

**MAGALI MELLEU SEHN**

**A preservação de 'instalações de arte'  
com ênfase no contexto brasileiro:  
discussões teóricas e metodológicas**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes visuais, na linha de pesquisa em poéticas visuais meios artísticos – procedimentos e técnicas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Poéticas Visuais.

**Orientador:** Prof. Dr. Donato Ferrari

**São Paulo**  
2010

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Sehn, Magali Melleu

A preservação de 'instalações de arte' com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas. 2010. -- São Paulo : M. M. Sehn, 2010. 238 p. : il.

Tese (Doutorado) - Departamento de Artes Plásticas/Escola de Comunicações e Artes/USP, 2010.

Orientador: Prof. Dr. Donato Ferrari.

#### Bibliografia

1. Arte Contemporânea – Brasil 2. Instalação (Artes Plásticas) 3. Preservação museológica - Metodologia 4. Documentação. Ferrari, Donato II. Título.

CDD 21.ed. – 700

## BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.....

Prof. Dr.....

Prof. Dr.....

Prof. Dr.....

Prof. Dr.....

**APROVADO EM:**



*À Maria Francisca Melleu Sehn (em memória),  
Leonor Fontoura e Cláudio Lourival Sehn.*



## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Donato Ferrari, que muito me ensinou com sua sabedoria, generosidade e seu apoio constante.

A CAPES, pela concessão da bolsa durante o período da pesquisa.

Aos membros da banca de qualificação, Profa. Dra. Maria Cecília França e Profa. Dra. Sônia G. Salztein.

Aos artistas que colaboraram com a pesquisa Marcelo Cipis, Rubens do Espírito Santo, Vivivan Caccuri, Jac Leirner, em especial Karen Lambrecht, Shirley Paes Leme, Genilson Soares, José Patrício e Henrique Oliveira.

Aos profissionais das instituições que participaram cedendo informações: Maria Cristina Cabral (MAC/USP), Ana Paula Montes (MAM/SP) e Silvana Karpinski (MAC/USP).

A todos que participaram fornecendo fontes, apoio e demais contribuições durante o percurso, em especial: Arianne Vanrell, Regina Emery Quites, Helouise Costa, Ernest Rene Sang, Bruce Altshuler, Agnaldo Farias, Jorge Garcia, Carlos Alberto Fajardo, Ricardo Rezende, Maria de Prada, Mônica Carballas, Beatriz Coelho, Guilherme Kujawski, Clarice Magalhães, Fernanda Tozzo, Rebecca Stumm, Andrei Thomaz, Manoel Veiga, Andréia Andrade, Luis Silva, Luciana Bonadio, Cristina Freire, Pedro Nery e equipe técnica do Centro Cultural Dragão do Mar.

Às equipes das bibliotecas da USP (ECA, FAU, MAC), em especial a Dina Uliana e Anderson Tobita.

Às equipes dos departamentos de Pós-Graduação e de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da USP.



## RESUMO

A abordagem das principais discussões éticas e metodológicas no âmbito da preservação da arte contemporânea constitui o ponto de partida desta tese. O recorte procurou enfatizar a problemática da preservação de algumas modalidades artísticas denominadas atualmente de 'instalações de arte', evidenciando a produção artística brasileira a partir da década de 80. Tomando como referência o estudo de cinco obras de artistas vivos que, em sua maioria, ainda não estão inseridas no contexto institucional, analisa-se a relevância do registro das intenções desses artistas quanto à preservação, bem como o papel do conservador/restaurador e da comunidade artística.

**Palavras-chaves:** arte contemporânea, instalações de arte, preservação, critérios, metodologia, documentação, entrevistas com artistas, materiais efêmeros.

## ABSTRACT

Tackling the major methodological and ethical issues in the preservation of contemporary art is the starting point for this thesis. The cutting sought to emphasize the issue of preservation of some artistic modalities, currently called 'art installations', showing the Brazilian artistic production from the 80's. Compared to the study of five works of living artists and, mostly, not yet included in the institutional context, the relevance of the intention records of these artists is examined in terms of the preservation of their works, the role of the conservator-restorer and the artistic community.

**Keywords:** contemporary art, art installations, preservation, criteria, methodology, documentation, interviews with artists, ephemeral materials.



## LISTA DE ABREVIATURAS

**ABRACOR:** Associação Brasileira de conservadores e restauradores

**CECOR:** Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais

**ICCROM:** International Organization for Conservation of Cultural Heritage

**ICOM - CC:** International Council of Museums – Committee for Conservation

**IIC:** International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works

**INSIDE-INSTALLATION:** Preservation and Presentation of installation Art

**INCCA:** International Network for the Conservation of Contemporary Art

**ICN:** Instituut Collectie Nederland Research

**S.M.A.K:** Stedelijk Museum voor Actuele Kunst

**SBMK:** The Netherlands Foundation for the Conservation of Contemporary Art

**MMK:** Museum für Moderne Kunst Frankfurt

**MNCARS:** Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

**MAC/USP:** Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

**MAM/SP:** Museu de Arte de São Paulo



## LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1.** Catálogo da V JAC. Sacola. Fonte: Biblioteca do MAC/USP.  
Crédito da Foto: Magali Melleu Sehn.....40
- FIGURA 2.** Catálogo da V JAC. Conteúdo do catálogo.  
Fonte: Biblioteca do MAC/USP. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....40
- FIGURA 3.** Catálogo da VI JAC: Capa. Fonte: Biblioteca do MAC/USP.  
Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....40
- FIGURA 4.** Catálogo da VI JAC: Planta do espaço e cronograma  
de montagem da exposição. Fonte: Biblioteca do MAC/USP.  
Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....40
- FIGURA 5.** Catálogo da VI JAC: sorteio dos lotes. Fonte: Biblioteca do MAC/USP.  
Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....41
- FIGURA 6.** Catálogo da VI JAC: montagem. Fonte: Biblioteca do MAC/USP.  
Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....41
- FIGURA 7.** Catálogo da VI JAC: montagem. Fonte: Biblioteca do MAC/USP.  
Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....42
- FIGURA 8.** Catálogo da VI JAC: descrição dos projetos.  
Fonte: Biblioteca do MAC/USP. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....42
- FIGURA 9.** Catálogo da VI JAC: Notícias sobre o evento  
Fonte: Biblioteca do MAC/USP. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....42
- FIGURA 10.** Obra *Presente de Natal* de Genilson Soares e Francisco Iñarra;  
obra *Event* de Shimotani em primeiro plano.  
Fonte: Arquivo do artista Genilson Soares. ....46

<b>FIGURA 11.</b> Obra 'Presente de Natal': detalhe da apropriação da pedra <i>safety</i> . Fonte: Arquivo do artista Genilson Soares. ....	46
<b>FIGURA 12.</b> Obra 'Ênfase à Escultura': projeto. Fonte: Arquivo do artista Genilson Soares. ....	49
<b>FIGURA 13.</b> Obra 'Ênfase à Escultura': Ação. Fonte: Arquivo do artista Genilson Soares. ....	49
<b>FIGURA 14.</b> Obra 'Empilhamento' de Carlos Vergara (1969) do artista Carlos Vergara montada no Centro Cultural Maria Antônia da USP em 2007. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn. ....	57
<b>FIGURA 15.</b> Obra 'Empilhamento' de Carlos Vergara (1969) do artista Carlos Vergara instalada no Centro Cultural Maria Antônia da USP em 2007. Crédito da foto: Magali Melleu Melleu Sehn. ....	58
<b>FIGURA 16.</b> Obra 'Empilhamento': detalhe. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn. ....	58
<b>FIGURA 17.</b> Obra 'Cabana PAC 13/VI' de Rubens Espírito Santo construída na Pinacoteca do Estado em 2007. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn. ....	59
<b>FIGURA 18.</b> 'Cabana PAC 13/VI' de Rubens Espírito Santo construída na Pinacoteca do Estado em 2007. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn. ....	59
<b>FIGURA 19.</b> Obra <i>Cipis Transworld Art Industry &amp; Commerce</i> (1991) de Marcelo Cipis instalada na Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo do artista Marcelo Cipis. ....	60
<b>FIGURA 20.</b> Obra <i>Cipis Transworld Art Industry &amp; Commerce</i> (1991) de Marcelo Cipis instalada na Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo do artista Marcelo Cipis. ....	60
<b>FIGURA 21.</b> Obra <i>Cipis Transworld Art Industry &amp; Commerce</i> (1991) de Marcelo Cipis instalada na Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo do artista Marcelo Cipis. ....	60
<b>FIGURA 22.</b> Obra <i>Cipis Transworld Art Industry &amp; Commerce</i> (1994). Fonte: Documentação pertencente aos arquivos da Seção de Catalogação/Documentação do Museu de Arte Contemporânea da USP. ....	61

<b>FIGURA 23.</b> Projeto para o MAC: <i>Cipis Transworld Art Industry &amp; Commerce</i> (1991) (peças 1,2,3,4,5); <i>Cipis Transworld Art Industry &amp; Commerce</i> (1994) (peças 6,7,8). Documentação pertencente aos arquivos da Seção de Catalogação / Documentação do Museu de Arte Contemporânea da USP.....	62
<b>FIGURA 24.</b> <i>Cipis Transworld Art Industry &amp; Commerce</i> (1991). Detalhes construtivos da vitrine (nº 5). Fonte: Documentação pertencente aos arquivos da Seção de Catalogação/Documentação do Museu de Arte Contemporânea da USP.....	62
<b>FIGURA 25.</b> <i>Cipis Transworld Art Industry &amp; Commerce</i> (1991). Detalhamento do esquema de disposição dos objetos na vitrine (nº 5). Fonte: Documentação pertencente aos arquivos da Seção de Catalogação/ Documentação do Museu de Arte Contemporânea da USP.....	63
<b>FIGURA 26.</b> Reforço da estrutura interna para instalação da obra <i>Contra-relevo</i> de Vladimir Tátlin no Centro Cultural do Banco do Brasil em Brasília.....	66
<b>FIGURA 27.</b> Montagem.....	66
<b>FIGURA 28.</b> Obra instalada e tensionada.....	66
<b>FIGURA 29.</b> Obra 'Canções Submersas' de Vivian Cacuri exibida no Itaú Cultural em 2004.....	67
<b>FIGURA 30.</b> David Ball. Interview with a plant, 2005. Fonte: art journal dialogue Inside the Interview: Exploring the Workings of the artist Interview. Disponível em: <a href="http://www.axisweb.or/dlfull.ASpX?ESSAYD=26">http://www.axisweb.or/dlfull.ASpX?ESSAYD=26</a> . Acesso em: 29 dez. 2009.....	85
<b>FIGURA 31.</b> Aparelho Cinecromático de Abrahan Palatinik (1969/86) de propriedade do Museu de Arte Moderna de São Paulo-MAM. Sequência do funcionamento com todas as lâmpadas originais. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	94

<b>FIGURA 32.</b> Sequência de funcionamento com lâmpadas não leitosas: provoca visibilidade da estrutura interna. Crédito da Foto: Magali Melleu Sehn.....	94
<b>FIGURA 33.</b> Detalhe do sistema construtivo interno. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	94
<b>FIGURA 34.</b> Obra 'Aqui entre Nós' de Genilson Soares instalada no MAM/SP em 1985. Crédito da foto: Arquivo do Artista Genilson Soares.....	106
<b>FIGURA 35.</b> Obra 'As Testemunhas' instalada no MAM/SP em 2008. Crédito da foto: Arquivo do Artista Genilson Soares.....	107
<b>FIGURA 36.</b> Projeto para a reconstrução da instalação 'Aqui entre Nós'. Crédito da foto: Arquivo do artista Genilson Soares.....	107
<b>FIGURA 37.</b> Obra 'Dominós 1999/15' de José Patrício. 120 peças de dominós. Plástico. 523 x 285cm. Fonte: <a href="http://www.josepatricio.com.br">http://www.josepatricio.com.br</a> .....	115
<b>FIGURA 38.</b> Obra 'Dominós 1999/15' de José Patrício. 120 peças de dominós. Plástico. 523 x 285cm. Fonte: <a href="http://www.josepatricio.com.br">http://www.josepatricio.com.br</a> .....	116
<b>FIGURA 39.</b> Instalação no Instituto Tomie Ohtake: base cinza para suporte da obra (em primeiro plano). Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	117
<b>FIGURA 40.</b> Instalação no Instituto Tomie Ohtake: vista geral dos conjuntos de peças de dominós. Artista selecionando os jogos de dominós. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	117
<b>FIGURA 41.</b> Instalação no instituto Tomie Ohtake: demonstração do processo de construção pelo artista. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	118
<b>FIGURA 42.</b> Instalação no Instituto Tomie Ohtake: construção do primeiro quadrado. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	118

<b>FIGURA 43.</b> Instalação no Instituto Tomie Ohtake: início do processo pelas laterais. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	119
<b>FIGURA 44.</b> Instalação no Instituto Tomie Ohtake: vista geral da equipe. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	119
<b>FIGURA 45.</b> Instalação no Instituto Tomie Ohtake: finalização do processo. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	120
<b>FIGURA 46.</b> Instalação no Instituto Tomie Ohtake: artista com a equipe. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	120
<b>FIGURA 47.</b> Instalação no Instituto Tomie Ohtake: Detalhe. Fonte: site do artista – <a href="http://www.josepatricio.org">http://www.josepatricio.org</a> .....	121
<b>FIGURA 48.</b> Instalação MAMAM/Recife. Fonte: site do artista – <a href="http://www.josepatricio.org">http://www.josepatricio.org</a> .....	123
<b>FIGURA 49.</b> Instalação no MAM/Bahia. Fonte: site do artista – <a href="http://www.josepatricio.org">http://www.josepatricio.org</a> .....	124
<b>FIGURA 50.</b> Instalação na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	125
<b>FIGURA 51.</b> Instalação no Instituto Tomie Ohtake: vista geral. Fonte: site do artista – <a href="http://www.josepatricio.org">http://www.josepatricio.org</a> .....	125
<b>FIGURA 52.</b> <i>Tapumes</i> (2003). Funarte/SP. Fonte: <a href="http://www.henriqueoliveira.com">http://www.henriqueoliveira.com</a> .....	131
<b>FIGURA 53.</b> <i>Tapumes</i> de Henrique Oliveira: Paralela/2006/SP. Madeira, 3,7m x 14m x 18m. Fonte : Arquivo do artista Henrique Oliveira. ....	133
<b>FIGURA 54.</b> <i>Nuvem</i> de Henrique Oliveira: Centro de Arte Contemporânea, New Orleans, EUA - 2008 colchões e travesseiros. 3,2m x 2,8m x 6m. Fonte: arquivo do artista.....	134

