens eram sempre muito longas, hoje

em dia já não sei, mas se calhar para uma montagem tradicional e banal de pendurar quadros nas paredes, ter três semanas e meia de montagem é muito tempo. (...)

Dava-me a essa coisa de “ – eu venho aqui fazer uma instalação, mas preciso de muito tempo de montagem”. Surpreendente como sempre e voltando a isto, houve uma planificação e eu tinha feito os testes para planificar. Portanto sabia, tinha feito os círculos para montar as coisas, montar as coisas todas, montar a caixa que estava ligada à electricidade...

**A.R. – A caixa estava no meio?**

F.R. – Estava, estava no meio para não se ver por fora, para as pessoas não terem elementos externos de distração. (...)

**A.R. – Portanto as coisas não se veriam.**

F.R. – Quando eu acabei esta coisa pensei: - “não trabalho mais, porque isto agora está”. Essa foi uma coisa muito emocionante na peça, mais uma vez a preguiça foi criativa. Isto foi super metódico em termos de montagem, era uma montagem super complicada, não poderia pendurar uns cãezinhos e depois ligar-lhes um fio. Portanto isto foi pensado e muito bem pensado:” - eu tenho de fazer os furos e a seguir ponho a caixa e a seguir ponho as luzes, quando isto ficar tudo fechado eu já não quero ir lá acima, vou estender os fios todos e a seguir arranjo maneira de os puxar todos para cima de uma vez, não um a um, mas já tenho todos e puxo tudo”. Quando isto acabou, ainda me faltava, digamos no meu plano de montagem, faltava uma fase que era puxar os fios todos para cima. Eu vi aquilo e pensei: “ - isto acabou aqui”, mais uma vez os materiais são mais fortes e são surpreendentes. (...)

Houve uma coisa que para mim foi absolutamente surpreendente e que foi um susto completo. Eu tinha feito testes no meu atelier e tinha utilizado não sei, 7,9,8,10 bichos para ver como é que eles se mexiam, mais por aí. Quando isto tudo estava montado houve uma surpresa (e era na verdade aquilo que faltava à peça), houve um momento que liguei a máquina e pela primeira vez entendi este processo. Eu ouvi os setenta e não sei quantos cães a fazerem barulho ao mesmo tempo! Confesso que me assustei, apanhei um susto de todo o tamanho porque não estava à espera que fosse tão alto, aquilo fazia uma barulheira inacreditável! Ainda por cima, numa sala toda em cimento, o som repercutia e amplificava imenso o som e era na verdade muito barulho. Isso foi uma surpresa gigante e incontrolável da minha parte não havia volta a dar-lhe, não podia baixar o som!

**A.R. – É capaz de me descrever os vários materiais que usou na construção da peça?**

F.R. – Sim, perfeitamente! Sacos plásticos, anilhas, cola de pistola quente, anilhas de cartão para anilhas que são aquelas por baixo das anilhas, fios eléctricos, caixas de junção, brocas, parafusos, buchas, luzes, lâmpadas e a caixa de transformadores. (...)

**A.R. – Já me disse que tinha tido colaboração de pessoas. Lembra-se de quem o ajudou a fazer a pré-montagem? A pré-construção dos elementos, os sacos de plástico com os brinquedos, os fios... Quantas pessoas o ajudaram?**

F.R. – Nesta peça tinha, vamos lá a ver 3,4 pessoas a ajudar-me.(...)Foram as 4 ou 5 pessoas que me acompanharam no processo.

**A.R. – Quais foram as ideias base segundo as quais se guiou na disposição dos elementos? Começou pelos círculos interiores ou exteriores?**

F.R. – Isso agora já não sei dizer, mas se pensar na maneira como apesar de tudo trabalho e na maneira como sou, eu diria sempre que mais vale começar por fora e acabar por dentro.

(...)Para já uma questão meramente pragmática à qual eu sou bastante sensível que é: quando estiver cansado espero ter menos trabalho, se estiver no centro (da peça), menos tenho de me mexer, logo me canso menos. (...) A outra coisa que tem é a seguinte: sabes, numa peça pendurada por fios de nylon quanto maiores forem os fios, mais perigosos são, porque abanam mais, porque se lhes dás uma pancada podes parti-los, têm mais tendência a enrolares-te neles, etc. Se eu começar por fora onde os elementos estão mais colados ao tecto há a vantagem de poupar energia (na minha cabeça não faz sentido começar por dentro...). Mais, em termos de acerto, se começares por aqueles que estão colados ao tecto, todos os outros são acertados por esses. Se começares por aqueles do centro (mais baixos), não sabes onde a peça vai acabar. (...)

**A.R. – Todos os sacos tinham brinquedos?**

F.R. – Sim.

**A.R. – Todos eles funcionavam?**

F.R. – Todos eles funcionavam.

**A.R. – No fim da exposição, que fez ao lustre?**

F.R. – Desmontei-o, meti-o numa caixa e levei-o para o atelier.

**A.R. – Podia jurar que tinha sido destruído.**

F.R. – Foi destruído, mas tenho imagens, de algumas coisas de barro. Eu tenho ainda um daqueles potes de barro que estavam numa espécie de grande montanha, lembro-me que na desmontagem parti e deitei fora o resto da montanha mas fiquei com um resto do pote. A obra foi toda destruída, eu tenho resíduos dessas exposições, não tenho é a exposição.

**A.R. – Tenho uma pergunta relativa ao número de elementos, porquê diminuí-lo?**

F.R. – Não sei porque diminuí! Para mim o número deveria ser exactamente igual. Não te sei explicar, como te disse, o que fiz foi refazer a peça para entregar à CGD uma peça que desse menos problemas. É estranho, porque apesar de tudo a CGD deveria ter

um plano de montagem, porque eu entreguei um plano de montagem à CGD. Mas para mim, isso ou é um acidente, ou é o cálculo pelas imagens que está errado.

**A.R – Mas continua a haver uma diferença muito grande no número de elementos.**

F.R – Falas de uma diferença de quantos? 100?

**A.R – 80.**

F.R. – Não, não pode ser, isso é idiota. Para mim, isso é algo que totalmente me falha na memória. Ter tido alguma estratégia de redução, é uma coisa que não existe, mas se calhar tive essa estratégia. Não me lembro disso, mas se são tão menos... a peça da CGD é digamos que uma versão miniaturizada da primeira peça da Sala do Veado, mas não tenho ideia nenhuma disso.

**A.R. – Mas olhando para as duas versões, tanto para uma como para outra, há mesmo uma noção de que há redução. A proporção entre diâmetro e altura está alterada, vê-se que em proporção a peça da Sala do Veado é mais larga que a de Genève.**

F.R. – A peça da CGD não é a mesma peça que foi mostrada originalmente. Por aí eu acho fundamental que fique claro que por uma razão qualquer que já não me lembro, aquela peça tem metade do tamanho, portanto a escala original do primeiro objecto é maior do que aquela. Se estás a fazer esse trabalho quase que te peço que o menciones.

**A.R. – Passando para um aspecto mais técnico de remontagem da obra. Com algum trabalho de detective sobre a obra, da reconstrução, do esquema que eu fiz. Tenho uma pergunta para lhe fazer. Há 82 elementos, nas reservas há 82 sacos, mas só há 80 cabos de alimentação.**

F.R – Disso já não me lembra. Até estou com vontade de te perguntar, não perderam a caixa onde estava o esquema de montagem? A caixa com os outros oitenta e tal sacos que faltam. É que agora coloca-se aqui uma história muito estranha (...)

**A.R – Voltando aqui ao assunto. Temos 82 sacos, mas só há 80 cabos de alimentação e desses 80 cabos de alimentação, 2 deles estão cortados muito curtos. Há apenas ligação para 78 bichos.**

F.R. – Isso já não sei, isso não é relevante. Aquilo são quaisquer fios.

**A.R. – O problema em questão não são os fios, é que numa montagem possível com aqueles elementos que ali estão, se me propuserem fazer a montagem com aqueles elementos eu só conseguirei incluir 78 bichos, só tenho alimentação para 78 deles.**

F.R. – Mas consegues fazer os círculos com 78?

**A.R. – Consigo!**

F.R – Então acho que é essa a decisão que deves tomar! Há questões que devem ser práticas e esse é o tipo de excitações que acho que não se devem ter.

**A.R. – Mas essa é uma decisão que eu não posso tomar. Não posso fazer essa montagem como se aquilo fosse feito por si.**

F.R. – Há aqui uma diferença que acho complicada. Estás a falar-me de uma diferença...vou mesmo ter de arranjar os meus esquemas de montagem que devem estar guardados num sítio qualquer, a CGD deve ter uns, mas se não tem pergunto-me se não terão perdido uma caixa.

**A.R. – Voltando à linha, estávamos a falar sobre a hipótese de não montar mais a peça.**

F.R. – Tenta perceber, uma das coisas que falei desde o princípio, houve uma altura em que fui muito obcecado por escalas e repentinamente surge um objecto que tem metade do tamanho.

**A.R. – Ter em atenção que metade do número não se traduz directamente em metade do tamanho.**

F.R. – Para mim é muito simples, caso seja remontada, a CGD tem de incluir uma nota a referir que esta peça está reduzida a 50%.

**A.R. – Recorda-se de outras diferenças formais entre a primeira e a segunda versão da Instalação? Quais?**

**Pergunto isto porque foi encontrado um saco plástico que através de fotografias, sem dúvida terá feito parte da Versão apresentada na Sala do Veado. Há diferenças tanto materiais como de concepção da entre este saco e aqueles que contam da Colecção CGD.**

F.R. – Como te disse, eu refiz a peça. Para além dos mecanismos que achei serem mais robustos e estáveis e para além de ter mexido naquilo que eram os transformadores, houve uma mudança significativa em relação à primeira peça onde coloquei uma barra de cartão no topo do saco plástico. Achei que conseguia melhor estabilizar o saco de plástico se tivesse qualquer coisa mais sólida a segurá-lo e na altura achei que cartão grosso daria essa superfície mais sólida. Aquilo que observei durante a exposição foi que o cartão tinha tendência natural para encarquilhar. A conclusão que cheguei depois da experiência foi que a suspensão dos sacos de plástico por 2 pontos era suficientemente estável e que não era necessário esse elemento. Essa mudança foi uma questão prática, porque ao contrário do que eu tinha pensado ao princípio a estabilidade estava garantida. (...)

**A.R. – Acompanhou a peça até Genève?**

F.R. – Sim, acompanhei e fui eu que a montei. Não fui eu que fiz a desmontagem, eu só a montei.

**A.R. – E terá montado com todos os elementos que tinha ao seu alcance?**

F.R. – Sim. A peça foi-me devolvida a mim e fui eu que a entreguei à CGD.

**A.R. – Lembra-se de ter feito uma revisão?**

F.R. – Devo ter olhado para aquilo tudo para ver se estava tudo bem. Voltando àquelas coisas que são questões de metodologia pessoal, não terei entregue a caixa sem ter visto aquilo antes de entregar à CGD. Isso obviamente.

Há aqui uma coisa que é discrepante, o que óptimo. A peça que a Gulbenkian comprou perdeu-se, a peça da CGD não se consegue montar, e acho que do ponto de vista de trajecto tem a ver comigo, afinal as minhas obras são muito mais efémeras do que aquilo que eu concebi.

**A.R. – E como é que encara o envelhecimento da peça com todas as consequências que isso tem?**

F.R. – Eu sou da geração que conheceu a Capela Sistina em cores escuras e densas e depois de repente a viu pintada de cores vermelhas e brilhantes. Estamos a falar da Capela Sistina, portanto qualquer coisa parecida, eu acho normal!