<b>FIGURA 55.</b> 'Tapumes' de Henrique de Oliveira: montagem de estrutura de PVC. Crédito: Arquivo do Artista Henrique Oliveira. Fonte: Magali Melleu Sehn.....	135
<b>FIGURA 56.</b> 'Tapumes' de Henrique de Oliveira: revestimento da Estrutura de PVC com o compensado flexível. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	136
<b>FIGURA 57.</b> 'Tapumes' de Henrique Oliveira: parafusos sendo esmirilhados. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	136
<b>FIGURA 58.</b> Madeirites utilizados como tapumes que são resgatados pelo artista.....	137
<b>FIGURA 59.</b> Armazenamento dos madeirites no atelier do artista. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	137
<b>FIGURA 60.</b> Umedecimento dos compensados. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	138
<b>FIGURA 61.</b> Detalhe do sistema de superposição das lâminas. Crédito da Foto: Magali Melleu Sehn.....	138
<b>FIGURA 62.</b> 'Tronco', 2007, de Henrique Oliveira. Objeto. Madeira e PVC. 2m x 2,4 m x 4,8 m. Centro Cultural São Paulo. Crédito da foto: arquivo do artista.....	140
<b>FIGURA 63.</b> Instalação 'Morte d' Luz' de Karen Lambrecht. MAC/USP (2007): vista 1. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	143
<b>FIGURA 64.</b> Instalação 'Morte d' Luz' de Karen Lambrecht. MAC/USP (2007): vista 2. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	144
<b>FIGURA 65.</b> Instalação 'Morte d' Luz' de Karen Lambrecht. MAC/USP (2007): vista 3. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	144
<b>FIGURA 66.</b> Instalação 'Morte d' Luz' no MAC/USP: projeto. Fonte: arquivo da artista Karen Lambrecht.....	145

<b>FIGURA 67.</b> Materiais: mel, luvas de látex, folhas de ouro. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	147
<b>FIGURA 68.</b> Pote de mel. Crédito da foto: Karin Lambrecht.....	148
<b>FIGURA 69.</b> Aplicação do mel sobre o tecido: Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	148
<b>FIGURA 70.</b> Aplicação das folhas de ouro. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn. ....	149
<b>FIGURA 71.</b> Artista (primeiro plano) com a equipe. Crédito da foto: Magali Sehn.....	149
<b>FIGURA 72.</b> Detalhe da aparência da superfície. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	150
<b>FIGURA 73.</b> Áreas com formação de bolhas. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	150
<b>FIGURA 74.</b> Detalhe do rompimento da folha de ouro. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	152
<b>FIGURA 75.</b> Detalhe do acúmulo de mel sobre o solo. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	152
<b>FIGURA 76.</b> Alteração de aparência. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn. ....	153
<b>FIGURA 77.</b> Alteração de aparência: vista geral. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	153
<b>FIGURA 78.</b> Captura de amostras para construção de protótipos. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	154
<b>FIGURA 79.</b> Instalação 'Morte d' Luz' no MAC/USP: captura de amostras para construção de protótipos. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	154
<b>FIGURA 80.</b> Processo de destruição. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	154

<b>FIGURA 81.</b> Processo de destruição. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	155
<b>FIGURA 82.</b> Finalização do processo de destruição. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	155
<b>FIGURA 83.</b> Finalização do processo de destruição. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	155
<b>FIGURA 84.</b> Montagem do fragmento para observação. Agosto de 2007. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	156
<b>FIGURA 85.</b> Registro das alterações de aparência. Janeiro de 2008. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	156
<b>FIGURA 86.</b> <i>Untitled</i> , 2007 de Shirley Paes Leme. <i>Intervention 1800 x 200 x 070cm (Dead fall wood wire and walls).</i> I Bienal do Fim do Mundo. Ushuaia. Argentina. Fonte: Arquivo da Artista.....	163
<b>FIGURA 87.</b> <i>Untitled</i> , 2007 de Shirley Paes Leme. <i>Intervention 1800 x 200 x 070cm (Dead fall wood wire and walls).</i> I Bienal do Fim do Mundo. Ushuaia. Argentina. Fonte: Arquivo da Artista.....	165
<b>FIGURA 88.</b> 'Sem/Cem Riscos', 2005 de Shirley Paes Leme. 1st Open Sky Biennal Caracas. Venezuela. <i>Permanent Intervention in the favelas, slum area, of Pan de Azúcar made with 100 fosforescent painting lines.</i> Fonte: Arquivo da artista. ....	166
<b>FIGURA 89.</b> 'Sem/Cem Riscos', 2005 de Shirley Paes Leme. 1st Open Sky Biennal Caracas. Venezuela. <i>Permanent Intervention in the favelas, slum area, of Pan de Azúcar made with 100 fosforescent painting lines.</i> Crédito da foto: Arquivo da artista. ....	167
<b>FIGURA 90.</b> <i>Dream Tunnel</i> , 1979-83 de Shirley Paes Leme. <i>Iron structure and natural ropes, 200m<sup>2</sup>.</i> Fonte: Arquivo da artista. ....	169
<b>FIGURA 91.</b> 'C/Sem Ambulantes', 2008 de Shirley Paes Leme. Estrutura/Ação realizada na Escola Superior Academia de San Carlo – Percurso pelo centro histórico do México. Fonte: arquivo da Artista. ....	171

<b>FIGURA 92.</b> 'C/Sem Ambulantes', 2008 de Shirley Paes Leme. Estrutura/Ação realizada na Escola Superior Academia de San Carlo - Percurso pelo centro histórico do México. Fonte: arquivo da Artista.....	172
<b>FIGURA 93.</b> Projeto da Instalação 'Lúmen-Vaga-Lúmen', 1999 de Shirley Paes Leme. Leds, Celular, sound & sincronizer. <i>Exibited in 2nd Mercosul Biennial, Porto Alegre, and Calouste Gubenkian Foundation, Lisbon, Portugal. Artist Collection.</i> Fonte: Shirley Paes Leme.....	175
<b>FIGURA 94.</b> Projeto Exposição Brasil 500 anos. São Paulo (1999). Fonte: arquivo da artista Shirley Paes Leme.....	177
<b>FIGURA 95.</b> Projeto. Exposição Brasil 500 anos. São Paulo (1999). Fonte: arquivo da artista Shirley Paes Leme.....	177
<b>FIGURA 96.</b> Projeto. VII Bienal de Havana (2000). Fonte: arquivo da artista Shirley Paes Leme.....	178
<b>FIGURA 97.</b> Projeto VII Bienal de Havana (2000). Fonte: arquivo da artista Shirley Paes Leme.....	178
<b>FIGURA 98.</b> Montagem no Museu de Arte Contemporânea do Centro Cultural Dragão do Mar. Fortaleza (2009-2010). Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	179
<b>FIGURA 99.</b> Montagem no Museu de Arte Contemporânea do Centro Cultural Dragão do Mar. Fortaleza (2009-2010). Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	179
<b>FIGURA 100.</b> Detalhe do sistema de conexão dos LED com o cabo. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	180
<b>FIGURA 101.</b> Detalhe do sistema de cobertura parcial do LED com a fita isolante. Crédito da foto: Magali Melleu Sehn.....	180
<b>FIGURA 102.</b> Exibição da obra no Museu de Arte Contemporânea do Centro Cultural Dragão do Mar (2009-2010). .....	181

# SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>25</b>
<b>Capítulo 1 – As experimentações artísticas das décadas de 60 e 70.....</b>	<b>37</b>
<b>1.1. A experiência da Jovem Arte Contemporânea (JAC) no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.....</b>	<b>37</b>
<b>1.1.1. Artista &amp; Instituição .....</b>	<b>39</b>
<b>1.1.2. A participação do artista no processo de documentação .....</b>	<b>45</b>
<b>1.1.3. Introdução das tecnologias: experiências compartilhadas entre os artistas para viabilização de projetos.....</b>	<b>52</b>
<b>1.2. Panorama atual dos principais desafios da preservação da arte contemporânea com ênfase no contexto brasileiro .....</b>	<b>55</b>
<b>1.2.1. Documentação .....</b>	<b>56</b>
<b>1.2.2. Armazenamento .....</b>	<b>63</b>
<b>1.2.3. (Re) Exibição .....</b>	<b>64</b>
<b>1.2.4. Os perigos da especialização.....</b>	<b>66</b>
<b>Capítulo 2 – Debate internacional em torno da preservação da arte contemporânea: destaque do referencial teórico e metodológico.....</b>	<b>71</b>
<b>2.1. Projetos interdisciplinares como ponto de partida.....</b>	<b>71</b>
<b>2.2. Novos materiais, novos significados .....</b>	<b>76</b>
<b>2.3. Relevância do registro de intenções dos artistas no âmbito da preservação .....</b>	<b>80</b>
<b>2.3.1. Captura de informações junto aos artistas: metodologias.....</b>	<b>85</b>
<b>2.3.2. Metodologia de comunicação com os artistas adotados na pesquisa de campo: observação, colaboração e entrevistas.....</b>	<b>87</b>
<b>2.4. Os riscos da interpretação.....</b>	<b>90</b>

<b>2.5.</b>	Novos métodos de análise.....	91
<b>2.6.</b>	Novas experiências sensoriais e novos arranjos no espaço.....	95
	<b>Capítulo 3 – Entre resíduos e dominós: estudos de caso</b> .....	103
<b>3.1.</b>	Aqui Entre Nós, de Genilson Soares .....	105
<b>3.2.</b>	Ars Combinatória, de José Patrício.....	113
<b>3.3.</b>	Tapumes, de Henrique Oliveira .....	130
<b>3.4.</b>	Morte d’ Luz, de Karen Lambrecht.....	142
<b>3.5.</b>	Lúmen-Vaga-Lúmen, de Shirley Paes Leme .....	160
<b>3.6.</b>	Discussão dos resultados.....	181
	<b>Capítulo 4 – Preservação: possibilidades e limites</b> .....	187
<b>4.1.</b>	Artista e Conservador .....	187
<b>4.2.</b>	Metodologias de análise e gerenciamento de risco .....	188
<b>4.3.</b>	Documentação.....	191
<b>4.4</b>	Comunidade artística .....	199
	<b>Considerações Finais</b> .....	203
	<b>Bibliografia</b> .....	209
	<b>Anexos</b> .....	237



## Introdução



A preservação da arte moderna e da contemporânea tem sido um grande desafio para todos os profissionais que trabalham com tais categorias de acervo. Apesar de grande parte da produção artística contemporânea ainda ser produzida com métodos tradicionais, as instituições têm a difícil missão de preservar a arte efêmera, a arte multimídia e a arte composta de materiais diversos. As propostas, mais conceituais que técnicas, entram em confronto com as atribuições do museu, ou seja, com a aplicabilidade dos códigos de ética que, até então, eram adotados para as obras dos séculos anteriores.

O legado das manifestações artísticas produzidas a partir dos anos 1960 constitui um referencial significativo da problemática atual quanto à preservação e exibição. O descompasso entre a velocidade da inserção de tais poéticas nas instituições e do estabelecimento de critérios para administrar os desafios é evidente. Do universo de questões referentes à preservação da arte contemporânea, a ambiguidade entre conservação e fetichismo parece ser a mais relevante, porque desestrutura bases teóricas construídas sob pilar da preservação do aspecto material.

Em referência às obras produzidas a partir da década de 60, a problemática no âmbito institucional, citando apenas alguns exemplos, inicia-se pelos processos de aquisição, documentação, registro, métodos de (re)exibição, armazenamento e ações de conservação-restauração. No caso específico do Brasil, a formação de acervos de arte moderna e contemporânea deu-se concomitante à introdução das manifestações artísticas das décadas de 60 e 70, ou seja, as instituições ainda estavam em processo de estruturação de suas bases museológicas. O Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP) é um exemplo relevante do impacto do programa das exposições temporárias Jovem Arte Contemporânea, conhecidas como JACs, no âmbito de uma instituição universitária em processo de formação.

A experiência como conservadora/restauradora do acervo do Museu de Arte Contemporânea permitiu vivenciar a problemática da preservação da arte moderna e contemporânea por um período de doze anos.<sup>1</sup> Tal experiência resultou em uma dissertação de mestrado<sup>2</sup> que possibilitou uma discussão em torno dos critérios de preservação e intervenção a partir do estudo de caso de três obras<sup>3</sup> – décadas de 50 e 60 – do acervo do Museu.

Os estudos das obras selecionadas, que necessitavam de intervenções de conservação-restauração, ilustram a problemática de algumas categorias. 'Fumaça de Prisioneiro' (1964), de Antônio Dias, descreve um processo de restauração, introduzindo as complexas questões referentes aos limites das intervenções de limpeza de obras modernas e contemporâneas. Com a obra 'Doremifasolasidore' (1965), de Nelson Leirner, foi possível abordar uma discussão sobre os critérios de intervenção entre a preservação do aspecto material e o possível resgate do aspecto interativo, atribuído originalmente por ocasião da construção da obra na década de 60 e reivindicado pelo artista<sup>4</sup> após a conclusão da restauração. O registro das intenções do artista, além de sua participação no processo, foi determinante para pesar as opções de intervenção.

'A soma de Nossos Dias' (1955), de Maria Martins, descreve o estudo de uma obra de grandes dimensões construída com materiais não convencionais. Nesse caso, a participação de profissionais da área científica foi determinante para identificar materiais e analisar as causas de deterioração. Ao contrário dos materiais tradicionais, o estudo dessa obra ilustra as limitações dos recursos científicos quanto à identificação de materiais não convencionais em vista das dificuldades de adquirir informações via fontes primárias e secundárias. A pesquisa na época da produção artística de Maria Martins foi bastante limitada, em vista de uma produção bibliográfica fragmentada.<sup>5</sup> Dessa forma, a problemática referente à identificação de materiais, à falta de registros, às contradições e ambiguidades dos critérios de preservação é proporcional à inserção

<sup>1</sup> De 1989 a 2001. Conservadora/restauradora responsável pelo acervo de pintura e escultura.

<sup>2</sup> SEHN, Magali Melleu. *Arte Contemporânea: da Preservação aos Métodos de Intervenção*. 2001. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes (ECA). Universidade de São Paulo, SP.

<sup>3</sup> *A Soma de Nossos Dias*, de Maria Martins (1955); *Fumaça de Prisioneiro*, de Antônio Dias (1964); *Doremifasolasidore*, de Nelson Leirner (1965).

<sup>4</sup> A intenção do artista em resgatar o aspecto participativo da obra foi expressa novamente por ocasião da minha participação como conservadora durante o processo de montagem de sua exposição no Itaú Cultural em 2009.