As peças têm um processo de envelhecimento. As pinturas antigas criam craquelês passados uns séculos e há alturas das peças em que mesmo a CGD percebe o grau de fragilidade e efemeridade daquilo que tem. Em última instância é uma peça honestamente frágil.

**A.R. – No caso de não haver uma reconstrução em maior número, se se fizer uma reconstrução com aqueles elementos que há, qual é que acha o limite aceitável de degradação, de deterioração até dizer “basta não se mostra mais”?**

F.R. – Não sei. É assim, se aquilo não funcionar, se os sacos estiverem rotos, acho que aquilo não se deve mostrar. (...)

**A.R. – Pensando num caso extremo, temos um lustre e todos os elementos param, todos os cães param e todos os plásticos quebraram. Põe a hipótese de ver toda a ideia do lustre migrar para outro suporte? No fundo é refazer a peça.**

F.R. –. Eu não acho que para a cultura portuguesa a minha obra tenha tido um valor relevante. Enfim, se a CGD tivesse mostrado várias vezes a peça, reintroduzindo-a nesse circuito onde a peça tivesse ganho um valor dentro da colecção CGD e dentro de outro panorama qualquer, acho que a pergunta que estás a fazer se justifica. Se a CGD dissesse “gostávamos muito de montar isto, mas 80 ou 70 cães não funcionam Francisco”. O que é que eu diria? Diria o que achava na altura, “ – vamos esperar que avariem depois arranjam-se mais”. (...)

**A.R. – Até onde é que eu posso ir para recuperar a peça, o que é que eu posso substituir, o que é que posso mudar, o que posso fazer? Porque lá está, sou um conservador, um restaurador, não sou um artista, não vou inventar...**

F.R. – O que te diz a tua intuição? Se tiveres de chegar à conclusão que aqueles transformadores não funcionam e tens de arranjar outros, leva-se aquilo a qualquer empresa que trabalhe com transformadores e eles reparam a caixa. Com certeza, penso que não há problema e isto é uma conservação, este transformador avariou-se, este transformador foi

substituído. Acho que as outras coisas estão ao mesmo nível. As anilhas são todas vermelhas e houve um saco que se rompeu e é preciso restaurar o saco e pôr uma anilha, eu acho que tens o bom senso de não por uma anilha preta.

**A.R. – A Sala do Veado, tem alguma relação especial com esse espaço?**

F.R. – Tenho sim. A minha relação com a Sala do Veado é que no momento em que fiz a exposição, o Museu estava desactivado. Acho que só tinha havido uma tentativa de lá fazer uma exposição e quando lá fui perguntar se tinham salas para expor, a primeira reacção foi: “-nós estamos fechados, não temos salas para expor!”. Eu vi as salas e disse, “- é exactamente aqui que quero expor, nestas salas de cimento maravilhosas”, fiz essas primeiras exposições que correram muito bem.

Acho que as minhas exposições levaram a que aquelas salas começassem a ser usadas a partir dessa altura.

**A.R. – O resultado final correspondia àquilo que tinha imaginado no início? Se é que tinha imaginado.**

F.R. – As coisas às vezes constroem-se por fases. Havia este objecto que estava a construir, tinha imensas coisas, uns desenhos, uns moldes e de repente como é que eu faço que nestas duas salas tudo tenha uma lógica? A minha questão corresponde àquilo que foram as minhas lógicas até ao final da montagem, mesmo coisas como o que na altura se eventualmente alguém me disse: “Francisco, tens esta sala daqui até ao fundo, não querias por estas estantes mais ao fundo da sala?” Disse não, eu queria que aquela sala vazia. Eu acho que aquilo é a concretização daquilo que no momento poderia pôr esses vários percursos que as pessoas poderiam fazer ou teriam que fazer.

**A.R. – Pode descrever-me como foi exposto lustre em Paris?**

F.R. – Antes de chegar a Genève eu fiz a peça aqui, entretanto na sequência dos trabalhos, houve a exposição aqui, depois em Ferme du Buisson, onde eu não montei a peça porque não houve condições para a montar. Houve questões de produção, a sala não tinha características, tinha um tecto muito alto.

**A.R. – Em Ferme du Buisson o lustre já estava feito?**

F.R. – O lustre já estava feito, a exposição em Lisboa já tinha sido.

**A.R. – Em conversa anterior, fiquei com a ideia de que a primeira versão do lustre tinha sido destruída.**

F.R. – Não foi destruída. Eu achei que tinha de refazer a peça porque achei que tinha havido problemas técnicos na primeira peça. Quando a CGD a comprou, eu propus refazer a peça porque achei na altura (se calhar não o fiz bem) que havia questões técnicas, se a peça ia para uma colecção precisava de ser refeita. Nesse processo apareceu a Ferme du Buisson, aquilo que propus a Ferme du Buisson (porque eles também tinham visto o meu trabalho), foi que gostava de fazer a experiência de refazer a peça em vídeo.(...)

A sala era muito, muito grande, tinha um tecto altíssimo. Como andava com esta coisa do tempo e não sei quê, o que fiz foi montar se não me engano, 9, 7, qualquer coisa assim televisores numa sala em círculo, e os projectores estavam todos virados para dentro criando uma espécie de peça interior. O que também acontecia, era que quem via o que estava à sua frente e aos seus lados não via o que estava atrás de si. Obrigava as pessoas a circular nesta coisa. Era inverter o jogo!(...)

**A.R. – Voltando ao lustre, ao material mesmo. Para Ferme du Buisson e aquilo que tinha do lustre. Tinha ainda o lustre da Sala do Veado ou já tinha aquela segunda versão?**

F.R. – Na Ferme du Buisson o lustre não foi, foram as filmagens que tinha da lustre na Sala do Veado.

**A.R. – Mas o que é que existia à data materialmente?**

F.R. – Existia a peça que esteve na Sala do Veado, a peça que existia estava numa caixa, a CGD gostava de a comprar e eu propus à CGD refazer a peça, mas o processo de aquisição foi relativamente moroso. Entretanto fizeram-me o convite para ir a Genève e eu propus à CGD que me comprasse a peça porque isso permitia-me fazer a reprodução. Eu levava a peça a Genève e quando voltasse a peça ia para a CGD. Isto é o processo de burocracia administrativa de como se desenrolou o processo.

**A.R. – Onde está actualmente este vídeo? É possível vê-lo?**

F.R. – Sei. Eu arranjo isso, como tenho a gravação do som do Alberto a dizer o texto.

Fichas de Obra  
"Instalação 191093, parte 1"



MATRIZ

Inventário e Gestão de Coleções Museológicas  
INFORMAÇÃO PARAMETRIZÁVEL SOBRE PEÇAS

Identificação da Peça

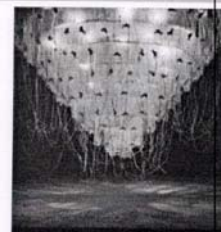
Título: Instalação 191093 (Parte 1)  
Nº de Inventário: 346952

Tipo: Transp. a Cores

Nº Inv Fotográfico: 1573

Localização: Dossier 1 (6 x 9)

Autor: Cortesia do artista



Identificação

Elemento de um Conjunto:

Localização	Denominação	Nº de Inventário
Reservas, sala 7	200 lâmpadas de substituição	346952
Reservas, sala 9, estante 1, prateleira B	82 sacos de plástico com cão no interior	346952 - 1 a 82
Reservas, sala 7, estante 13, prateleira B	Caixa com cabos e sensor	346952 - 83

Autoria

Autoria:

Nome	Tipo	Ofício	Sinónimos
ROCHA, Francisco (Lisboa, 1958)	Autor	-	

Justificação/Atribuição:

Assinatura:

Imagem

Localização:

Informação Técnica

## “Instalação 191093, parte 2”

**Matéria:** Plástico, metal, motores eléctricos e fios eléctricos.  
**Suporte:**  
**Técnica:** Plástico, metal, motores eléctricos e fios eléctricos.  
**Precisões sobre a Técnica:** 8 lâmpadas de halogéneo PAR38 ES FLOOD 120W

### Identificação da Peça

**Título:** Instalação 191093 (Parte 2)  
**Nº de Inventário:** 346953

**Tipo:** jpg

**Nº Inv Fotográfico:**

**Localização:** No drive externo

**Autor:** Cortesia do artista



### Identificação

#### Elemento de um Conjunto:

Localização	Denominação	Nº de Inventário
Reservas, sala 2, estante	6 cadernos	346953 - 1 a 6
Reservas, sala 7	5 Suportes de partitura (deu entrada em Janeiro de 2010)	346953 - 7 a 11

### Autoria

#### Autoria:

Nome	Tipo	Ofício	Sinónimos
ROCHA, Francisco (Lisboa, 1958)	Autor	-	

**Justificação/Atribuição:**

**Assinatura:**

**Imagem**

**Localização:**

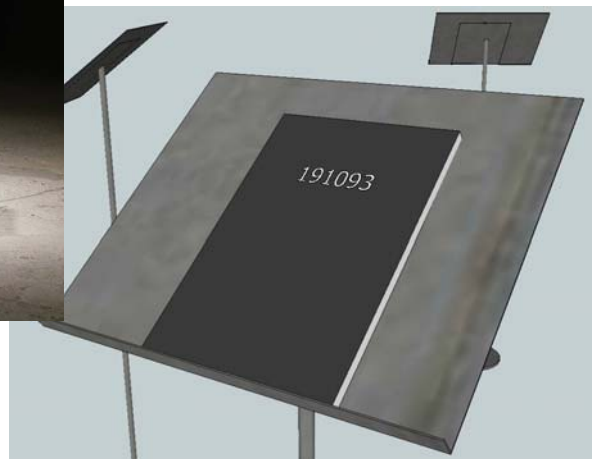
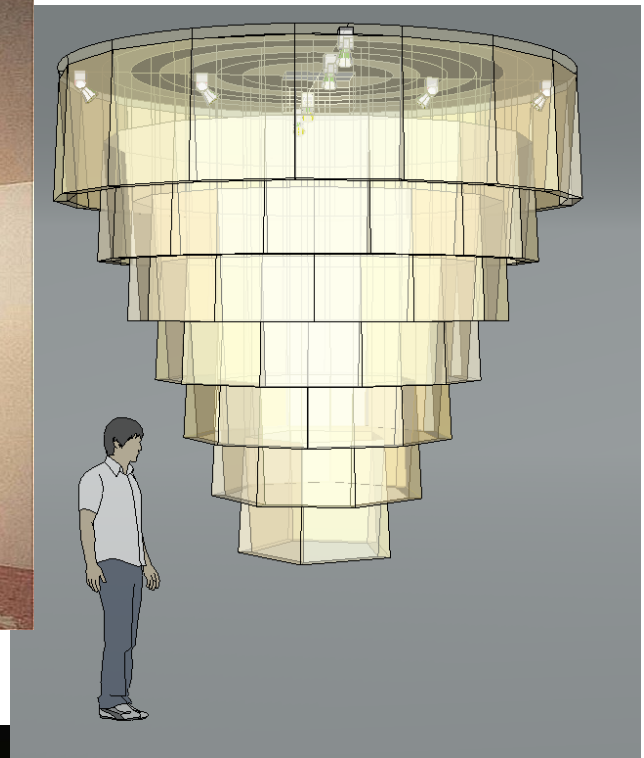
### Informação Técnica

**Matéria:**  
**Suporte:**  
**Técnica:** Papel impresso e metal  
**Precisões sobre a Técnica:**

### Identificação da Peça

**Título:** Desenho 1  
**Nº de Inventário:** 346954

Guia de Instalação  
“Instalação191093”



## “Instalação191093,parte1”

### *Nota introdutória*

A "Instalação191093, Parte 1" consiste num grande número de sacos plásticos dispostos em 7 círculos concêntricos, correspondentes a 7 níveis descendentes em altura do exterior para o interior. O efeito visual da disposição destes elementos é como que uma pirâmide invertida.

No interior de cada um dos sacos plásticos está enclausurado um brinquedo, o *esqueleto pelado* de um cão mecânico. Estes esqueletos, todos o mesmo modelo de fabrico estão ligados por cabos eléctricos a uma fonte de alimentação exterior que lhes fornece a energia necessária à produção de movimento e som, que tão bem caracteriza e distingue estes brinquedos. Como comuns brinquedos, o funcionamento destes cães mecânicos consiste num conjunto cíclico de movimentos: andar; parar; sentar; “ladrar”; levantar; andar... Uma das intenções de Francisco Rocha era a capturar este movimento dentro destes sacos plásticos.

O som proveniente dos latidos e do funcionamento de todos os brinquedos é nada menos que ensurdecador e caótico. Na verdade o impacto visual provocado pela instalação deve ser precedido e conduzido pelo som que dela provém.

A iluminação da instalação é feita por focos luminosos colocados no seu interior, difundindo a luz através da translucidez dos sacos, dos cabos eléctricos e dos próprios brinquedos. OS focos usados não servem simplesmente para conferir luz à peça, servem sim para a destacar em relação ao espaço de exposição. Quer seja o espaço mais claro ou mais escuro, o mais importante é que a luminosidade proveniente da peça seja sempre dominante em relação à sala de exposições.

Segundo Francisco Rocha o **acaso** é uma das ideias-chave na montagem e funcionamento desta instalação. Não há nenhuma ordem definida na ligação dos “cães mecânicos” à alimentação eléctrica, resultando visualmente num emaranhado desordenado de cabos eléctricos. A alimentação eléctrica dos brinquedos mecânicos é feita através de um quadro eléctrico de transformação de corrente alternada (AC~220V), para quatro fases diferentes de corrente contínua (DC~3,75V). O uso de quatro fases eléctricas diferentes funcionando de modo aleatório, faz com que os quatro conjuntos de numerosos brinquedos ligados ao acaso, funcionem todos aleatoriamente, retirando ao espectador qualquer previsão que este possa tentar fazer no que diz respeito ao funcionamento da instalação.

### ***Listagem e descrição de elementos.***

A “Instalação 191093 parte 1” tem nº de inventário: 346952 e é constituída pelos seguintes elementos:

- a) **1** Sensor de movimento de cor branca (Fig.24).
- b) **1** Caixa branca contendo um conjunto de alimentação eléctrica. Transformação de corrente alterna ( $AC \approx 220V$ ) em corrente contínua ( $DC \approx 3,75V$ ) (Fig.25,26).
- c) **8** Meadas ou grupos de cabos eléctricos brancos, contendo 10 cabos eléctricos cada, perfazendo um total de 80 cabos eléctricos. Os comprimentos dos cabos eléctricos variam entre  $\approx 170cm$  a  $\approx 210cm$  (Fig.27).
- d) **82** Sacos plásticos fechados, mas não selados (Fig.28.), contendo cada, 1 “cão de brinquedo” (Fig.29) preso ao interior do saco com cola quente. A cada brinquedo está ligado um cabo eléctrico de comprimento variável entre  $\approx 40cm$  e  $\approx 90cm$ . Os sacos estão numerados de 1 a 82 em etiquetas de papel nas extremidades dos respectivos cabos eléctricos.



Fig.24 - Sensor de movimento.



Fig.25 - Caixa de transformação eléctrica, exterior.

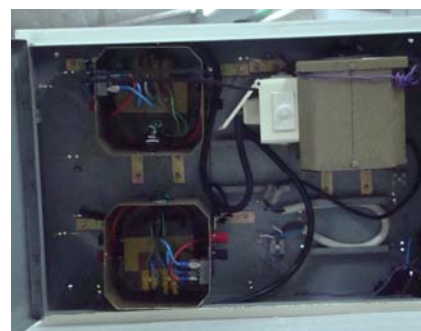


Fig.26 - Caixa de transformação eléctrica, interior.



Fig.27 - Meadas de cabos eléctricos.



Fig.28. - Saco plástico e cão.



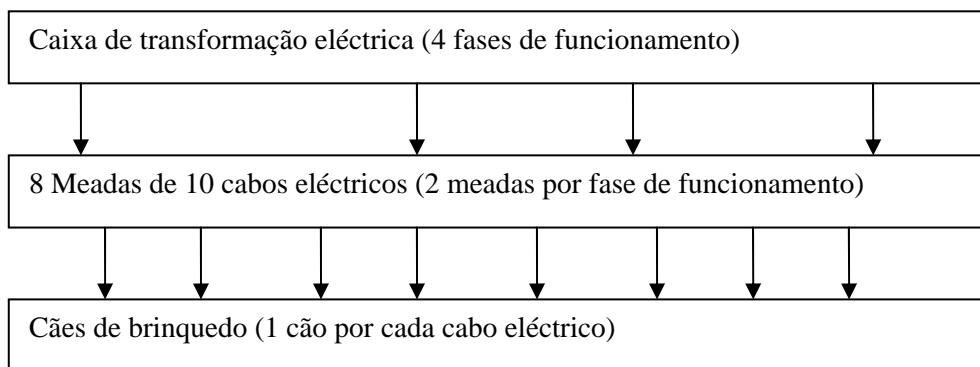
Fig.29 - Cão de brinquedo.

Os sacos plásticos são pendurados através de 2 argolas metálicas do género porta-chaves, por cada saco. As argolas metálicas passam pelos sacos plásticos através de ilhós metálicos cuja interface com os sacos plásticos é feita por anilhas de cartão (Fig.30).



Fig.30 - Pormenor do sistema de suspensão do saco plástico.

A alimentação de cada brinquedo é feita através de uma série de ligações eléctricas representadas no seguinte esquema:



### **Guia de montagem**

1. Garantir que o tecto do espaço de instalação não se encontra a mais de 4,8m do chão. Se tal não acontecer, construir um tecto falso rebaixado de modo a que a instalação possa ser montada rente ao tecto.

No final a peça não pode estar a mais de 1,5m ou a menos de 1m do chão. O pé-direito de montagem da peça deve estar compreendido entre 4,8m e 3,1m.

2. Deverão ser feitas as marcações dos círculos de montagem no tecto ou plataforma seguindo o esquema a seguir apresentado (Fig.31). Estas marcações poderão feitas com o auxílio de cordel e giz.

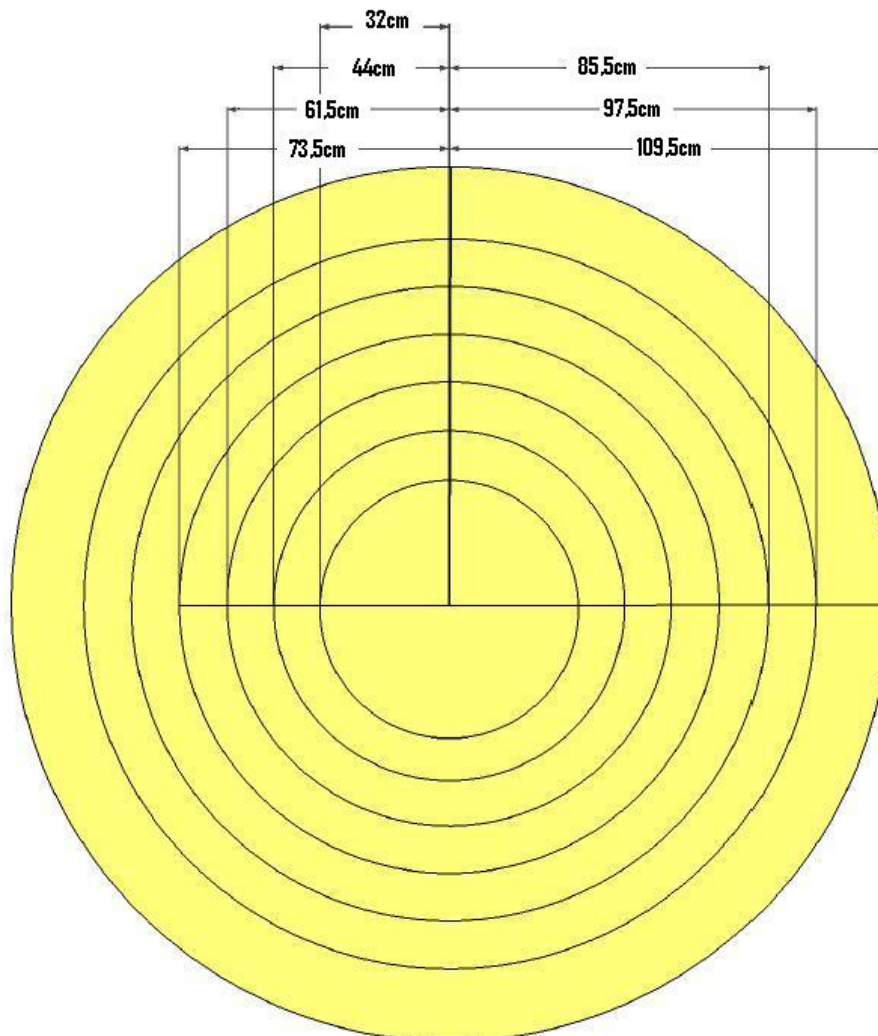


Fig.31 - Esquema de marcações das circunferências de montagem.

3. A caixa de alimentação eléctrica **(A)** deverá ser instalada no centro das marcações feitas no tecto como indicado.
4. A iluminação **(B)** tem uma fonte de alimentação distinta do resto da instalação e os focos de luz são dispostos como indicado (Fig.32). Só depois de pendurados os sacos é que é feita a electrificação.