<sup>5</sup> Uma publicação no prelo sobre a trajetória artística de Maria Martins está prevista para lançamento no final do ano. A publicação incluirá textos da historiadora inglesa Dawn Ades, do americano Francis Naumann, colaboração de José Rezende e ensaio fotográfico de Vicente de Mello. ADES, Dawn; NAUMANN, Francis. *Maria*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. Em vista do estudo realizado da obra *A Soma de Nossos Dias*, a dissertação será incluída como referência bibliográfica (dissertações).

de novos materiais e tecnologias, principalmente no caso de obras que estabelecem novas relações com o espaço e com o tempo.

Ao finalizar a dissertação de mestrado, a necessidade de avançar na discussão ficou evidente ao encontrar o artista Nelson Leirner<sup>6</sup> por ocasião da montagem de sua instalação denominada ‘A Mesa e meus Pertences’, na XXV Bienal de São Paulo, em 2002. A instalação era composta de uma mesa de acrílico no centro da sala, 2400 bolinhas presas em uma vitrine de acrílico instalada em uma lateral e 250 raquetes, inseridas em riste no interior de uma vitrine de acrílico na lateral oposta. No alto, três quadrados vazados estavam posicionados sobre o centro da mesa. Por último, ouviam-se diversos sons que normalmente são produzidos durante uma partida de ping-pong. Ao encontrar o artista durante a montagem da instalação, primeiro ele perguntou como eu retiraria uma mosca depositada entre as 2400 bolinhas no interior da vitrine e, na sequência, lançou a segunda pergunta: “Agora eu quero ver como você vai conservar o som do jogo que estamos escutando”.<sup>7</sup>

Na realidade, o artista estava ressaltando a relevância do aspecto intangível ao significado da obra. A preservação ou documentação de aspectos tangíveis e intangíveis das poéticas contemporâneas, principalmente no caso das modalidades chamadas hoje ‘instalações de arte’, vem sendo um dos desafios enfrentados pelos profissionais da preservação.

O interesse pelo tema começou, também, durante a minha experiência como conservadora/restauradora do acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, acompanhando, indiretamente, o programa de exposições temporárias do Museu, que incluía com maior frequência projetos de instalações de arte.<sup>8</sup> Ao longo desse período, foi possível observar o embate entre os profissionais quando obras de construção mais complexas eram instaladas ou construídas no espaço do Museu ou solicitadas para empréstimos: iniciava-se o garimpo de peças e partes que, geralmente, são alocadas em espaços diferenciados pela diversidade e incompatibilidade com os tradicionais métodos de exibição; a etapa seguinte consistia na pesquisa de instruções de montagem; quando os registros eram suficientes, contava-se com a memória dos curadores e montadores que já tinham vivenciado a experiência de montar a obra

---

<sup>6</sup> O registro da intenção do artista por meio de entrevista quanto à proposta de restauração da obra ‘Doremifasoladidore’ foi determinante para escolha dos critérios de intervenção sob o aspecto material. O contato com o artista aconteceu durante todo o processo de intervenção da obra.

<sup>7</sup> SEHN, Magali Melleu. *Arte Contemporânea: da Preservação aos Métodos de Intervenção*. 2001. Dissertação (Mestrado), Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, SP. p. 99.

<sup>8</sup> Sendo contratada para trabalhar como conservadora/restauradora de obras do acervo, o envolvimento com exposições temporárias era pontual.

anteriormente; por último, recorria-se ao artista. Resolvidos os primeiros impasses, a problemática seguinte estava na dissolução de conflitos referentes aos riscos durante processo de montagem de determinadas obras.<sup>9</sup>

No caso específico de tais poéticas, os processos de aquisição, documentação, exibição e preservação, que compõem a rotina de uma instituição, não transcorrem em uma sequência tão linear, mas interligadas entre si, podendo, também, acontecer simultaneamente. Como consequência, a interdisciplinaridade de áreas afins e a colaboração mútua entre profissionais e artistas tornam-se condições para o sucesso de cada operação. À medida que aumenta o grau de complexidade de determinada obra, a participação do artista no processo de (re)instalação e exibição torna-se mais proeminente, considerando a impossibilidade de decifrar aspectos que já não são mais tão explícitos como nas obras dos séculos anteriores.<sup>10</sup> A ambiguidade entre as fronteiras das especialidades é outro fator relevante, porque questiona o papel do conservador, do documentalista, do arquivista e do museógrafo, assim como as fronteiras entre o curador e o artista, conforme pontua Arthur Danto: “*En la actualidad, la línea divisoria entre los artistas y los curadores es cada vez más porosa*”.<sup>11</sup>

Após meu desligamento do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em 2002, passei a desenvolver algumas atividades de conservação preventiva<sup>12</sup> para exposições temporárias em instituições diferenciadas. A experiência mais constante com obras construídas com materiais não convencionais e efêmeros instigou-me a uma observação mais acurada, principalmente daquelas que eram reconstruídas ou reinstaladas em espaços diferenciados. Os tradicionais métodos de conservação preventiva – laudos de estado de conservação, documentação, embalagem e transporte – já não se adaptam a algumas categorias.

Analisar características e estabelecer novas estratégias de preservação, considerando a inserção gradativa de tais modalidades em acervos institucionais, fazem parte dos objetivos do projeto *Inside-Installation: Preservation and Presentation*

<sup>9</sup> Dependendo da complexidade de montagem, de processos de construção e materiais utilizados (elétricos, poeira, comestíveis, vibração, etc.), algumas obras podem implicar riscos para as demais obras de um acervo.

<sup>10</sup> HUMMELEN, Y; TATJA S. Sharing Knowledge for the Conservation of Contemporary Art. Changing roles in a museum without walls? In: MODERN ART, NEW MUSEUMS-ICC. September 13-17, Bilbao-Spain, *Anais...* London, 2004, p. 208.

<sup>11</sup> DANTO, Arthur. In: GUASCH, Ana Maria. *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*. Murcia: CENDEAC, 2007. p.114.

<sup>12</sup> Tais como: laudos de estado de conservação, supervisão ou elaboração de métodos de embalagem, acompanhamento de montagem, supervisão de controle ambiental, instruções de segurança, atividades de Courrier no Brasil e no exterior. Atividades docentes, como treinamento para profissionais de instituições e professora efetiva do curso de Bacharelado de Artes Plásticas da Faculdade Santa Marcelina desde 2002.

*of Installation Art*.<sup>13</sup> O projeto foi realizado em conjunto com diversas instituições europeias, direcionando as investigações aos cuidados da administração de instalações de arte, resultando em estudos de 33 obras pesquisadas, reinstaladas, exibidas e documentadas. Além dos estudos de caso, o projeto resultou na pesquisa de cinco áreas específicas: Preservação, Participação do Artista, Documentação, Teoria e Semântica, Gerenciamento do Conhecimento e Troca de Informação.<sup>14</sup> Esse projeto integra um projeto maior denominado *International Network for Conservation of Contemporary Art* – INCCA.<sup>15</sup> O *Network* é composto de profissionais que atuam na preservação de arte moderna e contemporânea, como conservadores, curadores, cientistas, documentalistas, arquivistas, historiadores da arte.<sup>16</sup> Além de publicação disponível para usuários em geral, o principal objetivo do projeto é compartilhar informação não publicada,<sup>17</sup> considerada essencial para a preservação da arte moderna e contemporânea.<sup>18</sup> Conhecer esses projetos interdisciplinares, além da minha inclusão como membro no INCCA em 2008,<sup>19</sup> foi de extrema relevância para a fundamentação teórica desta tese.

Com base nas principais questões expostas, trocar experiências e compartilhar informações a partir de estudos de caso que apresentem uma problemática específica proveniente de contextos diferentes parece ser um consenso entre os profissionais.

## Objetivos

O percurso construído até o momento instigou-me a continuar a produção de conhecimento na área, enfatizando, desta vez, a problemática da preservação de obras que apresentam características efêmeras quanto à materialidade e/ou ao contexto.

---

<sup>13</sup> <http://www.inside-installation.org>

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> <http://www.incca.org>

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Como entrevistas, laudos técnicos e pesquisas correlatas à área da preservação. Ressalta-se, no entanto, que o banco conta com pesquisas de pesquisadores de áreas afins, como historiadores, críticos, curadores, documentalistas e profissionais da área científica.

<sup>18</sup> *Why INCCA?* Disponível em: <<http://www.incca.org>>.

<sup>19</sup> Minha contribuição está na inclusão de entrevistas com artistas.

O objetivo geral desta pesquisa está na abordagem das principais discussões éticas, metodológicas e preventivas, destacando a relevância da participação do artista, dos profissionais e da comunidade no processo de preservação da arte contemporânea. Para embasar a discussão, foram selecionadas cinco obras de artistas vivos que apresentam características materiais e conceituais diferenciadas. Com exceção de 1 (uma) obra, as demais ainda não estão inseridas no contexto institucional.

Antes de introduzir os principais critérios de seleção das obras, faz-se necessário destacar que a tese está pautada na apresentação das principais discussões teóricas em curso referentes à preservação da arte contemporânea com ênfase em modalidades artísticas compostas de materiais efêmeros e que avançam na escala ambiental, ilustrando parte das questões com alguns estudos de caso que apresentam variações conceituais e construtivas diferenciadas. Tais modalidades chamadas atualmente 'instalações de arte' apresentam características híbridas que dificultam definições, categorizações, e a própria utilização do termo é alvo de discussões no contexto da história e da crítica de arte. Apesar do universo de variações e características construtivas, optou-se por utilizar o termo como modalidade de forma genérica. Como o termo vem sendo adotado, com mais frequência, nas obras que incorporam novas tecnologias, venho explicitar a exclusão de propostas que envolvem videoarte, arte digital ou arte criada com programas de computador.

Com base no traçado de uma premissa geral, o primeiro critério para seleção de estudos de caso esteve na discussão que cada obra pudesse proporcionar em torno de aspectos materiais e conceituais e possíveis conflitos quanto à preservação, tomando como referência o posicionamento do artista por meio de entrevistas. O segundo critério consistiu no interesse do artista em participar. O recorte temporal, com a inclusão de obras construídas a partir da década de 80, assim como a inclusão de artistas de regiões diferenciadas do Brasil, não foi propriamente um critério, mas enriqueceu a pesquisa. Por último, com exceção de uma (1) obra, as demais selecionadas ainda não estão inseridas no contexto institucional. Esse aspecto, também não delineado previamente, apresentou-se relevante, possibilitando introduzir a problemática da preservação e da documentação de obras que ainda não estão inseridas no contexto institucional.

A aquisição de 'instalações de arte' é lenta no contexto institucional museológico brasileiro,<sup>20</sup> sendo possível observar uma inserção mais veloz no âmbito de coleções e instituições privadas, como o exemplo do Centro Cultural de Inhotim,

---

<sup>20</sup> Geralmente via doações provenientes de salões, bienais, prêmio-aquisição.

em Minas Gerais, que concentra uma importante coleção de arte contemporânea. Nessa coleção, estão as instalações de arte *Cosmococa 5 Hendrix War* (1975) de Hélio Oiticica e Nevill D' Almeida; *Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe* (1977) de Hélio Oiticica; *O Ignoto* (1996) de Artur Barrio; *Através* (1938-1939) e *Desvio para o vermelho* (1967,84), de Cildo Meirelles; *True Rouge* (1984) e *Áo* (1980), de Tunga.<sup>21</sup>

São muitas as implicações quanto à aquisição de instalações de arte, começando pelo alto custo financeiro. Quando não são adquiridas por instituições museológicas, permanecem nas coleções e fundações privadas<sup>22</sup> sob a proteção dos artistas e/ou de suas famílias. A questão está na determinação do índice de participação de todos os envolvidos no processo, ou seja, qual o papel das instituições (públicas e privadas), galerias e arquivos de artistas? Qual o papel do artista? Qual o papel do conservador? Qual a relevância do registro das intenções dos artistas quanto à preservação? Qual o papel da documentação?

Entre uma série de infinitas questões, as quatro destacadas norteiam as bases de construção da pesquisa, que está dividida em quatro capítulos.

Como ponto de partida, o primeiro capítulo, *O impacto das experimentações artísticas nas décadas de 60 e 70: A experiência da Jovem Arte Contemporânea no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, ilustra o envolvimento dos artistas com a instituição, descrevendo alguns impasses para a construção de projetos efêmeros, principalmente no caso específico da exposição processual da VI JAC. O objetivo foi destacar a participação do artista no âmbito institucional, transformando o espaço do museu em um grande ateliê coletivo, apontando os esforços da instituição e dos artistas para viabilizar projetos e documentar o evento como um todo.

Na sequência, tomando ainda como referência o Museu de Arte Contemporânea da USP, apresenta-se um panorama da problemática referente à preservação atual quanto ao processo documental, ao armazenamento, deslocamentos e de

<sup>21</sup> Disponível em <http://inhotim.org.br/arte/obra>. Acesso em: 11 dez. 2009. Site *Cosmococa 5 Hendrix War* (1975, projetores, slides, redes, trilha sonora (Jimi Hendrix) e equipamento de áudio, dimensões variáveis) de Hélio Oiticica e Nevill D' Almeida; *Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe* (1977) de Hélio Oiticica; *O Ignoto* (1996, sal marítimo, bicicleta, lâmpadas, televisão, desenhos e materiais diversos, dimensões variáveis), de Artur Barrio; *Através* (1938-1939, materiais diversos, 600 x 1500 x 1500 cm); e *Desvio para o vermelho* (1967, 84, materiais diversos), *Glove Trotter* (1991, malha de aço, bolas de vários tamanhos, cores e materiais, 25 x 520 x 420), de Cildo Meirelles; *True Rouge* (1984, redes, madeira, vidro soprado, pérolas de vidro, tinta vermelha, esponjas do mar, bolas de sinuca, escovas limparrafa, feltro, bolas de cristal, 1315 x 750 x 450 cm) e *Áo* (1980, projeção de filme P&B 16 mm em *looping* e instalação de som, dimensões variáveis), de Tunga.

<sup>22</sup> Citando como exemplo Fundação Lygia Pape <<http://www.pape.org>>, Fundação Lygia Clark <<http://www.lygiaclark.org.br>>, Projeto Hélio Oiticica (Programa Hélio Oiticica em parceria com Itaú Cultural, Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicacexternas/enciclopedia\\_ic](http://www.itaucultural.org.br/aplicacexternas/enciclopedia_ic)>), entre outros.

(re)exibição de determinadas modalidades. Ressalta-se que não foi objetivo ampliar o diagnóstico, incluindo a problemática de demais instituições que apresentam acervos de arte moderna e contemporânea, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) e o de São Paulo (MAM/SP), sendo esses locais também palco de grandes manifestações artísticas na década de 60 e que apresentam acervos significativos da referida década. Apesar de tal estudo comparativo mostrar-se interessante, desviaria o foco deste projeto. No entanto, foram destacadas algumas questões que, de certa forma, são comuns aos acervos constituídos de obras modernas e contemporâneas.

O segundo capítulo, *O debate internacional em torno da preservação da arte contemporânea: destaque do referencial teórico e metodológico*, visa introduzir alguns eventos e projetos interdisciplinares referentes à preservação da arte contemporânea, apresentando ideias relevantes quanto às discussões éticas e novas metodologias em curso, sem, no entanto, apresentar esse conhecimento que vem sendo produzido na sua totalidade e nem por um viés histórico. Apesar de esta tese não apresentar um enfoque em restauração, e sim na preservação, retomam-se alguns fundamentos teóricos, introduzindo questões quanto à aplicabilidade das tradicionais teorias da restauração na arte contemporânea. Evidenciam-se as características e implicações quanto à preservação da arte contemporânea, a redefinição do papel dos profissionais, a participação do artista, as novas metodologias de análise e os métodos de comunicação com os artistas.

O terceiro capítulo, *Entre resíduos e dominós: estudos de caso*, consiste na aproximação das principais questões teóricas – principalmente do ponto de vista documental introduzidas no segundo capítulo – com as questões práticas analisadas a partir do estudo de cinco obras de artistas vivos, enfatizando o registro de intenções dos artistas referentes à preservação, conforme os critérios de seleção já apontados. Foram selecionadas cinco obras de artistas brasileiros que apresentam características conceituais diferenciadas: *Aqui entre nós* (1985) de Genilson Soares, *Morte d' Luz* de Karen Lambrecht (2007), *Ars Combinatória* de José Patrício (1999/2000), *Tapumes* de Henrique Oliveira e *Lúmen Vaga Lúmen* de Shirley Paes Leme. O estudo de cada obra traz a entrevista realizada com o artista ilustrada pela documentação visual resultante do acompanhamento *in situ* do processo de construção de algumas obras.

O quarto capítulo, *Preservação: Possibilidades e Limites*, retoma algumas referências teóricas quanto à preservação, analisando possibilidades e limites de estratégias de ação no contexto do Brasil. Não é objetivo apresentar padrões metodológicos, mas sugerir um leque de possibilidades ancorado na educação patrimonial que ultrapasse o ecossistema museológico.

## Metodologia

De acordo com os objetivos delineados, a metodologia abarca uma pesquisa bibliográfica do referencial teórico que fundamenta a temática de cada capítulo. Considerando a evidência da impossibilidade de atuar na área da preservação da arte moderna e contemporânea sem compreender movimentos e rupturas do ponto de vista histórico, foi necessário revisar parte da bibliografia, referente à história e estética, direcionada às ‘Instalações de Arte’.

Tal revisão teve como objetivo compreender conceitualmente não apenas as ambiguidades semânticas do termo, mas características inerentes das inúmeras tipologias como condição para introduzir as principais questões referentes à preservação. Se, por um lado, apresentar um projeto referente a um tema tão complexo, sob o ponto de vista da preservação, em um programa de pós-graduação em artes visuais e não em um programa de pós-graduação direcionado ao patrimônio, constituiu um desafio, por outro, tal desafio permitiu revisar bibliografia teórica e crítica referente à arte durante o cumprimento das disciplinas obrigatórias e durante o estágio docência<sup>23</sup> realizado com o artista e Prof. Dr. Carlos Alberto Fajardo. Essa experiência foi de extrema relevância não apenas do ponto de vista didático, mas pelos debates teóricos em aula, além da bibliografia fornecida pelo professor. Desenvolver esta pesquisa sob a orientação do Prof. Dr. Donato Ferrari e, também, artista – de grande atuação nas décadas de 60 e 70 no contexto da arte conceitual – foi outro fator de alta relevância, pelo conhecimento transmitido durante os processos de orientação que estavam sempre combinados com aula e depoimentos.

A segunda etapa consistiu na revisão bibliográfica atualizada referente à preservação da arte contemporânea, destacando as principais discussões teóricas sob o ponto de vista ético e metodológico. A bibliografia disponível nos projetos INCCA e *Inside-installation*, já mencionados, constitui o ponto de partida, além da bibliografia específica básica referente às teorias da conservação/restauração.

A terceira etapa consistiu na análise de fontes primárias referentes à documentação visual e escrita do programa de exposição da Jovem Arte Contemporânea-JACs, destacando o programa da VI JAC. Apesar das relevantes pesquisas publicadas, que abordam o tema com a devida profundidade, como a

---

<sup>23</sup> Estágio Supervisionado em Docência (PAE) destinado ao aprimoramento da formação de alunos de pós-graduação, sendo obrigatório para os bolsistas CAPES e CNPq. Além das 60 horas obrigatórias de estágio na disciplina da graduação ‘Formas de Expressão e Comunicação Artística – A instalação, cumpri mais 105 horas de estágio, sem obrigatoriedade e a convite do Professor, na disciplina de pós-graduação ‘Produção Tridimensional Contemporânea: A arte da Instalação’.

dissertação de mestrado *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*<sup>24</sup> e a publicação *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*, de Cristina Freire,<sup>25</sup> optou-se, também, por recorrer diretamente às fontes documentais, em vista do enfoque proposto no contexto desta pesquisa.

A partir da revisão bibliográfica inicial, recorre-se à pesquisa de campo, que esteve direcionada a dois aspectos centrais: acompanhamento do processo de construção de algumas obras em conjunto com os artistas selecionados, registrando aspectos construtivos por meio do acompanhamento *in situ* que teve como objetivo observar questões específicas de cada obra, relevantes sob o ponto de vista da preservação e (re)exibição no futuro; o segundo aspecto consistiu na elaboração de entrevistas com questões gerais e específicas em função das singularidades de cada obra. Partindo desse pressuposto, recorreu-se apenas ao método qualitativo e não quantitativo, visando registrar aspectos específicos de cada obra selecionada, almejando, na medida do possível, analisar comparativamente convergências e divergências referentes ao posicionamento do artista. Além da introdução de questões específicas ao tema do projeto, a abertura proporcionada, do ponto de vista metodológico, permitiu registrar outras questões relevantes quanto à produção geral de cada artista.

As imagens selecionadas têm o propósito de ilustrar aspectos centrais da pesquisa, e também apresentam um caráter documental, principalmente no caso específico de registros realizados durante os processos de construção de algumas obras em conjunto com os artistas. Uma parte significativa das imagens é proveniente de arquivos e sites dos artistas que participam da pesquisa, dos arquivos de documentação e da biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Por último, em vista da diversidade de temas e de fontes bibliográficas consultadas, a bibliografia apresenta as seguintes divisões por área de estudo: Arte (livros, catálogos, artistas, entrevistas, teses, dissertações, correspondência eletrônica), Documentos e Conservação/restauração (entrevistas/depoimentos com profissionais de museus, eventos online, webliografia).

<sup>24</sup> JAREMTCHCK, Daria. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. Dissertação. (Mestrado). Artes Plásticas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999;

<sup>25</sup> FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999. 197 p.

*encerrei minha época de fundar coisas, para entrar nessa bem mais complexa de expandir energias, como uma forma de conhecimento “além da arte”; expansão vital, sem preconceitos ou sem querer “fazer história”, etc. No que vai dar, não sei, mas também há dez anos não sabia no que dariam as primeiras coisas “ambientais”; portanto, acho que vale jogar tudo para o alto outra vez e recomeçar, como se nada houvesse contado<sup>26</sup>*

---

<sup>26</sup> OITICICA, Hélio. Lygia Clark - Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974. Luciano Figueiredo (Org). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p 129



## CAPÍTULO I

### As experimentações artísticas das décadas de 60 e 70

#### 1.1. A Experiência da Jovem Arte Contemporânea (JAC) no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – USP

No caso específico do Brasil, acervos de arte moderna e contemporânea passaram a ser introduzidos nas instituições propiciados, na maioria das vezes, por doações via Bienais, artistas e salões. Se tomarmos o Museu de Arte Contemporânea da USP como exemplo, podemos observar que muitas obras representativas da década de 70 foram introduzidas no acervo por meio de Bienais e exposições de arte contemporânea, como as conhecidas JACs – Jovem Arte Contemporânea<sup>27</sup> – que contemplavam prêmio aquisição.

Quanto às obras constituídas por materiais efêmeros, eventos e performances desse período, apenas o projeto de ação/ instalação da obra *Situações Mínimas* (1972) de Artur Barrio e o projeto de ação *Farmácia* de Fischer<sup>28</sup> foram incorporados ao acervo. Além do texto do projeto e da documentação fotográfica de ação da *Farmácia* realizada na Praça da República, o Museu armazena alguns objetos como as bolinhas de isopor e os carimbos.<sup>29</sup> A parte documental das JACs, incluindo fotos, cartas, programas, projetos dos artistas e fichas de inscrição, está alocada no arquivo de documentação do MAC.<sup>30</sup>

Decidiu-se por realizar uma breve abordagem dos programas das JACs porque, além de proporcionarem abertura para novas manifestações artísticas, propiciaram, acima de tudo, o estabelecimento de novas relações da instituição com os artistas, que se tornavam mais próximos à medida que os regulamentos avançavam na inserção de

---

<sup>27</sup> O representativo acervo de Arte Conceitual do Museu de Arte Contemporânea da USP é analisado e interpretado pela pesquisadora Cristina Freire em seu livro. Ver: FREIRE, Cristina. Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.197p.

A Dissertação de Mestrado de Daria Jaremtchuck apresenta uma pesquisa específica referente aos programas das JACs. Ver: Jaremtchuck, Daria. Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP. 1999. (dissertação de mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

<sup>28</sup> Pesquisa no MAC Setor de documentação e catalogação do acervo. CABRAL, Maria Cristina. MAC/USP. Entrevista à autora. São Paulo, 4 de março de 2008.

<sup>29</sup> Idem.

<sup>30</sup> O MAC apresenta um setor de Documentação-catalogação das obras inseridas no acervo um setor de Documentação/arquivo responsável pelo registro histórico da instituição, incluindo registros de exposições.

poéticas cada vez mais desmaterializadas. A ênfase nesse aspecto tem como objetivo ilustrar o envolvimento dos artistas no processo de construção de seus trabalhos, apontando, também, as dificuldades iniciais referentes à execução e documentação de projetos efêmeros.

Os programas de salão no Museu de Arte Contemporânea da USP idealizados pelo diretor Walter Zanini de 1963 a 1966 começaram com 'Jovem Desenho Nacional' e 'Jovem Gravura Nacional'. A partir desse período, a denominação que indicava uma categoria específica foi substituída por outra, mais ampla, que abarcasse, além de desenho e gravura, também, pintura, escultura e outras manifestações artísticas. Dessa forma, o título 'Jovem Arte Contemporânea' passou a ser utilizado para os programas que se entenderam até 1974.

As propostas das JACs, apesar de serem eventos temporários, ilustram o contexto artístico brasileiro a partir da década de 60 e o impacto causado em uma instituição universitária em processo de implantação. De saída, os regulamentos passaram a acrescentar nomenclaturas como 'objetos' e 'diversas formas de expressão' às tradicionais categorias artísticas denominadas como desenho, gravura, pintura e escultura, conforme é possível constatar no regulamento da VJAC realizada em 1971:<sup>31</sup> "A entidade organizadora objetiva promover amplo confronto da criatividade entre as novas gerações nos setores da escultura, pintura e outras expressões plásticas".<sup>32</sup>

Além da inclusão de uma nomenclatura mais ampla nos regulamentos, a partir da I JAC, as fichas de inscrição passaram a solicitar informações mais detalhadas sobre as técnicas e os projetos dos participantes como trabalhos ambientais, trabalhos efêmeros, dramatizações, espetáculos corporais, música experimental, catálogos-obras, etc. A V JAC, além de contemplar 'prêmio aquisição', viabiliza pela primeira vez verba de pesquisa para a construção de um trabalho efêmero. A VI JAC, realizada em 1972, vem com uma proposta mais inovadora em relação aos objetivos, às condições e modalidades de participação, conforme o regulamento:

- a) alargar o âmbito da manifestação, permitindo a participação sem limite de idade, de artistas nacionais e estrangeiros, residentes ou não no país, e aceitando qualquer técnica de linguagem apresentada.
- b) deslocar a ênfase do objeto produzido para os processos de

<sup>31</sup> Realizada em 1971 no Museu de Arte Contemporânea da USP- Parque do Ibirapuera

<sup>32</sup> BOLETIM INFORMATIVO. Fonte: Arquivo do MAC/USP N° 147. São Paulo, 30 de maio de 1971.

produção (grifo do documento), apresentando assim um largo confronto das iniciativas processuais da linguagem contemporânea com suas diferentes cargas informacionais, conteúdos semânticos e motivações interdisciplinares.

c) Provocar uma tomada de consciência das significações desses processos, exigindo de todos os participantes propostas escritas – que serão debatidas publicamente – sobre intenções básicas de seus trabalhos.<sup>33</sup>

Assim, observa-se cada vez mais, como condição para participação dos artistas, ênfase no registro de intenções por meio de propostas escritas. O documento ‘Programação’ expõe detalhadamente algumas normas gerais, formas de participação, inscrição, sorteio, permutas, verificação de lotes, encerramento da publicação das propostas, apresentação – espetáculos –, acontecimentos, discussão das propostas.<sup>34</sup> O resultado do cumprimento de tais exigências pode ser observado, mais uma vez, nas fichas de inscrição dos candidatos<sup>35</sup> e nos catálogos que descrevem projetos detalhados das obras.

### 1.1.1 Artista & Instituição

A partir da I JAC, a interferência do artista pode ser observada, também, no processo de produção gráfica de catálogos.<sup>36</sup> O catálogo da V JAC (Figs. 1 e 2), por exemplo, apresentava um formato de sacola com a frase ‘consumo de uma situação artística’.<sup>37</sup> O conteúdo da sacola era composto por fotografias das obras, relação dos participantes e folders com a programação de eventos, sendo superado em inovação, do ponto de vista documental, pelo catálogo da VI JAC (Figs. 3, 4, 5 e 6). Este incluía a planta do espaço do museu com as divisões dos lotes para cada artista, além de programação diária do processo de execução dos trabalhos, conforme as propostas escritas e debatidas entre os participantes.