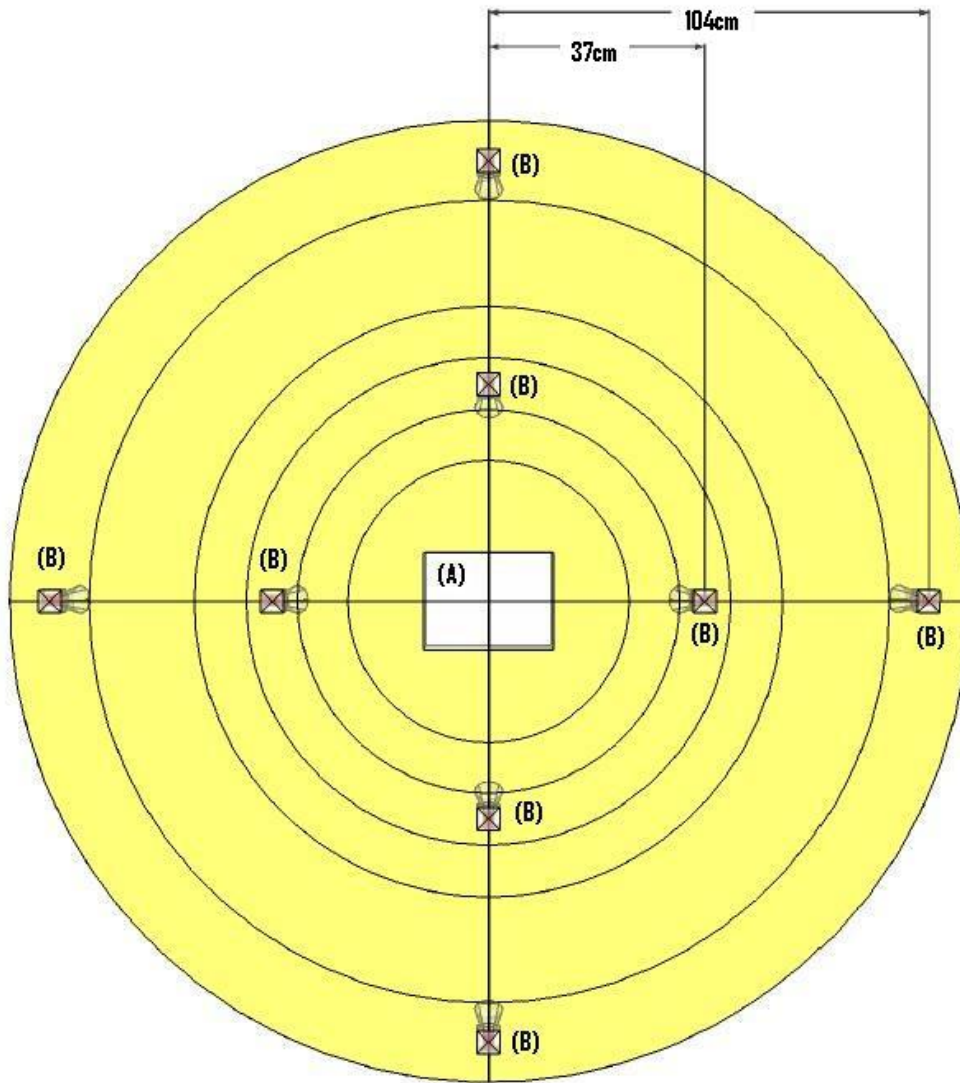


Fig.32 - Esquema de montagem de fonte de alimentação e iluminação.

5. A suspensão dos sacos plásticos ao tecto é feita através de fios de nylons seguros a “pitons” metálicos. Os “pitons” devem ser colocados ao longo das circunferências desenhadas no tecto, distando entre si por aproximadamente 38cm.
6. Os sacos devem ser pendurados começando pela marcação exterior prosseguindo depois para o interior. Nesta primeira marcação os sacos deverão ser pendurados mesmo junto ao tecto (Fig.33). É muito importante que os espaços entre o topo do saco e o tecto sejam os menores possíveis.

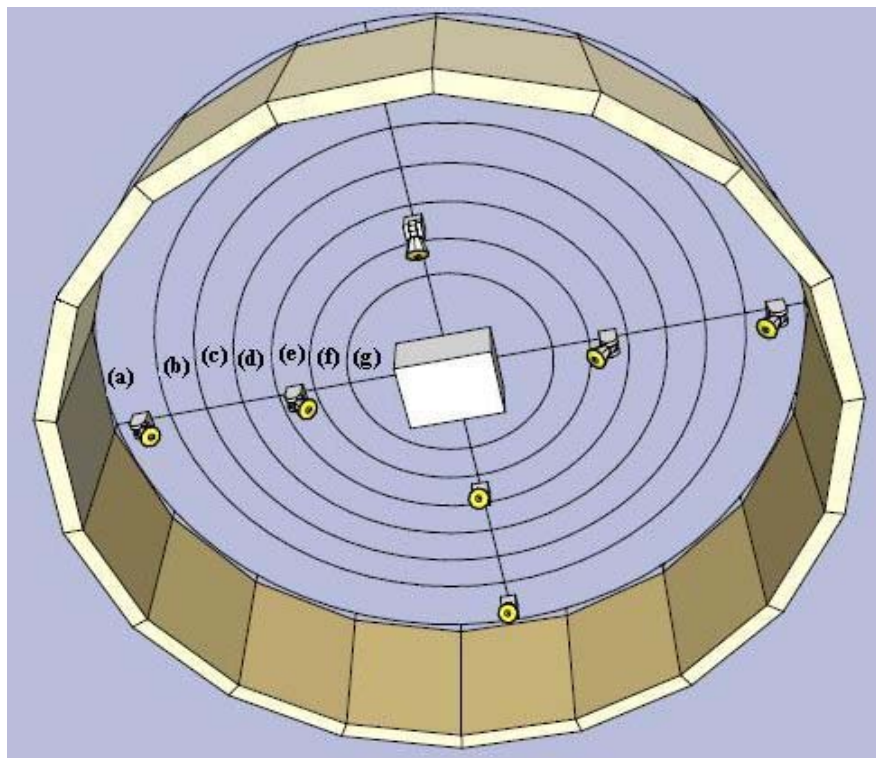


Fig.33 - Suspensão de primeiro nível de sacos plásticos, vista de baixo.

A cada circunferência de montagem corresponde um número determinado de sacos plásticos. Essa correspondência é descrita na tabela 4.

Tab.4 – Correspondência circunferência de montagem e respectivo número de sacos plásticos.							
Circunferência de montagem	(a)	(b)	(c)	(d)	(e)	(f)	(g)
Nº de sacos plásticos	18	16	14	12	10	7	5

7. Depois de pendurada a primeira série, as séries seguintes deverão ser pendurados a um nível de altura mais baixo que o nível anterior. Este é um acerto de altura visual, recomenda-se que o saco desça ( $\approx 34\text{cm}$ ) até que o seu topo esteja a meia altura de dos sacos do nível anterior (Fig.34).



Fig.34 - Vista frontal da disposição dos níveis em altura, cores falsas.

8. As ligações eléctricas entre os cabos de alimentação e os cabos dos brinquedos deverá ser feita aleatoriamente até que se esgotem as pontas soltas. A única regra que deve ser seguida neste processo é o respeito pela polaridade da alimentação. Isto assinalado pelas fitas brancas na ponta dos cabos eléctricos. A ligação deverá ser feita unindo as pontas com fita e as pontas sem fita, respectivamente (Fig.35).

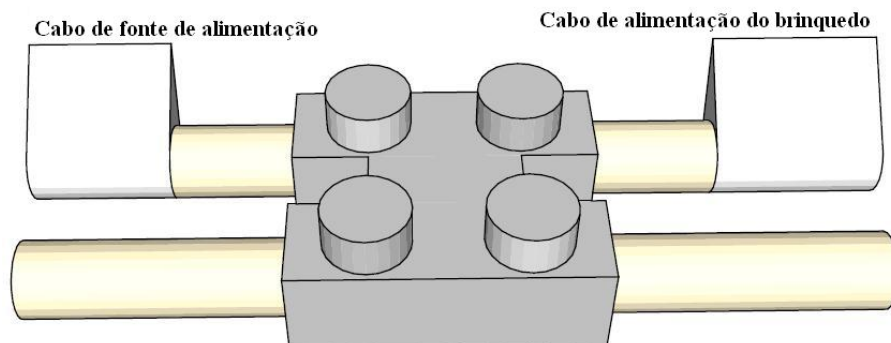


Fig.35 - Esquema de ligação dos cabos eléctricos.

Em seguida são apresentadas algumas vistas (Fig.36,37 e 38) do aspecto do lustre após a conclusão da montagem.

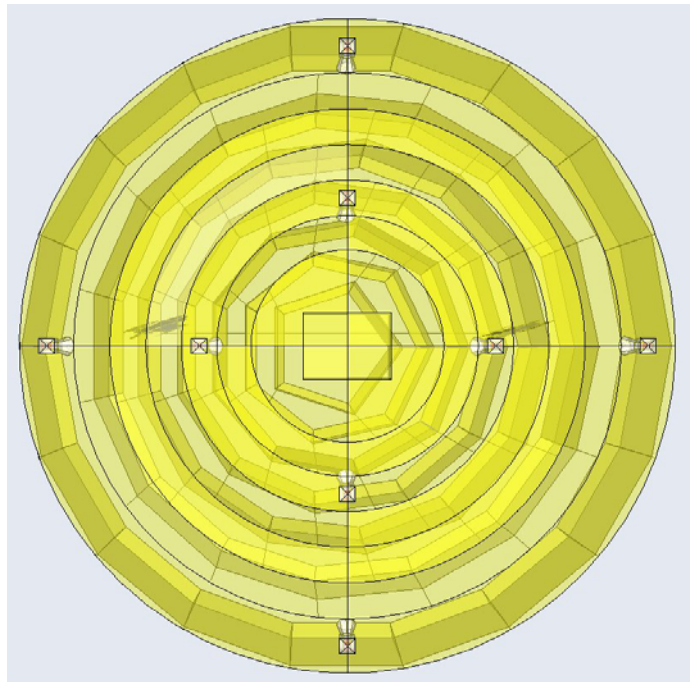


Fig.36 - Vista de topo do aspecto final do lustre.

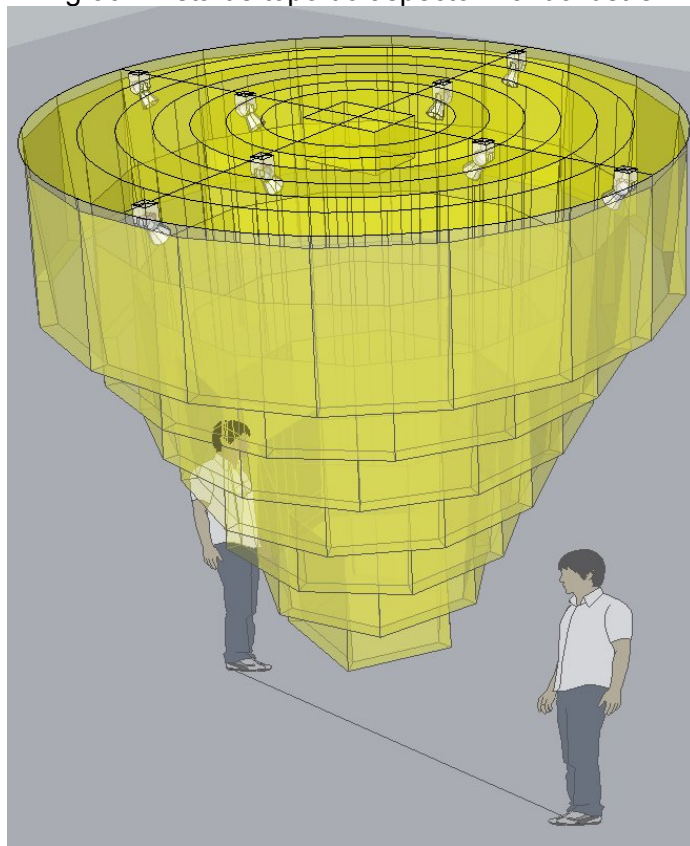


Fig.37 - Vista em perspectiva do aspecto final do lustre.