No caso específico da VI JAC, a ênfase do catálogo – contendo textos introdutórios do curador e diretor Walter Zanini – estava na descrição diária e

<sup>33</sup> REGULAMENTO VI JAC-72. Fonte: Arquivo do MAC/USP, pasta 0101/02. SP, s/d.

<sup>34</sup> PROGRAMAÇÃO. Fonte: Arquivo do MAC/USP, pasta 0101/02. SP, s/d.

<sup>35</sup> As fichas de inscrição eram acompanhadas da descrição do trabalho e do projeto.

<sup>36</sup> Todos os catálogos das JACs foram idealizados pelo artista e prof. Donato Ferrari.

<sup>37</sup> Segundo o professor Donato Ferrari, como não existiria a exposição porque era um processo contínuo, sendo um consumo de uma situação artística, ele elaborou a sacola que continha no interior os programas dos eventos, fotos das obras, relação de obras e de participantes. Informação verbal fornecida por Donato Ferrari em São Paulo, 16 de julho de 2008.

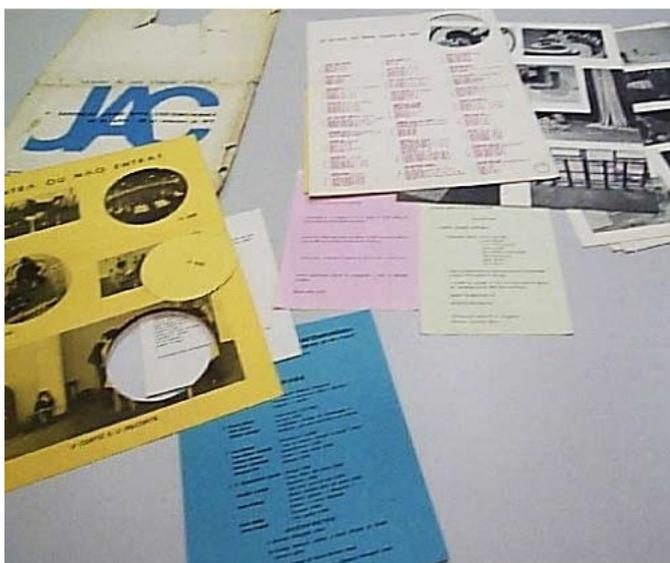
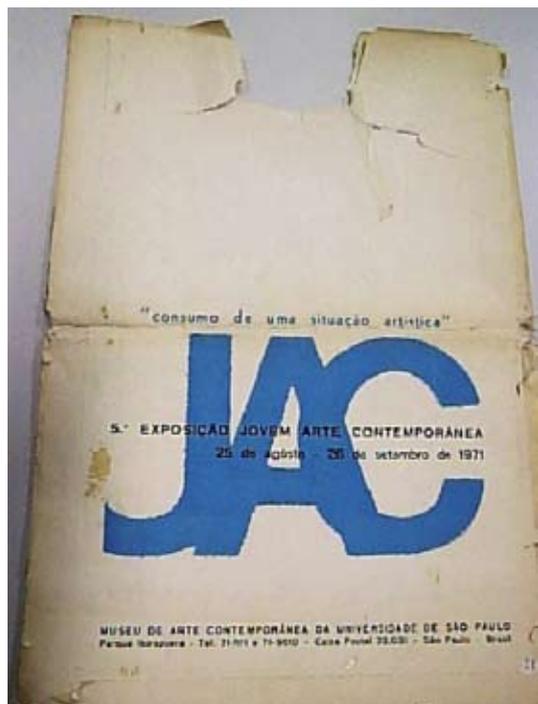


Fig. 1 - Catálogo V JAC: Sacola.

Fig. 2 - Conteúdo do catálogo.



Fig. 3 - Capa catálogo da VI JAC.



Fig. 4 - Planta do espaço e programação diária.

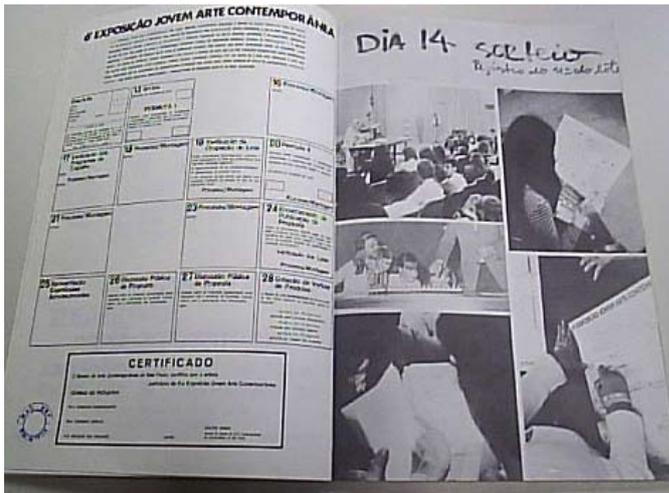


Fig. 5 - Sorteio dos Lotes.



Fig. 6 - Montagem.

planejada das fases do processo de construção das obras durante treze dias no espaço de exposição. O catálogo continha, também, desenho de projetos e notícias publicadas nos jornais diariamente (Figs. 7, 8 e 9). Segundo o professor e artista Donato Ferrari, idealizador e produtor gráfico do catálogo, a inclusão de notícias produzidas diariamente pelos jornais tinha como objetivo expor o “espírito da época” (informação verbal).<sup>38</sup> Os catálogos das JACs, assim como os das exposições Acontecimentos, Prospectiva e Poéticas visuais parecem livros de processos de artistas, em função das referências documentais que apresentam.

Dessa forma, a exposição VI JAC<sup>39</sup> destacou-se não apenas em função das propostas conceituais inovadoras,<sup>40</sup> mas de novas formas operativas e da relação do artista com a instituição: o artista como idealizador do programa em conjunto com o diretor da instituição como é possível observar nos documentos;<sup>41</sup> o artista como gestor do espaço de exposição, ou seja, realizando permutas, sendo negociante, curador, produtor e realizando trabalhos coletivos; o artista como designer realizando

<sup>38</sup> Idem.

<sup>39</sup> Aconteceu no período de 8 a 25 de outubro de 1972 na sede do MAC localizada no pavilhão da Bienal no Parque do Ibirapuera.

<sup>40</sup> Transformar o Museu num grande coletivo; compartimentação do espaço de exposição de 1100m<sup>2</sup> em 84 lotes; abolição do júri; verbas de pesquisa para trabalhos que se destacassem; participação de todos os inscritos; seleção por sorteio; nenhum pré-requisito de inscrição. REGULAMENTO VI JAC-72. Fonte: Arquivo do MAC/USP, pasta 0101/02. SP, s/d.

<sup>41</sup> REGULAMENTO VI JAC. Fonte: Arquivo do MAC/USP, pasta 010/02. SP, s/d. Esse regulamento está assinado pelo diretor Walter Zanini e pelo artista Donato Ferrari.

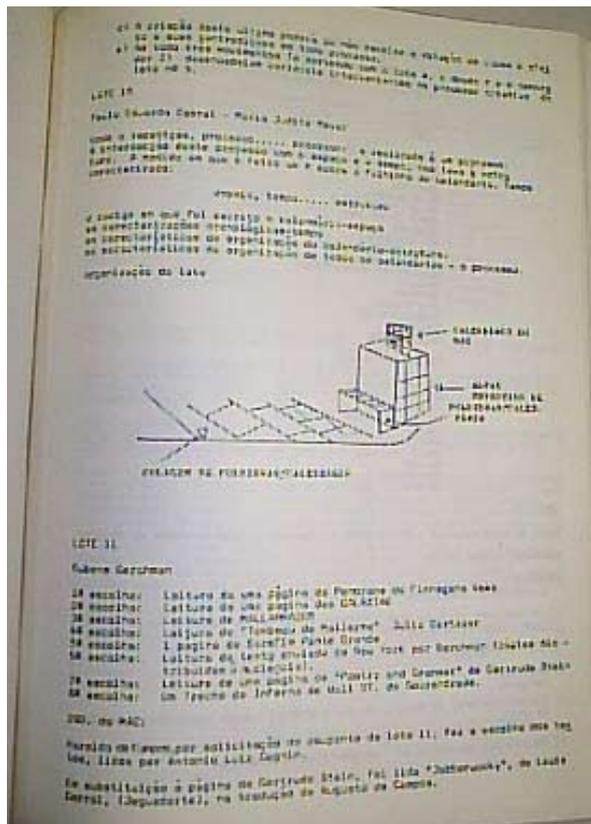


Fig. 7 - Processo de montagem.

Fig. 8 - Parte final do catálogo: descrição de projetos.

Fig. 9 - Parte final do catálogo: notícias de jornais.

a produção gráfica de catálogos, além de outras atividades. Tal processo de gestão de espaços de exposição por artistas, construindo *in situ* nas instituições, tornou-se uma prática habitual no contexto da arte atual.

No entanto, as JACs apresentaram um diferencial significativo, que parece ser singular no contexto mundial, porque o artista atuou também em conjunto com o diretor do Museu no processo de idealização e produção, 'assinando regulamentos',

além da participação como artista nos eventos.<sup>42</sup>

As trocas de correspondências entre o diretor Walter Zanini e os artistas ilustram as dificuldades para execução de algumas obras, permitindo observar, também, o espírito de colaboração entre os artistas. Em uma das inúmeras correspondências, o diretor explica ao artista Hélio Oiticica, na época em Nova Iorque, a impossibilidade de realização de seu trabalho, apesar dos esforços da artista Amélia Toledo em ajudar no evento das capas:

Hélio,

Sei que você vai ficar um pouco chateado, não foi culpa nossa. Mas não deu. Uma semana atrás de seu amigo Fernando. Telefonemas e mais telefonemas, recados. Depois a Amélia resolveu assumir o trabalho. O tecido foi comprado. No dia da apresentação, com quase 1.000 pessoas dentro do MAC, Amélia achou que o ambiente não estava favorável para as capas. Resolveu-se deixar para a noite seguinte: dia 26. Amélia trouxe gente, mas muitos acabaram tirando o corpo. Finalmente foi impossível. Deixamos para uma primeira oportunidade. De alguma maneira você participou da JAC-72. Só a aflição das pessoas querendo ajudar fazer – valeu. Para os poemas do Gerchman foi outra parada. Nem Haroldo, nem Pignatari, nem Augusto, ninguém podia, mas Haroldo arranjou todos os textos. Aí, consegui alguém para dizer os versos. Foi na noite de 26 porque no dia 25 não dava tal o entrecruzar de happenings e outros eventos.<sup>43</sup>

A VII JAC, de 1973, vem com alterações no regulamento:

A exposição JAC, instituída pelo MAC em 1967, em substituição às exposições “Jovem desenho nacional” e “Jovem nacional”, realizadas entre 63 e 66, mantendo suas finalidades de promover amplo confronto da produção artística das novas gerações em seus múltiplos meios de expressão, obedecerá, a partir de 1973, a princípios que a determinam como uma constante atividade (observar as mudanças nas normas nos artigos 2 e 3).<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> O artista Donato Ferrari assina o regulamento da VI JAC com o Prof. Diretor Walter Zanini e o artista Júlio Plaza assina o regulamento da exposição Prospectiva realizada em 1974. Essa exposição incluía multi-mídia, fotografia, documentos, etc.

<sup>43</sup> CARTA de Walter Zanini para Hélio Oiticica. Fonte: Arquivo do MAC/USP, pasta 103-024. São Paulo, 3 novembro de 1972.

<sup>44</sup> REGULAMENTO VI JAC. Fonte: Arquivo do MAC/USP, pasta 0105/02. São Paulo, setembro de 1973.

Em vista das reformulações, essa JAC solicitou dos artistas informações mais precisas, ainda, sobre as obras, principalmente, em relação ao tempo de exibição e espaço a ser ocupado, considerando que os artistas seriam divididos em grupos que permaneceriam no máximo dez dias: “a) características das obras (idéia, técnica e recursos materiais utilizados); b) necessidades do espaço; c) tempo exigido para apresentação”.<sup>45</sup>

As fichas eram devidamente preenchidas pelos artistas conforme é possível observar nas fichas de inscrição de Júlio Plaza e Regina Silveira:

Número de inscrição: 073 (Júlio Plaza)

a) idéia: processo de evaporação natural do conteúdo líquido de uma Coca-Cola

Objetivo: no desenvolver do processo provocar um determinando cansaço e expectativa no observador: um não acontecer.

b) Técnica e material: garrafa de Coca-Cola cheia e destampada, exposta no ar.

c) tempo de apresentação: duração do processo”

Assinatura do artista: ----- data: 05.03.74<sup>46</sup>

Número de inscrição: 072 (Regina Silveira)

a) idéia: múltiplo “arte” consumo oral da palavra arte. Por meio de um múltiplo “arte” criar um relacionamento oral/ individual com o referente (idéia de arte) ou com o objeto em si.

b) Técnica e material utilizados: 100 a 200 pães ou biscoitos “arte”.

c) Necessidade de espaço: uma mesa baixa com o tampo pintado de branco e de medidas aproximadas a 1m<sup>2</sup>.

d) Tempo de apresentação: a duração será determinada pelo tempo que os expectadores/participantes levarem para consumir os pães “arte”.

Assinatura-----data: 01.02.74<sup>47</sup>

Os documentos apontam, também, o empenho do diretor, estabelecendo parcerias, para conseguir a tecnologia necessária à realização da pesquisa de Fred

<sup>45</sup> Idem.

<sup>46</sup> PASTA nº 106/36. Fonte: Arquivo MAC/USP. São Paulo,s/d.