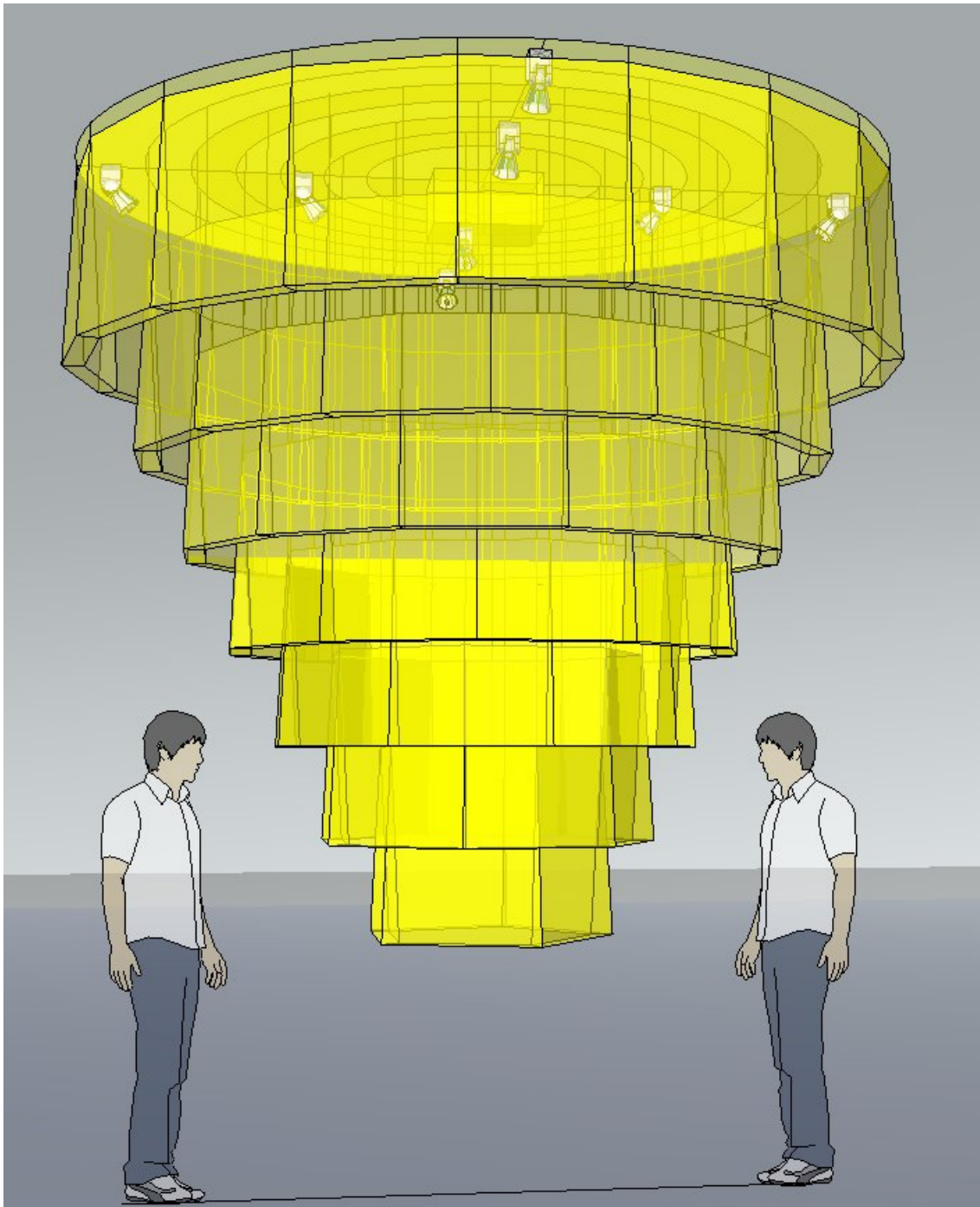


Fig.38 - Vista em perspectiva do aspecto final do lustre.

## “Instalação191093,parte2”

### ***Nota introdutória***

O texto presente nestes livros de capa preta não é um discurso corrente, mas sim pensamentos soltos, “uma litania sem fim, fragmentos de sentidos e (ou) de afectos” . Segundo o próprio Francisco Rocha, esta *lenga-lenga* é uma forma de invocação de sentimentos, um modo de provocar um momento de introspecção dos visitantes. Uma das intenções principais é proporcionar um momento de introspecção colectiva, daí haver 5 livros, suportados por 5 estantes colocadas em círculo. Porquê 5 livros? Segundo Francisco Rocha este é o número máximo de pessoas que é possível juntar, mantendo um ambiente de interacção e intimidade sem que hajam distrações ou dispersões. Não 4, nem 6 pessoas pois um número par possibilita a fácil divisão do grupo.

A leitura destes textos é no fundo uma preparação para a interacção com a restante instalação, daí serem as primeiras obras encontradas no percurso do visitante.

### ***Listagem e descrição de elementos.***

- a) 5 Livros de capa preta intitulados “191093” (Fig.39) e numerados individualmente de #1 a #5. Os livros são integralmente iguais com os textos paginados de igual forma, os livros #1 e #5 são iguais aos restantes com o pormenor de não terem o carimbo com o nome de Francisco Rocha na última página do livro.
- b) 5 Estantes musicais pretas (Fig.40). Estas estantes são usadas como suporte aos livros.



Fig.39 - Exemplar de livro escrito por Francisco Rocha.



Fig.40 - Estantes musicais de suporte aos livros.

## Guia de montagem

As estantes deverão ser dispostas de forma mais ou menos equidistante em círculo, como demonstrado na figura. É importante que a disposição seja feita de modo a que os leitores fiquem de fora do círculo, mas próximos uns dos outros.

1. As estantes devem ser colocadas de modo equidistante como que nas pontas de um pentágono imaginário (Fig.41.). A distância entre estantes é variável, mas recomenda-se uma distância de aproximadamente 150cm.
2. Os livros fechados serão então colocados nas estantes, um por cada estante (Fig.42).

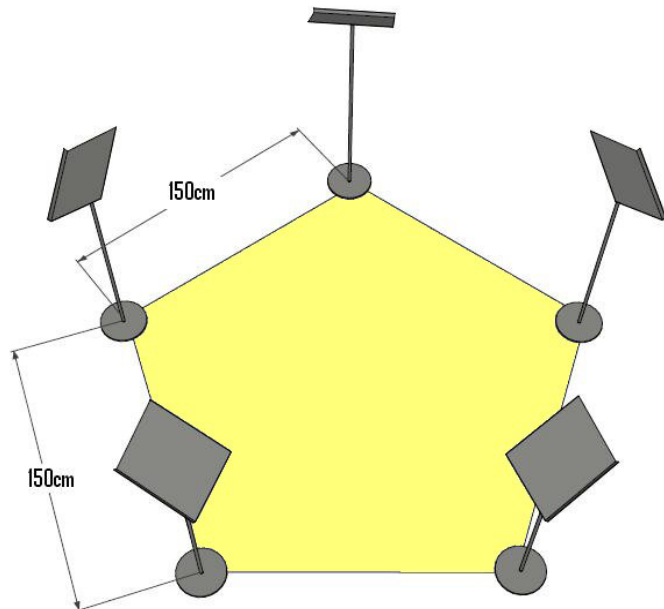


Fig.41 - Vista em perspectiva do posicionamento das estantes.



Fig.42 - Vista do posicionamento dos livros sobre as estantes.

Depois de dispostos todos os elementos, o conjunto (Fig.43) deverá ter um aspecto geral bastante semelhante ao que é a seguir apresentado.

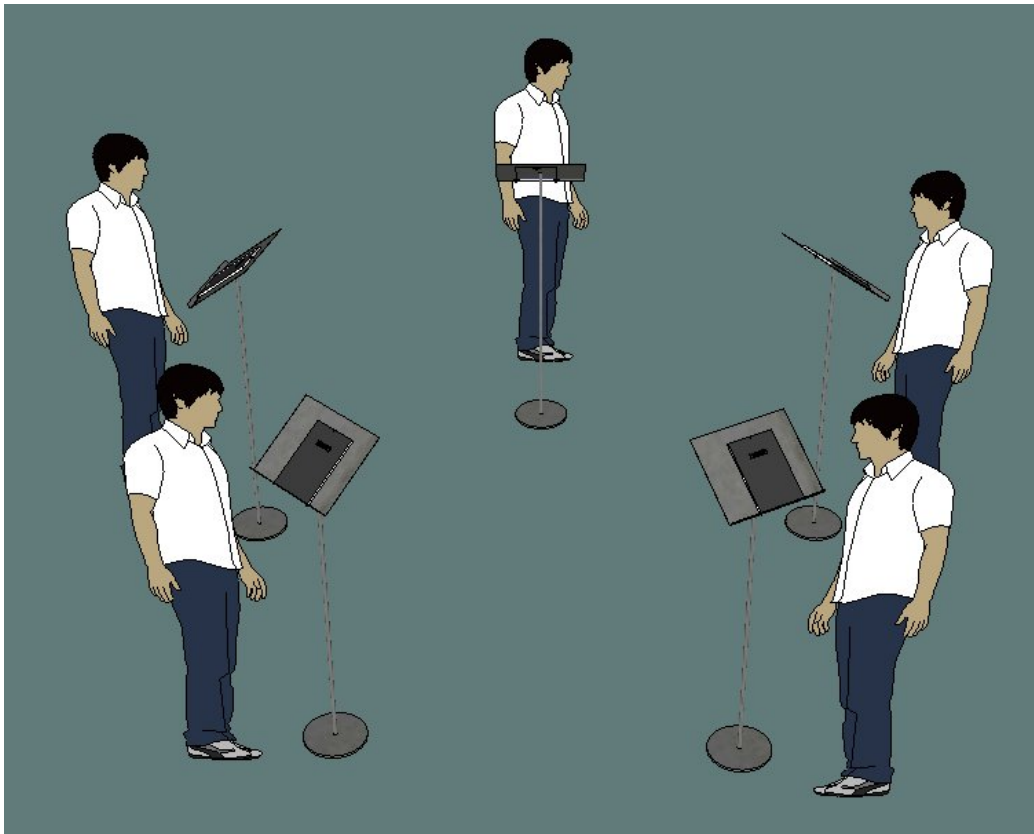


Fig.43 - Vista geral do conjunto após montagem.

## Caracterização material

### Materiais poliméricos

A identificação dos materiais em análise foi feita recorrendo à base de dados existente no aparelho usado nesta análise. À excepção do cabo eléctrico, todos os elementos analisados foram facilmente identificados por comparação com os espectros de referência.

A amostra foi recolhida no cabo eléctrico em secção. Suspeita-se que estejamos na presença de um cabo de Policloreto de Vinilo co-estruído (PVC) com Politereftalato de Etileno (PET). Apesar da sua baixa intensidade, é possível identificar a banda de absorção característica da ligação C-Cl do PVC a 690cm<sup>-1</sup>.

Em seguida são apresentados os espectros de absorção obtidos.

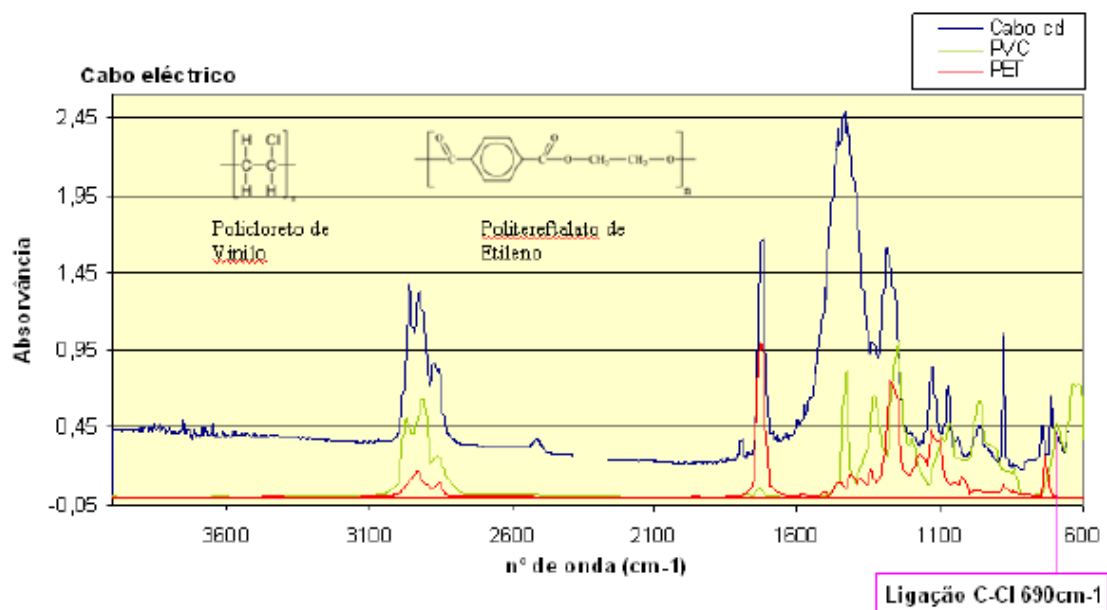


Fig. 44 - Espectro de absorção FTIR, cabo eléctrico.

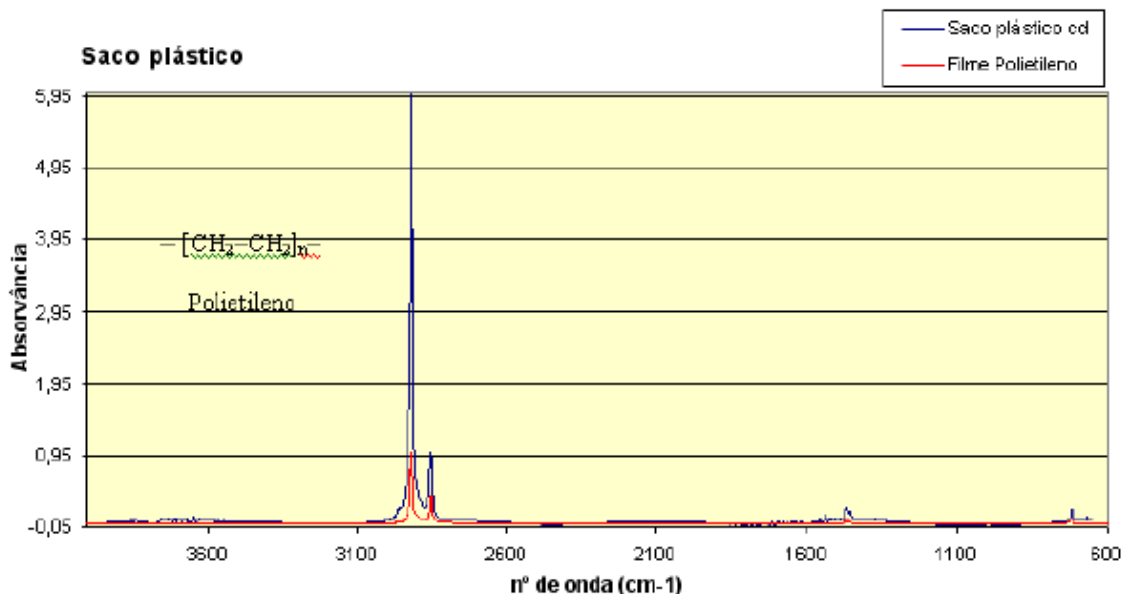


Fig. 45 - Espectro de absorção FTIR, saco plástico.

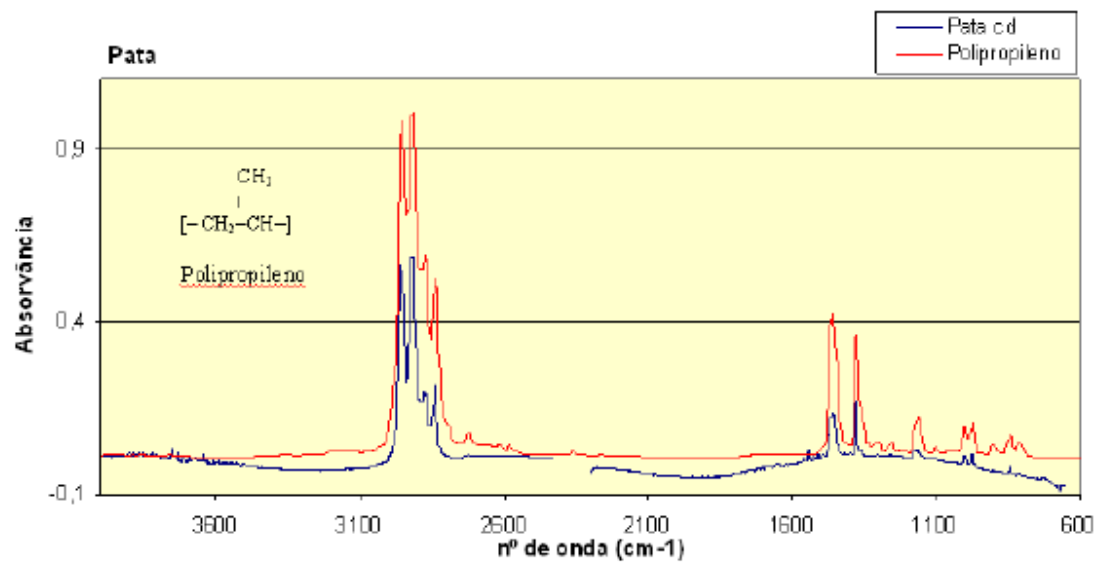


Fig. 46 - Espectro de absorção FTIR, pata.

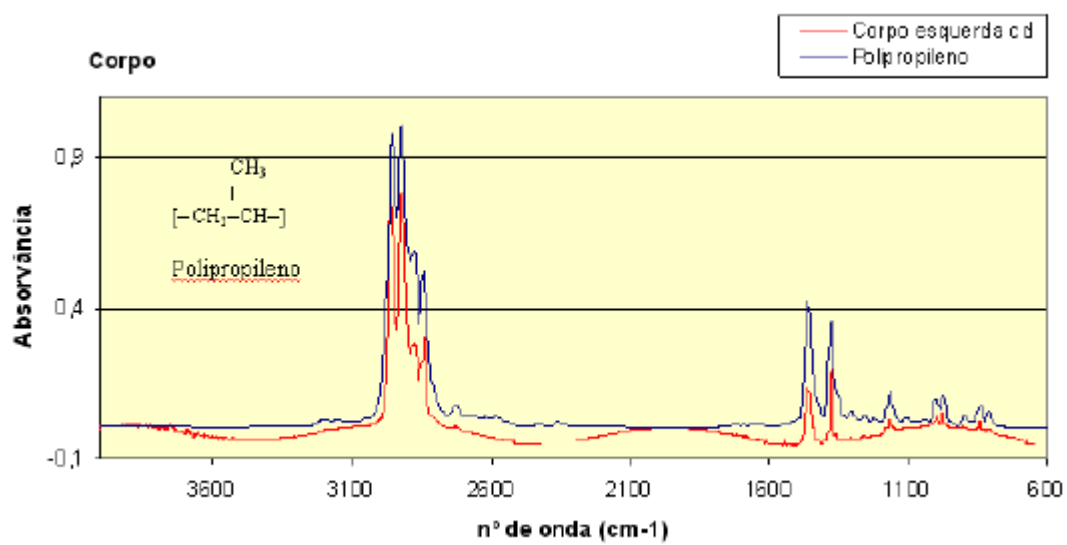


Fig. 47 - Espectro de absorção FTIR, corpo.

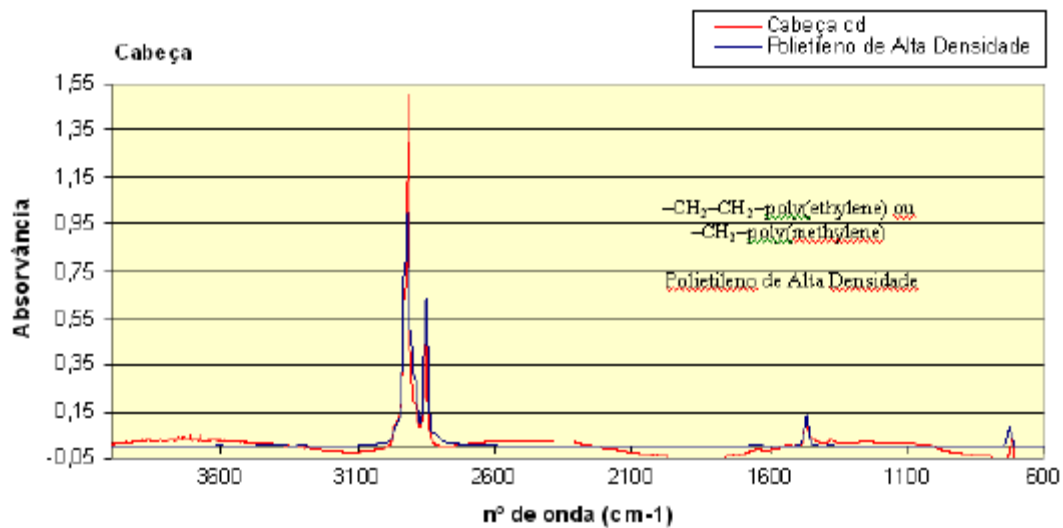


Fig. 48 - Espectro de absorção FTIR, cabeça.

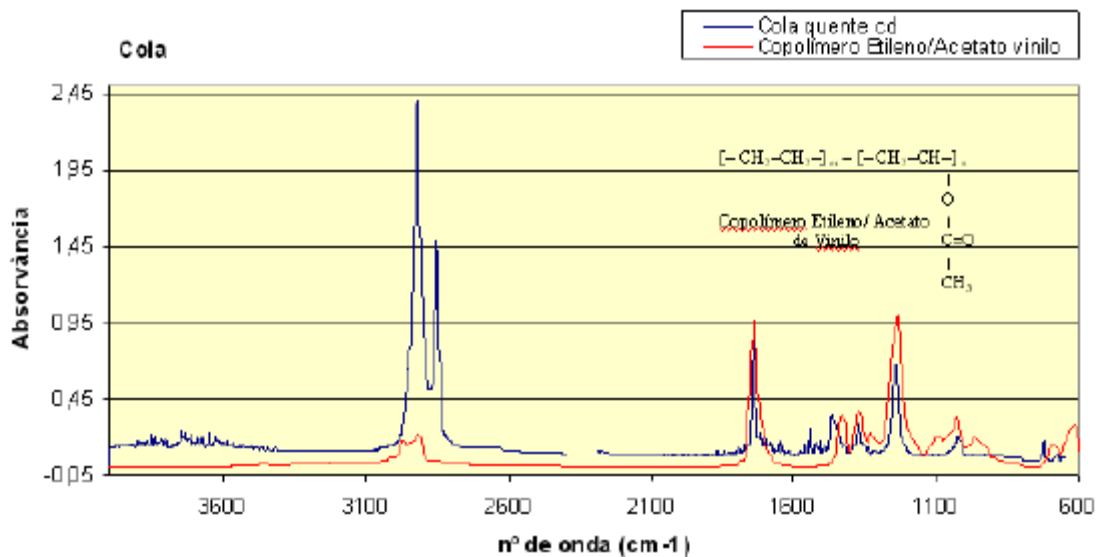


Fig. 49 - Espectro de absorção FTIR, cola.