<sup>47</sup> PASTA nº 106/35. Fonte: Arquivo MAC/USP. São Paulo,s/d

Forest:<sup>48</sup> para a TV educativa da USP, o Diretor solicita uma câmera de videotape de ½ polegada, além da presença de um operador;<sup>49</sup> e para a FAAP solicita equipamento para divulgação da pesquisa, ou seja, um monitor de videotape, um adaptador e um vídeo tape 3400 e, também, um operador.<sup>50</sup> No entanto, propostas que envolviam altos custos financeiros eram devidamente negociadas.<sup>51</sup>

### 1.1.2. Participação do Artista no Processo de Documentação

A documentação produzida na época, aliada às correspondências entre diretor e artista, aos regulamentos, catálogos, projetos de artistas, às fichas de inscrições, e documentações produzidas pelos próprios artistas transmite aspectos centrais relativos aos processos de idealização, construção e execução. O acervo de documentação fotográfica, realizado por Gerson Zanini, além de alta qualidade técnica, capturou momentos relevantes. E o processo de documentação em conjunto com os artistas parece ter sido determinante, conforme menciona Genilson Soares:

No início dos anos setenta, quando começamos os primeiros trabalhos de grupo, cedo, percebemos a importância da documentação fotográfica, no registro de nossas ideias, em geral, efêmeros. Nenhum de nós tinha uma câmera decente, com qualidade profissional para a realização desses registros. A fotografia era um meio novo, uma nova ferramenta, que se introduzia em nosso processo de trabalho. Foi nesse período, durante as mostras “Jovem Arte Contemporânea” no MAC, que conhecemos o Gerson Zanini. Ele foi de incomensurável importância para o nosso trabalho, e em particular, para o meu trabalho, até quando, finalmente, pude adquirir uma boa câmera fotográfica, durante nossa participação na Bienal de 73. Trabalhamos juntos em muitos momentos, orientando-o, e trocando experiências sobre as intenções dos registros dos nossos trabalhos, sobre os ângulos, correções de perspectiva, etc. Ele por certo, fez uma bela documentação de todo aquele período, nas diversas exposições e eventos que aconteceram no MAC, na Bienal, etc.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Passeio Estético Sociológico no Brooklin e exibido no MAC em 1973.

<sup>49</sup> CARTA de Walter Zanini (diretor do MAC) para Antônio Guimarães (diretor da FAAP). Fonte: Arquivo MAC/USP, pasta nº 0105.01/ Ofício nº 835/73. São Paulo, 20 de novembro de 1973.

<sup>50</sup> CARTA de Walter Zanini (diretor do MAC) para João Scatim (Diretor da FAAP). Fonte: Arquivo MAC/USP, pasta nº 010501/ Ofício nº 848/73. São Paulo, 29 novembro de 1973.

<sup>51</sup> O diretor solicita ao artista Pedro Escosteguy que substitua o trabalho proposto por outro de menor custo de execução. PASTA nº 106/25. Ofício nº 340/74. Fonte: Arquivo MAC/USP. São Paulo, 2 de abril de 1974.

<sup>52</sup> SOARES, Genilson. Entrevista à autora. São Paulo, 21 de maio de 2008.

As sequências de fotos organizadas por Genilson Soares de suas intervenções, em conjunto com Francisco Iñarra, realizadas em obras do acervo do MAC (1975) constituem os únicos registros de tais apropriações.<sup>53</sup> As ações “Evento com a pedra Event e encontro com Cavalos à Beira Mar” e “Presente de Natal” consistiram em intervenções de pouca duração (Figs. 10 e 11). Nessas intervenções, os artistas apropriaram-se, de uma das pedras da obra *Event* de Shihiro Shimotani e Cavalos à Beira Mar de Giorgio de Chirico:



Fig. 10 - Presente de Natal: obra *Event* de Shimotani em primeiro plano.

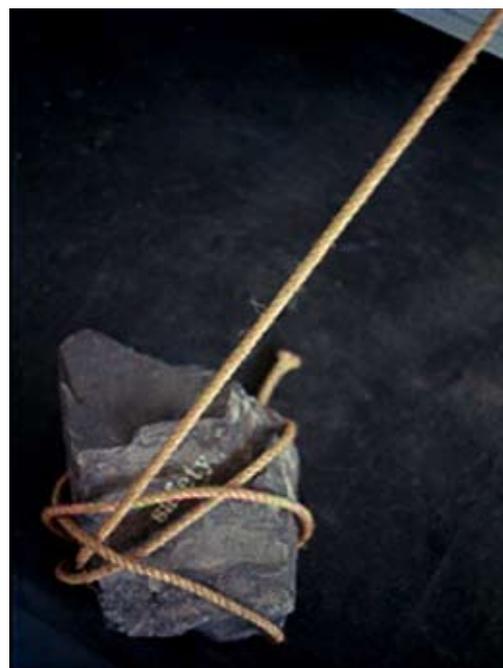


Fig. 11 - Detalhe da apropriação da pedra *Safety*.

Numa tarde de janeiro, nós, (Francisco e eu), levamos uma pedra de dentro do Museu, para um “passeio” na área do Parque do Ibirapuera, nos jardins e nas ruas do entorno do Museu. Essa pedra era serigrafada em sua superfície com a palavra “Event” e fazia parte de um conjunto de pedras serigrafadas com palavras diversas, da obra do artista japonês Shihiro Shimotani, pertencente ao acervo do MAC. Acredito que esse tenha sido o primeiro trabalho em que nós nos “apropriávamos” de obras de outros artistas, para realizar uma outra ideia, transformando esse ato, em um novo trabalho. Essa ação previa registrar o “passeio” dessa pedra, fotografando-a desde sua saída do Museu, e também, em diversas situações, como uma pedra qualquer (como as do parque, das ruas próximas, misturadas

<sup>53</sup> “Evento com pedra da obra ‘Evento’ do artista Shihiro Shimotani, e encontro com a obra ‘Cavalos à Beira Mar’ do artista Giorgio de Chirico”. Obra realizada na sede do Museu de Arte Contemporânea da USP no Parque do Ibirapuera. Fotos do arquivo do artista. Tal sequência foi exposta por ocasião da exposição dos artistas ‘Transformação Inalterável’ realizada no Centro Universitário Maria Antônia em 2003.

com outras pedras do local, no meio dos detritos do parque, etc.) até o seu retorno ao Museu, reintegrando-a ao local da obra. Ao mostrar ao diretor do Museu, a sequência fotográfica e as documentações, resultantes dessa ação, sua reação foi de uma desconcertante surpresa, para logo em seguida, após assimilar o impacto inicial, fazer comentários sobre conceitos de valores nas obras de arte. Nós ficamos pensando sobre aqueles comentários da relatividade dos valores, e algum tempo depois, decidimos promover ao lado da rampa externa do Museu, um “encontro conciliador” entre a pedra “Event”, e o quadro de Giorgio de Chirico (que tinha sido citado nos comentários sobre os valores), de título “Cavalos à Beira Mar”, do acervo do MAC. Essa nova ação, e também, a “*apropriação*” de outra obra de um artista, foi documentada em sequência fotográfica, e depois incorporada ao registro documental da ação inicial, com o “passeio” da pedra “Event”. O trabalho recebeu então, o título de: “Evento com a pedra Event, e Encontro com Cavalos à Beira Mar”. A partir dessas ações, criamos um carimbo (“Arte Ação”) para identificar essas formas de propostas e atuações.

“Presente de Natal” foi outra obra que realizamos no MAC. Esse trabalho foi elaborado quase como uma sequência natural, dos trabalhos anteriores com a pedra Event, e “Cavalos à Beira Mar”. No final do ano, numa manhã bem cedo, nós entramos no museu. Em um recanto no meio da montagem e exposição das obras do acervo do Museu, existia um painel pintado de branco, era vertical, e separava dois trabalhos de artistas. Em um dos lados do painel, estavam dispostas sobre o piso, as pedras serigrafadas do artista Shihiro Shimotani (incluindo a pedra “Event”). Nessa nova ação, nosso propósito, era executar o trabalho o mais rápido possível (antes do início do expediente do Museu), pintando sobre a superfície desse painel, no lado que fazia frente para as pedras, uma imagem com tratamento hiperrealista, simulando um tecido esvoaçante, que cobria a parte superior do painel, e tinha a sua extremidade oposta, “presa” por uma corda (real), que vinha da ponta do tecido, até uma das pedras da instalação de Shihiro Shimotani, amarrando-a fortemente, como se o seu peso *segurasse* o tecido (a pintura). Essa pedra tinha sua superfície serigrafada com a palavra “Safety”. Sobre o painel, e ao lado da etiqueta que identificava as peças (nossas, e do Shimotani), deixamos um cartão de Natal para o Museu, com uma mensagem natalina, e comentários sobre fragilidades em sua segurança, propondo ao mesmo tempo, a sua documentação para o Museu.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> SOARES, Genilson. Entrevista à autora. São Paulo, 21 de maio de 2008.

A intervenção na escultura de Marino Marini, denominada “Ênfase à Escultura”, apresenta, inclusive, um projeto (Figs. 12 e 13).

Tal intervenção aconteceu durante a inauguração de uma exposição dos artistas em uma área do MAC denominada espaço B, destinada a trabalhos experimentais. A ação foi documentada rapidamente pelos artistas e consistiu em:

Ao mesmo tempo em que apresentávamos o trabalho “Presente de Natal”, a diretoria do MAC decidiu criar uma sala na sua área de exposições, para expor artistas com trabalhos experimentais, e convidou-nos a expor naquela sala, que recebeu o nome de: Espaço B. No momento da abertura de nossa exposição, decidimos fazer mais um trabalho de “apropriação” realizando uma rápida ação com a escultura “Cavalo” de Marino Marini, do acervo do MAC. Ação que demos o título de: “Ênfase à Escultura”. Essa ação e “performance”, foi documentada fotograficamente, e consistia em apoiar e esconder embaixo da escultura, um calço de ferro, que ajudava a levantar levemente a pesada escultura de ferro, de forma que a parte de trás da escultura provocasse a sensação de estar suspensa por uma fina corda, que foi amarrada ao rabo do cavalo, e presa no alto da parede do Museu. A sensação de instabilidade dessa ação era extrema, por causa da fragilidade da corda, em relação à sustentação do peso da grande escultura de ferro, e também, pelos gestos do cavalo no trabalho do Marini. Ele parecia debater-se, querer livrar-se da corda que o prendia à parede do Museu.<sup>55</sup>

O projeto ‘Dualidade MAC-MAM’ foi apresentado na XIV Bienal e existe apenas como projeto:

Ao longo do ano de 1977 desenvolvemos um projeto de instalação, que tinha por título: “Dualidade MAC/MAM”. Esse projeto consistia em trabalhar com uma peça (uma caixa d’água, que seria amarrada e envolvida por cordas, sendo esticadas nas quatro pontas do objeto, dando a impressão de estar suspensa no ar) existente sobre a laje de concreto do teto do Museu de Arte Moderna. Melhor dizendo, esse trabalho seria montado no MAM, mas, só poderia ser visto, em uma área específica do salão de exposições do Museu de Arte Contemporânea. A ideia desse trabalho, teve logo aprovação do MAC, mas, encontrou muitos entraves, e atrasos burocráticos, da parte do MAM Com a proximidade da nossa participação na

---

<sup>55</sup> Ibidem



Fig. 12 - Obra Ênfase à Escultura. Projeto.



Fig. 13 - Ênfase à Escultura - Ação.

realização da XIV Bienal de São Paulo, vimos que aquela ideia (que envolvia não só a construção do trabalho na peça sobre o teto, como também, a realização de vídeos, entrevistas, posters, etc.) não seria possível de ser concretizada antes da nossa apresentação na Bienal.

A ideia inicial, era “ampliar” a nossa participação na Bienal, junto com o ‘Dualidade MAC/MAM”, incluindo os dois museus. Por causa da proximidade física entre os três prédios e as instituições, decidimos apresentar o trabalho na Bienal, em forma de projeto, através de duas pranchas, contendo o projeto em si, com planta baixa, perspectivas, e locações, e também, em outra prancha, apresentamos a troca de correspondências entre os museus e os artistas.<sup>56</sup>

Acho que o último, ou, um dos últimos trabalhos nessa série de “apropriações”, com obras de outros artistas, ocorreu durante a realização da XIV Bienal Internacional de São Paulo, em 1977.

A proposta de um artista japonês, Isamu Awazu, naquela Bienal, era de serigrafar em todo o piso da Bienal, uma imagem jornalística

<sup>56</sup> Ibidem

sobre um caso famoso no Japão, em que uma mulher tinha cortado o pênis do seu amante. Quando a equipe encarregada de executar aquele trabalho, estava passando próximo da área do nosso trabalho, participante daquela Bienal, pedimos que fosse feita uma cópia da serigrafia, dentro do nosso espaço. No momento em que a imagem estava sendo impressa, interferimos na ação da equipe, e colocamos uma folha quadrada de papel em branco, conseguindo com isso, isolar uma área da impressão, onde aparecia o rosto da mulher focada naquele trabalho gráfico, criando um vazio quadrado na imagem original, e depois, deslocando e destacando a imagem dela, para uma outra posição do contexto original.<sup>57</sup>

Ao comentar com o artista dúvidas quanto à eficiência da documentação realizada hoje, apesar dos recursos tecnológicos disponíveis, ele ressalta:

Talvez tenhas razão. Naquela época, as coisas aconteciam com muita fluidez e intensidade, de múltiplas formas, e extremamente rápidas. Muitas vezes, eram efêmeras, e passavam sem que se dessem conta de sua importância. Hoje, sabemos que naquele período, os setores das nossas instituições, encarregados desse trabalho, não estavam talvez, preparados, sobretudo, *atentos*, para acompanhar os acontecimentos, realizando um trabalho consistente e informativo, de documentação e arquivamento, com a agilidade e o volume, que se faziam necessários. Quem sabe, fosse reflexo do momento que vivíamos em nosso país, um período difícil e fechado. Embora, vivêssemos também (e em nível global), uma pulsante e perceptível sensação, de estimulante agitação cultural, de transformações da sociedade, dos costumes, e conhecimentos e de intensa possibilidade. Evidentemente, não havia ainda nessa época, a parafernália de recursos tecnológicos de agora. Não tínhamos computadores, nem internet. Porém, não gostaria de imaginar esse fato, como uma desculpa para a deficiência do comportamento desses setores no passado. Semelhanças, e deficiências nesses setores hoje em dia, apesar de todo amparo tecnológico, é de fato, preocupante. Eu não tenho a menor ideia do que acontece agora, de como estão funcionando esses setores em nossas instituições, de suas capacidades, de suas eficiências. Acredito que por excesso burocrático, ou, de segurança, ou, porque os tempos mudaram, já não tenho mais, a mesma facilidade e fluidez de acesso, de contato, de convivência, com os diversos setores das instituições, como tinha naqueles anos.

---

<sup>57</sup> Ibidem

Durante o período de três meses antes da Bienal de 77, ficamos todos os dias dentro do prédio, como se fosse um *atelier*, manipulando materiais, fotografando e documentando uma boa parte da nossa participação naquela Bienal. Hoje, tal atitude é, praticamente, inviável.<sup>58</sup>

Apesar da prática de construção *in situ* nos espaços das instituições hoje, conforme já mencionado, o artista ressalta mudanças significativas entre o relacionamento artista/instituição:

Naquela época, era mais fácil fazer. Uma qualidade de burocracia, que tornava mais fácil o acesso. Era bem diferente das instituições de hoje, com muitas seguranças, muitos obstáculos, autorizações, etc. O contato com o artista era mais direto, (e mesmo, caloroso!), sem interferências, nem intermediações. Hoje, o processo é bem diferente, é bem mais fechado.<sup>59</sup>

Do ponto de vista documental, os depoimentos do artista sobrepõem-se à documentação fotográfica no processo de compreensão de todas as etapas dos processos de intervenções. O mesmo acontece comparando a documentação escrita com a documentação visual produzida por ocasião da VI JAC. No caso específico dessa exposição, foi possível perceber que o processo documental direcionou-se no sentido de registrar passo a passo as etapas de construção do evento como um todo. A maior parte da documentação registra o processo de organização do diretor com a comissão organizadora e os artistas: discussões em plenária com artistas; artistas no espaço vazio; artistas realizando inscrições, permutando seus espaços sorteados, construindo em conjunto, realizando trabalhos de limpeza de seus espaços, etc.

Quanto à documentação individual das obras, apenas alguns trabalhos apresentam determinadas sequências individuais do processo de construção: obras compostas por materiais efêmeros (registro das fases de autodestruição de material); obras construídas com objetos (detalhes de objetos e inscrições); ambientes (registros da forma de interação com o público); performances (apresentam o maior número de sequências como a *performance* do artista Gastão Magalhães com 33 fotos).

---

<sup>58</sup> Ibidem

<sup>59</sup> Ibidem

### 1.1.3. Introdução das tecnologias: experiências compartilhadas entre os artistas para viabilização de projetos

Os esforços do diretor para conseguir os equipamentos necessários e para registrar a *performance* de Fred Forest, conforme já mencionado, ilustram a problemática inicial da inserção de novas mídias como meio de expressão ou como meio de documentação no contexto brasileiro da época. Walter Zanini em seu texto 'Videoarte: uma poética aberta'<sup>60</sup> realiza uma breve abordagem histórica, analisando as dificuldades iniciais sob vários ângulos. Quanto à questão técnica, observa:

No Brasil, a videoarte enfrentou/enfrenta as mesmas dificuldades das demais novas mídias, com a particularidade evidente da raridade e do ainda elevado custo de aquisição do aparelhamento básico imprescindível.<sup>61</sup>

Apesar de a videoarte ter tido seu “ano-chave” em 1974, conforme ressalta Zanini, as limitações técnicas impediram que artistas de São Paulo concretizassem seus projetos para representarem o Brasil na exposição Internacional *Video Art Institute of Contemporary Art*, *University of Pennsylvania*, na Filadélfia.<sup>62</sup> No entanto, os artistas do Rio de Janeiro obtiveram sucesso na concretização de seus projetos por terem conseguido equipamento junto ao cineasta Jom Tob Azulay.<sup>63</sup> Arlindo Machado enfatiza, também, o fato de os artistas trabalharem com equipamentos mínimos, em comparação com os precursores estrangeiros, ressaltando, inclusive, a impossibilidade de edição:

editava-se diretamente na câmera durante a gravação ou com lâmina de barbear e fita adesiva posteriormente, ou ainda concebia-se o trabalho num único plano contínuo, tomado em tempo real, para que não houvesse necessidade de edição.<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> ZANINI, Walter. Videoarte: uma poética aberta. In: MACHADO, Arlindo (Org). *Made In Brasil*. Três Décadas do Vídeo Brasileiro. Texto de 1978 revisado pelo autor para a publicação. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

<sup>61</sup> Ibidem, p.55

<sup>62</sup> Ibidem, p 56. O Museu de Arte Contemporânea da USP foi convidado pelo *Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania*, na Filadélfia, para coordenar uma *representação* brasileira.

<sup>63</sup> O cineasta gravou as experiências dos artistas com um equipamento *Sony-Matic/portable videorecorder* que acabara de trazer dos Estados Unidos por ocasião de sua temporada em Los Angeles. COCCHIARALE, Fernando. Primórdios da videoarte no Brasil. In: MACHADO, Arlindo (Org). *Made In Brasil*. Três Décadas do Vídeo Brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 62.

<sup>64</sup> MACHADO, Arlindo. As Linhas de Força do Vídeo Brasileiro. In: MACHADO, Arlindo(Org). *Made In Brasil*. Três Décadas do Vídeo Brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p.22

Segundo o artista Donato Ferrari, ruídos e demais problemas técnicos mostravam claramente a realidade tecnológica da época:

Eu tinha um filme que era branco e com mais faísca do que imagem. Júlio Plaza não aceitava os problemas técnicos e falava que eu tinha ido além da potencialidade do meio. Se eu filmar hoje o que eu fiz na época, eu sou capaz de filmar toda a parte da gestualidade, texto, estrutura, ficando uma realização correta porque existe uma casualidade que permite refazer hoje. No entanto, a *performance* que realizei com Sandoval na Pinacoteca não poderia ser refeita (informação verbal).<sup>65</sup>

No caso do Brasil, os arquivos pessoais de artistas parecem conter a maior parte de registros de performances, eventos e projetos em videoarte do referido período. Talvez a história desses registros tivesse tomado outro curso se o setor de “VT”<sup>66</sup>, implantado em 1976 por Zanini e coordenado por Cacilda Teixeira da Costa<sup>67</sup> no MAC/USP vigorasse até nossos dias. Tal setor tinha como meta implantar o projeto em três fases:

1. Estudo histórico do vídeo desde suas primeiras aplicações como mensagem artística e organização de um centro de informação e documentação.
2. Realização de exposições dedicadas especificamente a trabalhos em vídeo.
3. Organização de uma área operacional para a pesquisa dos artistas em colaboração com o museu.<sup>68</sup>

A fase 3 teve como objetivo a implantação de um curso técnico de “iniciação ao VT”, realizado em 1977, para que os artistas pudessem “enfrentar a falta de familiaridade” com o material. A autora ressalta ainda a relevância de o artista Roberto Sandoval<sup>69</sup> como artista e produtor assessorando demais artistas que não

---

<sup>65</sup> Informação fornecida por Donato Ferrari em São Paulo, 10 de março de 2009.

<sup>66</sup> vídeo

<sup>67</sup> Com a colaboração de Marília Saboya, Fatima Berch e Hironie Ciafreis. Foi comprado para o setor de vídeo um equipamento em 1977. No entanto, o setor foi desativado em 1978 por ocasião da saída de Walter Zanini do MAC. COSTA, Cacilda da. Videoarte no MAC. In: MACHADO, Arlindo(Org). Made In Brasil. Três Décadas do Vídeo Brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 200., p.70

<sup>68</sup> Ibidem p. 70-73.

<sup>69</sup> Fundou uma produtora chamada Cockpit.(ibidem,p.73).

possuíam equipamento. Segundo Arlindo Machado, o suporte tecnológico aos artistas paulistanos proporcionado por Roberto Sandoval permitiu que ele acumulasse grande repertório de *tapes* e cassetes. No entanto, quase toda a produção artística de Sandoval, e de muitos outros artistas, foi perdida por ocasião de uma enchente que inundou a produtora *Cockpit*.<sup>70</sup> Em referência à história do vídeo brasileiro, o autor menciona um vídeo de Analívia Cordeiro<sup>71</sup> como o mais conservado e acessível para exibição:

Falta-nos, em todo caso, uma pesquisa arqueológica para recompor a pré-história de nosso vídeo e resgatar outros títulos que podem estar perdidos ou ignorados. A verdade é que, até prova ou interpretação em contrário, o mais antigo *tape* admitido como pertencente à história do nosso vídeo, conservado e acessível para exibição até hoje, é o M3x3, na verdade uma coreografia para vídeo, concebida pela bailarina Analívia Cordeiro para um festival em Edimburgo e gravada pela TV Cultura de São Paulo em 1973.<sup>72</sup>

Do ponto de vista da preservação, tais manifestações artísticas da década de 60 e 70 ainda continuam confrontando as instituições quanto às formas de operar dos profissionais e quanto aos critérios e métodos de preservação e (re)exibição. As discussões direcionam-se na reflexão de critérios e nas análises de metodologias de ação que vêm sendo adotadas como condição para transmitir o máximo de registros para as próximas gerações. Almeja-se que as gerações futuras estejam mais preparadas para lidar com as complexas questões que se apresentarão no futuro do que estamos hoje quanto à preservação das manifestações artísticas produzidas a partir da década de 60.

Somando à problemática já existente, as novas modalidades artísticas introduzem novos recursos tecnológicos e novas relações com o espaço tempo e contexto. Do ponto de vista da preservação, a complexidade de conceitos e significados implícitos requer, desta vez, a participação do artista explicitando suas intenções quanto à preservação e a rerepresentação de suas obras artísticas futuro. Antes de apontar as principais discussões referentes ao tema, apresentaremos um panorama da situação atual no contexto brasileiro.

---

<sup>70</sup> MACHADO, Arlindo. As Linhas de Força do Vídeo Brasileiro. In: MACHADO, Arlindo(Org). *Made In Brasil*. Três Décadas do Vídeo Brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007, p.27

<sup>71</sup> Segundo a artista, seu trabalho é vinculado em duas versões: original em DVD e cópia para circular em DVD. Informação fornecida por Ana lívia Cordeiro em São Paulo, 2009.

<sup>72</sup> MACHADO, Arlindo. As Linhas de Força do Vídeo Brasileiro. In: MACHADO, Arlindo. (Org). *Made In Brasil*. Três Décadas do Vídeo Brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p.15

## 1.2. Panorama atual dos principais desafios da arte contemporânea sob o ponto de vista da preservação com ênfase no contexto brasileiro

Ao contrário do escritor, cuja obra se garante escrita em algumas folhas de papel, o artista plástico, por se expressar através de objetos, tem que conseguir espaço onde guardá-los. Vivi esse drama, quando poeta neoconcreto, ao criar poemas-objeto. Imaginando quantos deles faria ao longo da vida, tomei-me de angústia já que meu pequeno apartamento não os iria caber. Bolei, como solução, espalhá-los de madrugada pela cidade, numa espécie de ação terrorista. Depois evolui para uma exposição que começaria às 17 horas e terminaria às 18, quando, ao acionar um detonador, as obras todas iriam pelos ares. Propus isso ao Oiticica, que não topou. Foi uma pena, pois, se a tivesse realizado, me teria tornado o precursor dos “happenings”.<sup>73</sup>

Da década de 80 à atualidade, os museus brasileiros tomaram grande impulso no que diz respeito à modernização de suas instalações internas propiciados, principalmente, por instituições de pesquisa que direcionaram parte de seus recursos aos projetos de infra-estrutura. As instituições mais relevantes nesse aspecto foram FAPESP<sup>74</sup> e VITAE.<sup>75</sup> Grande parte das instituições museológicas brasileiras foram beneficiadas com a modernização e implantação de reservas técnicas, laboratórios de conservação e restauração, bibliotecas, espaços de exposição (sistemas de iluminação e segurança) e controle ambiental (ar condicionado).

Tais ações, denominadas no vocabulário técnico de ‘conservação preventiva’, atingiram o ápice, no contexto dos museus brasileiros, a partir da década de 90, coincidindo, também, com a intensificação do intercâmbio de exposições temporárias.

<sup>73</sup> GULLAR, Ferreira. Quase um Percursor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 dez. 2009. Open Acess. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/02688.html>>. Acesso em: 23dez. 2009.

<sup>74</sup> Fundação de Amparo à Pesquisa do Governo do Estado de São Paulo. Instituição, destinada principalmente ao apoio à pesquisa científica, lançou nos anos 90 modalidades de apoio a projetos de infra-estrutura, em módulos sequenciais, tendo como objetivo modernizar laboratórios e instalações de instituições. Todos os museus da universidade, que enviaram projetos, foram contemplados. O Museu de Arte Contemporânea da USP, além da modernização de instalações internas, foi contemplado uma reforma estrutural no prédio. Mencionando apenas o projeto III-MÓDULO V (1995), sob a coordenação institucional da Diretora Prof. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves e sob minha responsabilidade a elaboração, implantação e administração, foi possível importar, pela primeira vez, materiais e equipamentos sofisticados específicos para o tratamento de obras modernas e contemporâneas.

<sup>75</sup> Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social. Instituição de grande relevância no Brasil responsável por apoiar projetos de infra-estrutura na área museológica. Na área da preservação, a VITAE apresentou um diferencial em relação às demais instituições mantenedoras brasileiras, investindo na formação profissional (cursos no exterior, congressos, intercâmbio de profissionais, etc.) e apoiando pesquisas desenvolvidas e assinadas por especialistas. Mencionando apenas a minha experiência, fui contemplada com curso estágio no exterior, apoio para apresentar comunicação em congressos no exterior e Brasil e no Brasil um projeto de pesquisa desenvolvido em três anos..

Conforme observa Salztein, “Museus de Arte e espaços culturais “flexíveis”, “multiuso” propiciavam uma intensa circulação de obras em nível internacional”.<sup>76</sup>

Coincidência ou não, o fato é que os museus e demais espaços institucionais, aliados aos programas de incentivo, passaram a oferecer condições museológicas mínimas de preservação e exibição. No entanto, tais condições mínimas constituem apenas o ponto de partida no que tange à preservação de obras modernas e contemporâneas. Apesar de os museus repensarem seus espaços de exibição e locais de armazenamento considerando as características de acervos de arte moderna e contemporânea<sup>77</sup>, o impacto de tais modalidades vai além dos impasses técnicos. São visíveis os desarranjos no âmbito institucional quando obras complexas do ponto de vista conceitual e material são inseridas em acervos institucionais. A começar pelos processos de aquisição, que geralmente acontecem por doações, os trâmites operacionais transcorrem de forma análoga às obras tradicionais, dependendo de propostas conceituais e das variações construtivas de cada modalidade.

O fato de tais poéticas serem absorvidas lentamente pelas instituições<sup>78</sup>, os critérios e métodos de salvaguarda estão em processo de construção em vista do desconhecimento dos profissionais para enfrentar os desafios propostos por tais modalidades, sobretudo no que tange aos métodos de documentação, alocação, deslocamentos e exibição.

### 1.2.1. Documentação

As limitações referentes à documentação de performances, eventos e de expressões artísticas compostas por partes e com possibilidades de diversos arranjos no espaço fazem, ainda, parte da realidade atual pelo fato de escaparem do enquadramento fotográfico. Se para as categorias mais tradicionais, os objetivos da documentação em conservação/restauração referem-se à documentação da condição de um determinado objeto,<sup>79</sup> a documentação de obras que apresentam novas relações

---

<sup>76</sup> SALZTEIN, Sônia. *Cultura POP: Astúcia e Inocência*. *Novos Estudos* nº 76, 2006,p.258. Disponível em: <[www.novosestudos.uol.com.br](http://www.novosestudos.uol.com.br)>. Acesso: 4.jul.2007.