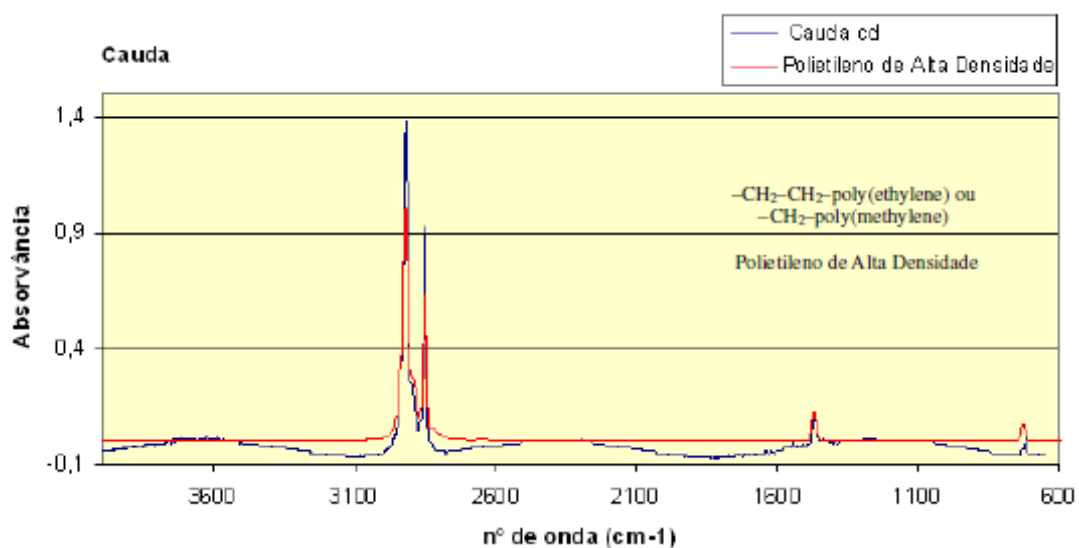


Fig. 50 - Espectro de absorção FTIR, cauda.

**Materiais metálicos**

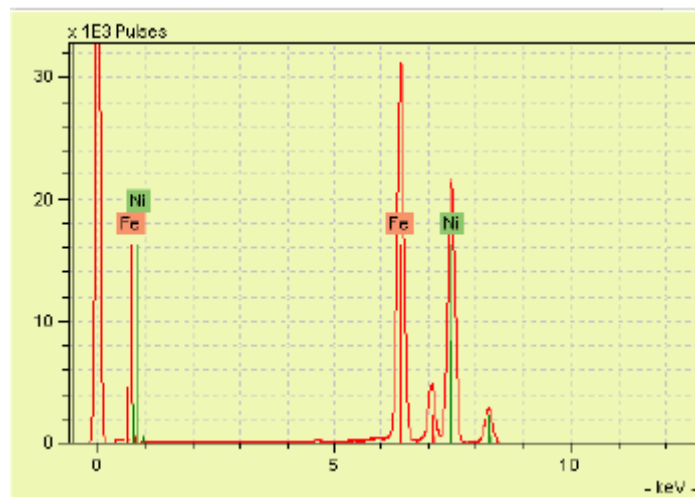


Fig.51 - Espectro de absorção XRF, Argola metálica. Aço niquelado.

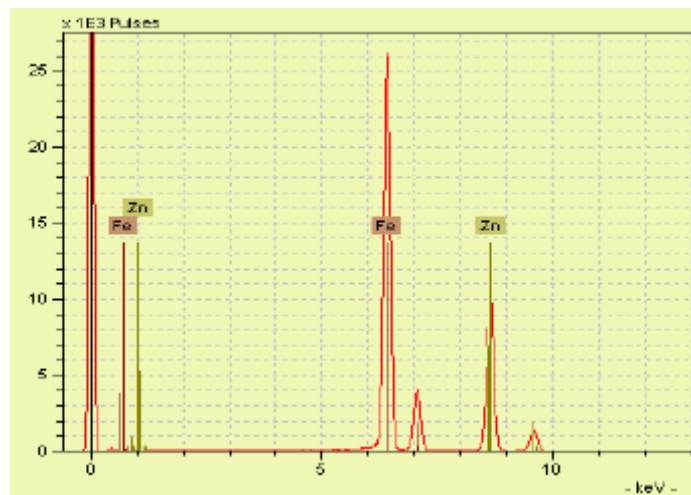


Fig.52 - Espectro de absorção XRF, Caixa mecanismo. Aço zincado.

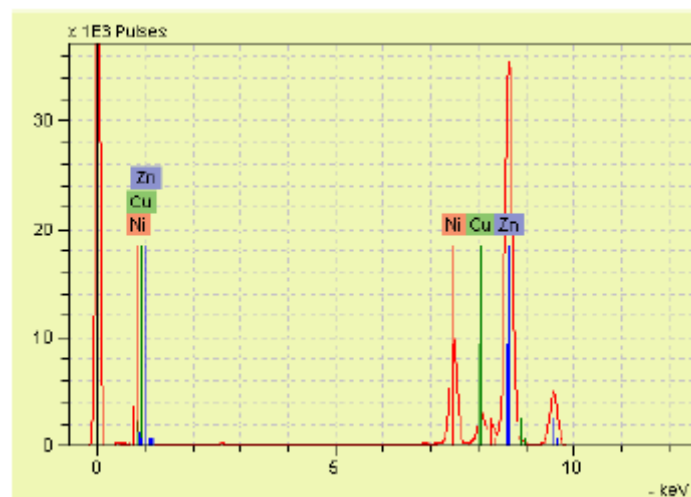
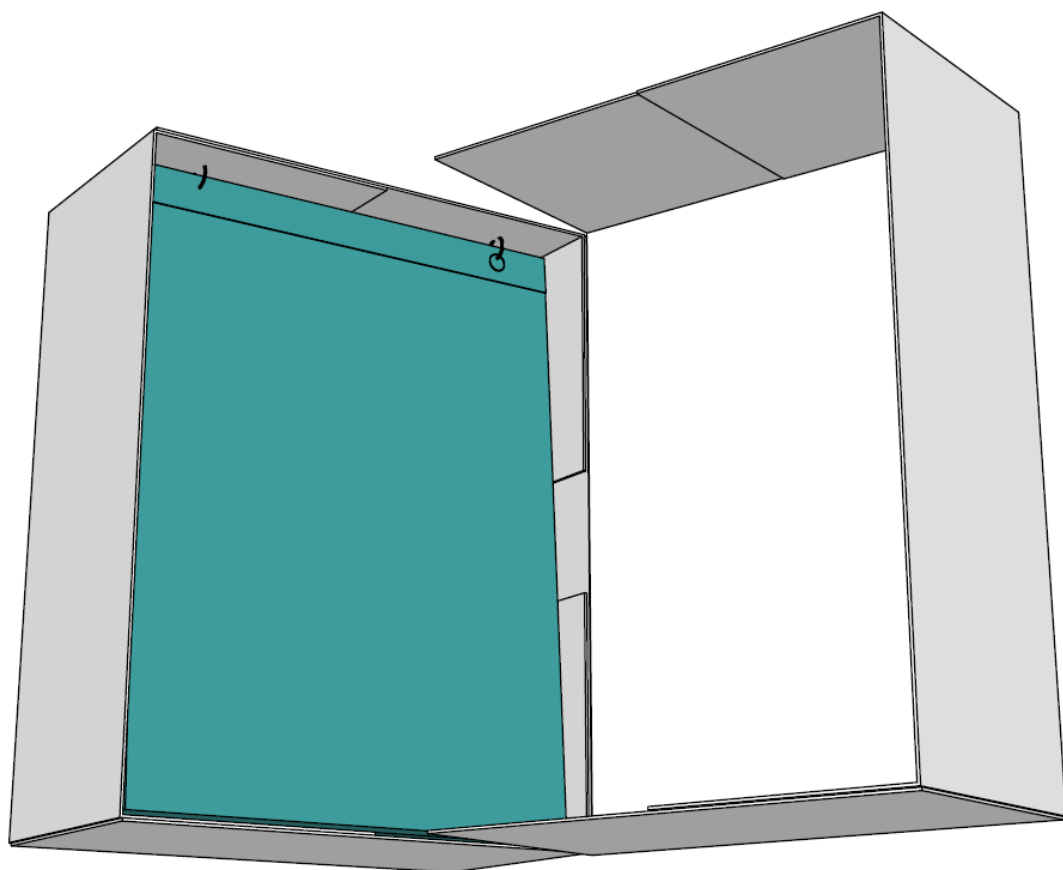
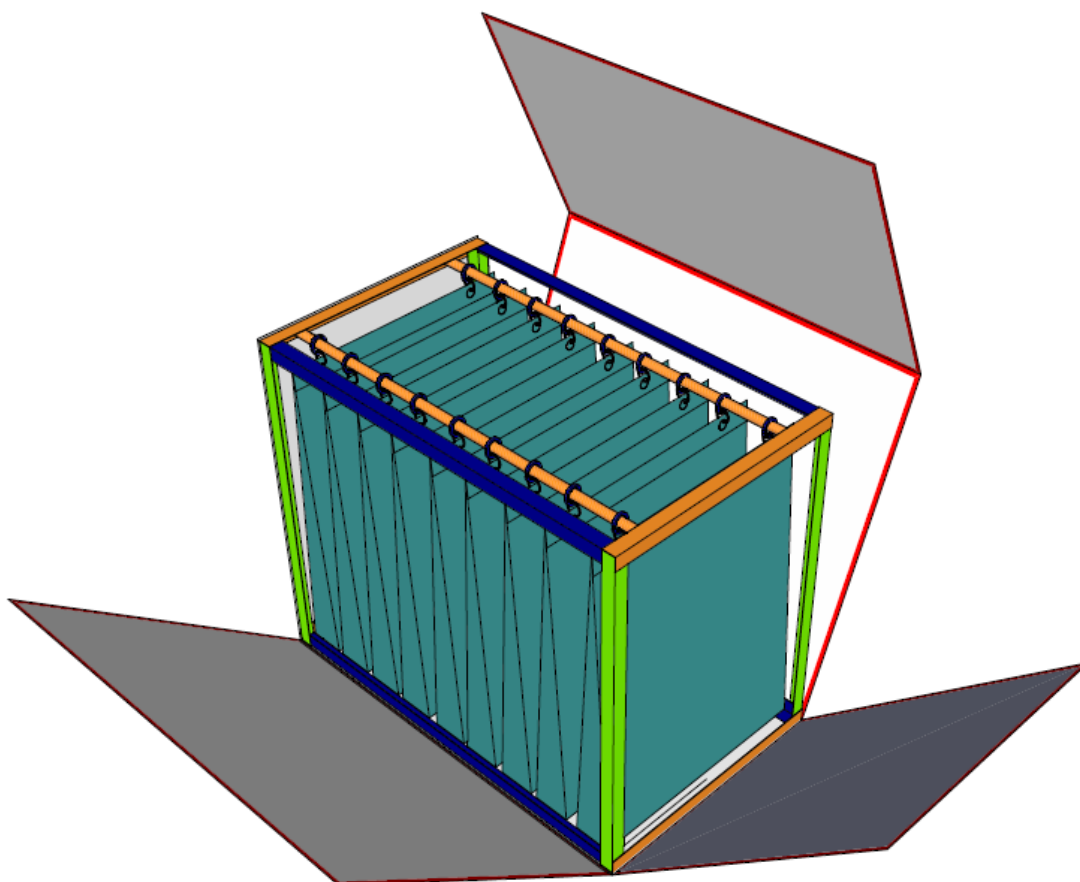


Fig.53 - Espectro de absorção XRF, Ilhós. Latão niquelado.

*Propostas de acondicionamento*



### Caixas reforçadas com estrutura metálica

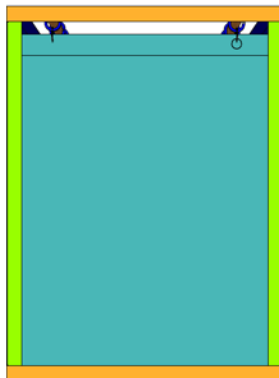


Fig.54 - Estrutura metálica com sacos em suspensão. Vista frontal.

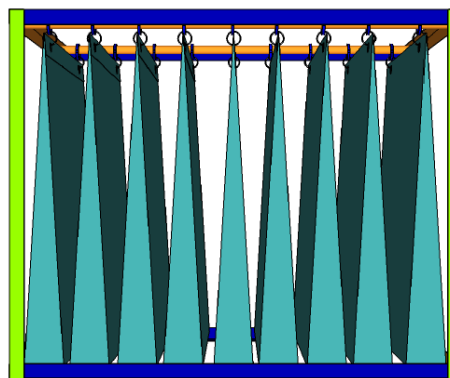


Fig.55 - Estrutura metálica com sacos em suspensão. Vista lateral.

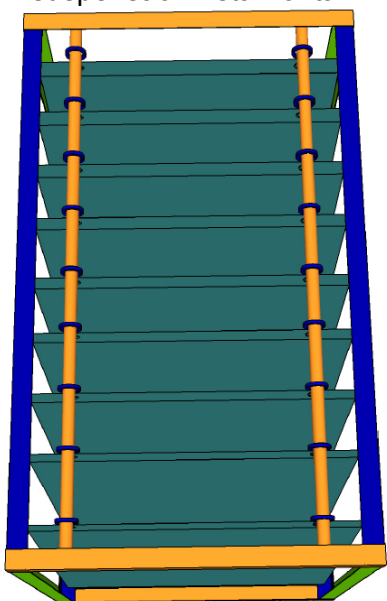


Fig.56 - Estrutura metálica com sacos em suspensão. Vista de topo.

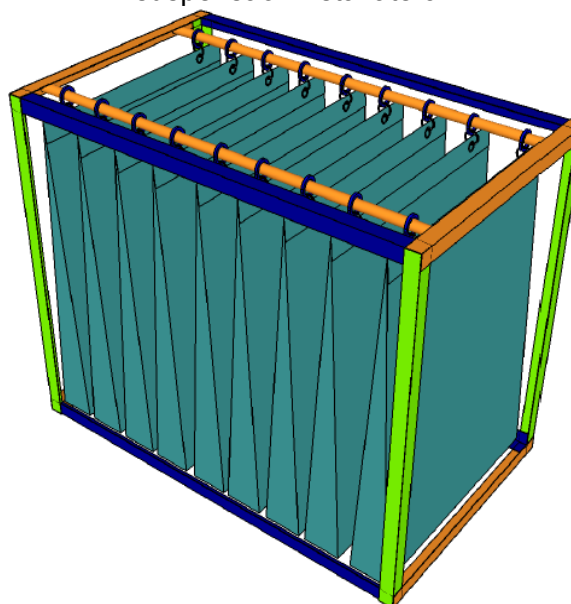


Fig. 57 - Estrutura metálica com sacos em suspensão. Perspectiva.

Com este esqueleto é possível colocar os sacos em suspensão, contudo é insuficiente para criar e manter um ambiente hermeticamente selado e controlado.

As caixas poderão ser seladas usando placas de policarbonato alveolar (3mm de espessura), fixas às cantoneiras metálicas com o auxílio de ímanes (Fig.58, 59), neste caso ímanes em fita vulgarmente usados para selar hermeticamente frigoríficos e congeladores. OS ímanes estariam colocados nas orlas das placas de policarbonato, de modo à sua fixação coincidir com a superfície das cantoneiras metálicas. Nas representações esquemáticas a seguir apresentadas as fitas magnéticas são representadas a vermelho.

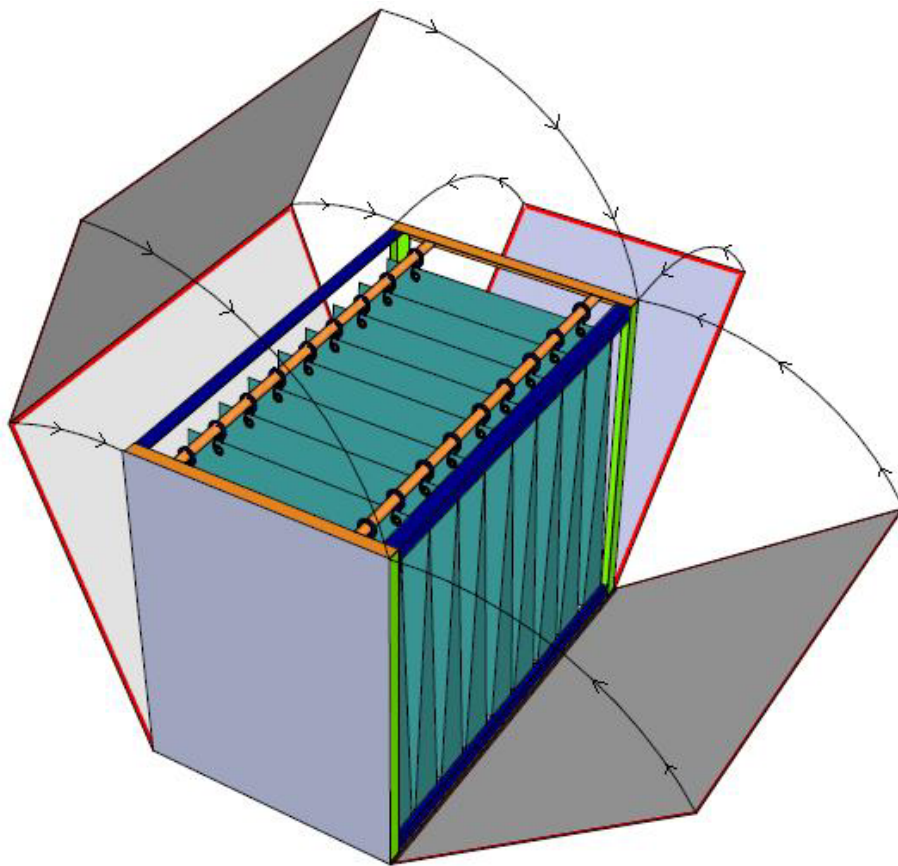


Fig.58 - Cobertura de Policarbonato alveolar aplicada à estrutura de suspensão.

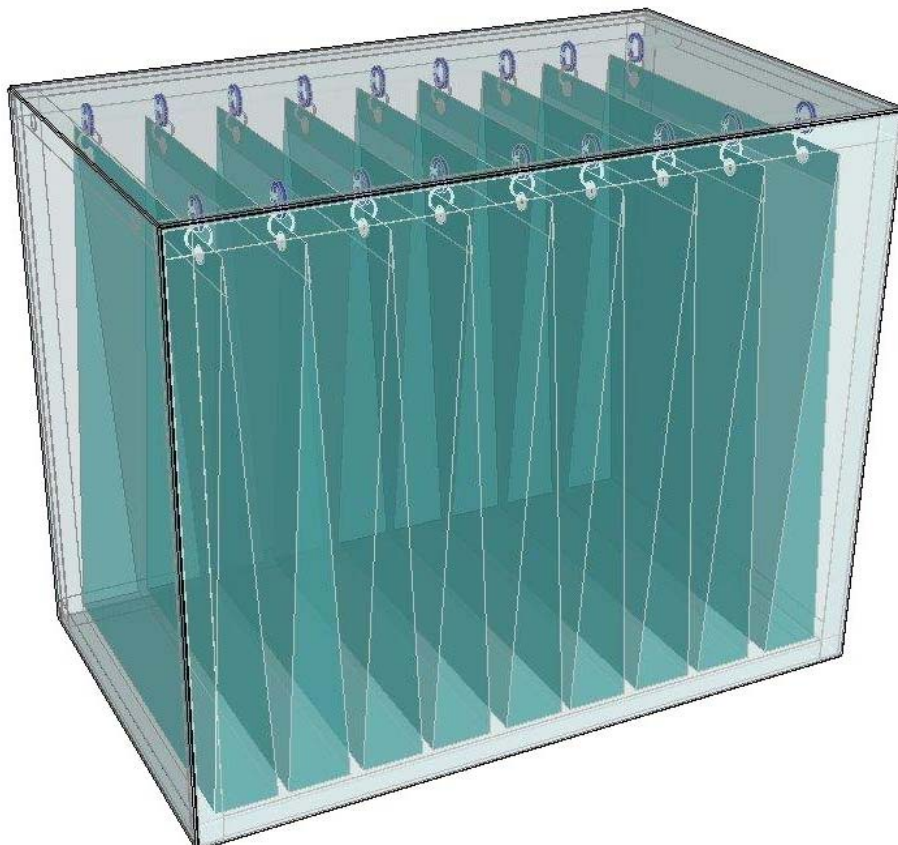


Fig.59 - Cobertura de Policarbonato alveolar fechada na estrutura de suspensão.  
Vista "raio-X".

### **Caixas de Policarbonato Alveolar**

Estas são caixas simples de Policarbonato Alveolar (5mm de espessura) aramadas de modo a poderem suportar o peso dos elementos em suspensão.

No final, com o auxílio de ganchos feitos à medida, os sacos plásticos são pendurados ao topo da caixa ficando protegidos do exterior (Fig.60)

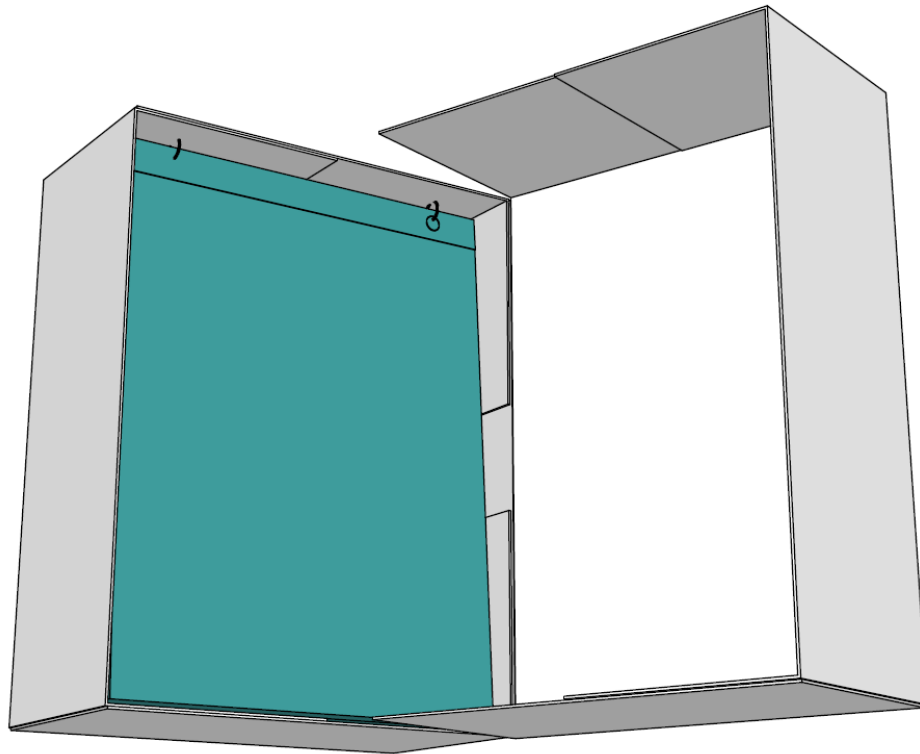


Fig.60 - Aspecto final da caixa com saco suspenso.