<sup>77</sup> Citando, como exemplos, MAC/USP, MAM/SP, MAM/RJ

<sup>78</sup> Sendo adquiridas, na maior parte das vezes, por colecionadores e instituições particulares.

<sup>79</sup> O processo de documentação em conservação e restauração tem por objetivo registrar o estado de conservação de um determinado objeto antes, durante e depois de uma intervenção. Os registros escritos e fotográficos, sob a incidência de radiações diversas e sob ângulos diferenciados, fazem parte da rotina de análise de estado de conservação de obras de arte. Além da documentação fotográfica, análises químico-físicas aliadas à pesquisa histórica e estilística compõem o diagnóstico final. O objetivo é obter o máximo de informações referentes aos aspectos construtivos para adotar métodos e critérios de intervenção condizentes com o estado de conservação do objeto.



Fig. 14 - Empilhamento(1969) do artista Carlos Vergara montada no Centro Cultural Maria Antônia/USP em 2007. Vista Frontal

com o espaço e com aspectos intangíveis, como luz, som, movimento, tato e olfato, necessitam de novos métodos de captura e registro. Independente dos recursos tecnológicos disponíveis atualmente, a questão central está na definição dos objetivos de uma documentação que, obviamente, será estruturada com métodos diferenciados de captura, apresentação e difusão da informação.

A obra 'Empilhamento', de 1969,<sup>80</sup> de Carlos Vergara (Figs. 14, 15 e 16), e as instalações efêmeras da série 'Cabanas',<sup>81</sup> de 2007, do jovem artista Rubens Espírito Santo (Figs. 17 e 18), ilustram parte da problemática. Além de tais obras escaparem de lentes documentais, ambas apresentam grande número de objetos que podem ser arranjados de formas diferenciadas em cada espaço.

A questão mais complexa da documentação em catalogação/registo está na interpretação das diversas tipologias. Profissionais responsáveis pelo processo documental do acervo do Museu de Arte Moderna (MAM/SP) e do acervo do Museu

<sup>80</sup> Obra Empilhamento (1969), de propriedade do artista, foi reinstalada no Centro Cultural Maria Antônia/USP/SP, integrando exposição individual de curadoria do próprio artista.

<sup>81</sup> Instalação efêmera Cabana PAC 13/VI (2007), de propriedade do artista, construída na Pinacoteca do Estado/SP.



Fig. 15 - Idem. Detalhe



Fig. 16 - Idem. Detalhe da disposição dos objetos.

de Arte Contemporânea da USP(MAC/USP) apontam, como principais dificuldades, o encontro de terminologia adequada para identificação de técnicas e materiais. Segundo a conservadora<sup>82</sup> responsável pelo setor de preservação e documentação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o maior problema, no momento, está na identificação correta de materiais e técnicas do acervo fotográfico.

A documentalista<sup>83</sup> do Museu de Arte Contemporânea aponta questões semelhantes, ressaltando a problemática do encontro de uma terminologia adequada para denominar determinadas expressões artísticas. No caso específico das 'instalações de arte', a especialista combina termos que possam remeter ao suporte e à modalidade para facilitar o acesso à pesquisa via banco de dados. Com base no relato detalhado realizado pela especialista, a maior parte dos conflitos é de ordem semântica, apontando, também, a perda de informação durante processos de aquisição. A documentalista ressalta, a importância do envio de projetos e esquema de montagens pelos artistas. As doações realizadas por Marcelo Cipis (*Cipis Transworld Art Industry & Commerce/1991*)<sup>84</sup> e *Cipis Transworld Art Industry & Commerce/1994*)<sup>85</sup> ilustram essa questão:

<sup>82</sup> Ana Paula - coordenadora do departamento de documentação e conservação do Museu de Arte Moderna de São Paulo. MONTES, Ana Paula. MAM/SP. Entrevista à autora. São Paulo, 6 de março de 2008.

<sup>83</sup> Maria Cristina Cabral – responsável pelo setor de preservação e documentação do Museu de Arte Contemporânea da USP. Desenvolve atividades de documentação do acervo.

<sup>84</sup> Materiais: óleo sobre tela, porta de madeira revestida de laminado, madeira pintada, fotografia em cores, off set e serigrafia s/ papel, lâmpada, bola de borracha, sabão, flanela e flâmula. Dimensões:260 x440x 140cm. Fonte: Setor de Catalogação do Museu de Arte Contemporânea da USP.

<sup>85</sup> Materiais: serigrafia em cores sobre cortina de algodão, trilhos de alumínio e ferro, serigrafia em cores sobre papel e serigrafia sobre compensado de madeira. Dimensões: 300 x400 x340cm. Fonte: Setor de Catalogação do Museu de Arte Contemporânea da USP



Fig. 17 - Cabana PAC 13/VI de Rubens Espírito.



Fig. 18 - Idem.

quando ele doou peças da primeira instalação, teve a preocupação de fazer uma proposta de montagem para o MAC. Então, encaminhou um desenho bastante bacana que fez a nanquim, ou seja, um esquema de montagem para o MAC. Mais tarde, Cipis doou, ainda nessa linha de “grande corporação”, outra instalação de mesmo título (*Cipis Transworld Art Industry & Commerce*) que ele expôs na Bienal de Havana. Aí, o que ele fez: propôs uma forma de montagem e uma maneira de integrá-la com a anterior. Como ele fez uma proposta de unificação das duas instalações, podemos experi-las em conjunto, ou separadamente.<sup>86</sup>

Quanto à instalação *Cipis Transworld Art Industry & Commerce* (1991), exposta na Bienal de São Paulo (Figs. 19, 20 e 21), o artista menciona que na época doou para o Museu apenas parte da instalação, considerando as reais possibilidades físicas e financeiras da instituição para exibir a obra no futuro (informação verbal).<sup>87</sup> Além do envio do esquema de montagem que ilustra a possível unificação da

<sup>86</sup> CABRAL, Maria Cristina. MAC/USP. Entrevista à autora. São Paulo, 4 de março de 2008.

<sup>87</sup> Informação fornecida por Marcelo Cipis em São Paulo, 4 de outubro de 2009.

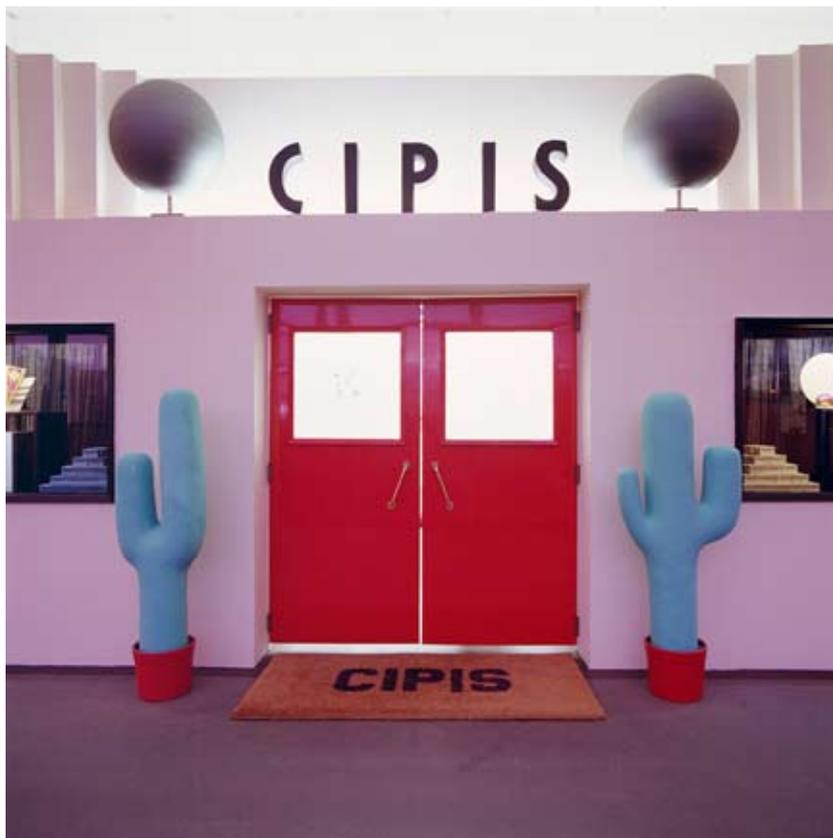


Fig. 19 - Cipsis transworld art industry & Commerce 1991-Bienal de São Paulo. Vista Parcial.



Fig. 20 - Cipsis transworld art industry & Commerce 1991-Bienal de São Paulo. Vista parcial.



Fig. 21 - Cipsis transworld art industry & Commerce 1991-Bienal de São Paulo. Vista geral.

instalação *Cipis Trannsworld Art Industry & Commerce* (1991) com *Cipis Trannsworld Art Industry & Commerce* (1994) (Fig. 22), o artista envia projetos detalhados de aspectos construtivos da vitrine e da disposição das peças na vitrine (Figs. 23 e 24).

O envio de um projeto de montagem tão detalhado pelo artista durante um processo de aquisição nem sempre é um procedimento que acontece sem uma solicitação por parte da instituição. Ainda no mesmo Museu, o termo de doação das aquisições recentes das obras *Ex It e Mornings Beams* da artista *Yoko Ono* em 2008, via doação da artista, é o primeiro termo de doação<sup>88</sup> que o museu recebe, contendo condições expressas da artista para exibição (regularidade, empréstimo, métodos de instalação); salvaguarda (condições para possíveis intervenções e condições de armazenamento); manutenção (ênfata a responsabilidade do Museu quanto ao zelo e quanto aos custos financeiros para manutenção e exibição da obra).<sup>89</sup> Um termo de doação com tais especificações é sem dúvida um documento legal que fornece fundamentos para que a



Fig. 22 - Cipis Trannsworld Art Industry & Commerce 1994.

<sup>88</sup> ONO, Yoko. ARTWORK DONATION AGREEMENT. Fonte: Setor de Documentação e Catalogação MAC/USP. New York, Nov.7, 2008.

<sup>89</sup> ONO, Yoko. ARTWORK DONATION AGREEMENT. Fonte: Setor de Documentação e Catalogação MAC/USP. New York, Nov.7, 2008.

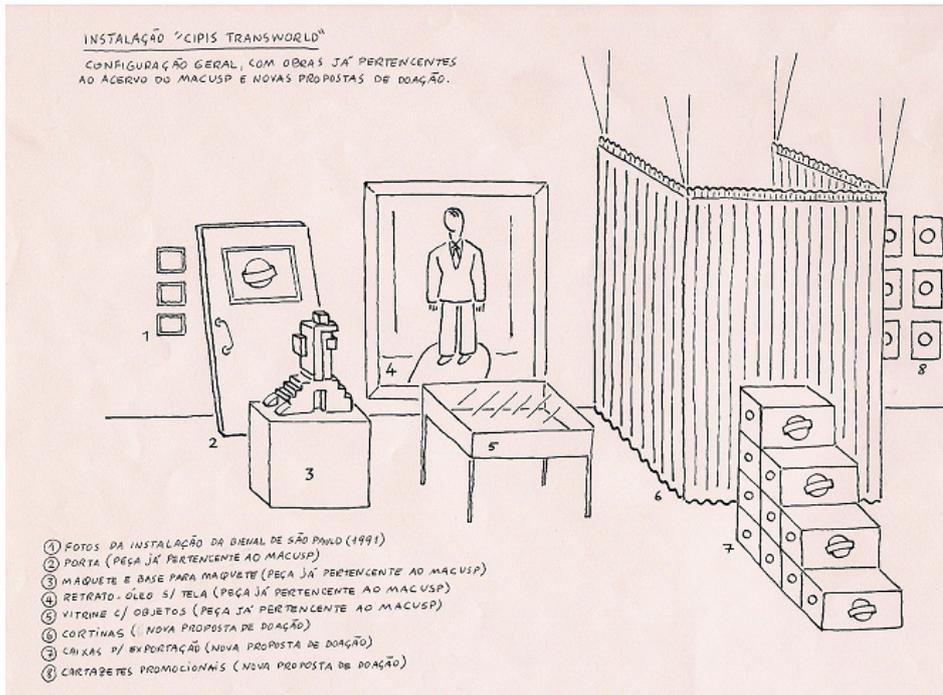


Fig. 23 - Projeto para o MAC para exibição de ambas as obras. Cipis Transworld Art Industry & Commerce 1991 (peças 1,2,3,4,5). Cipis Transworld Art Industry & Commerce 1994 (peças 6,7,8)

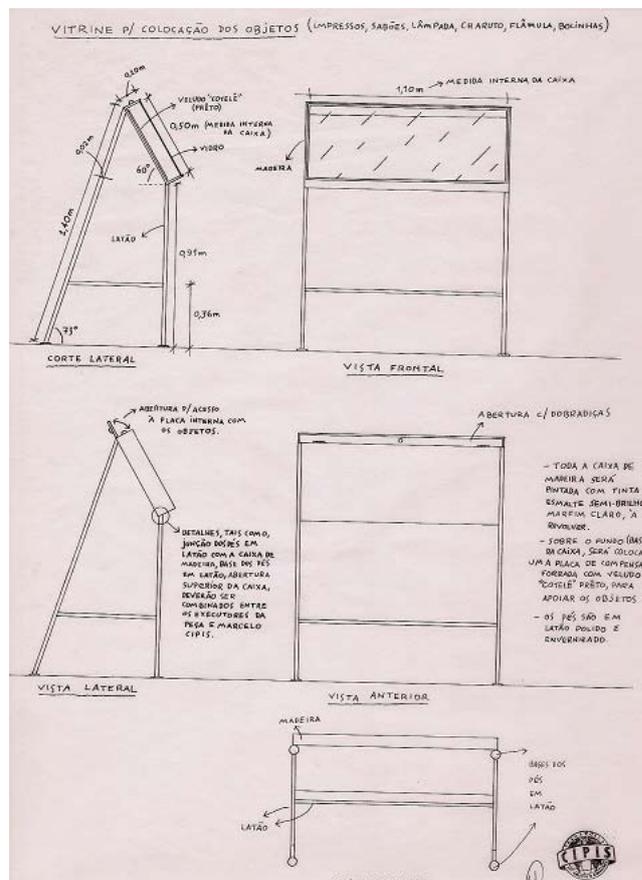


Fig. 24 - Cipis Transworld Art Industry & Commerce 1991 (Detalhes construtivos da vitrine (peça 5).

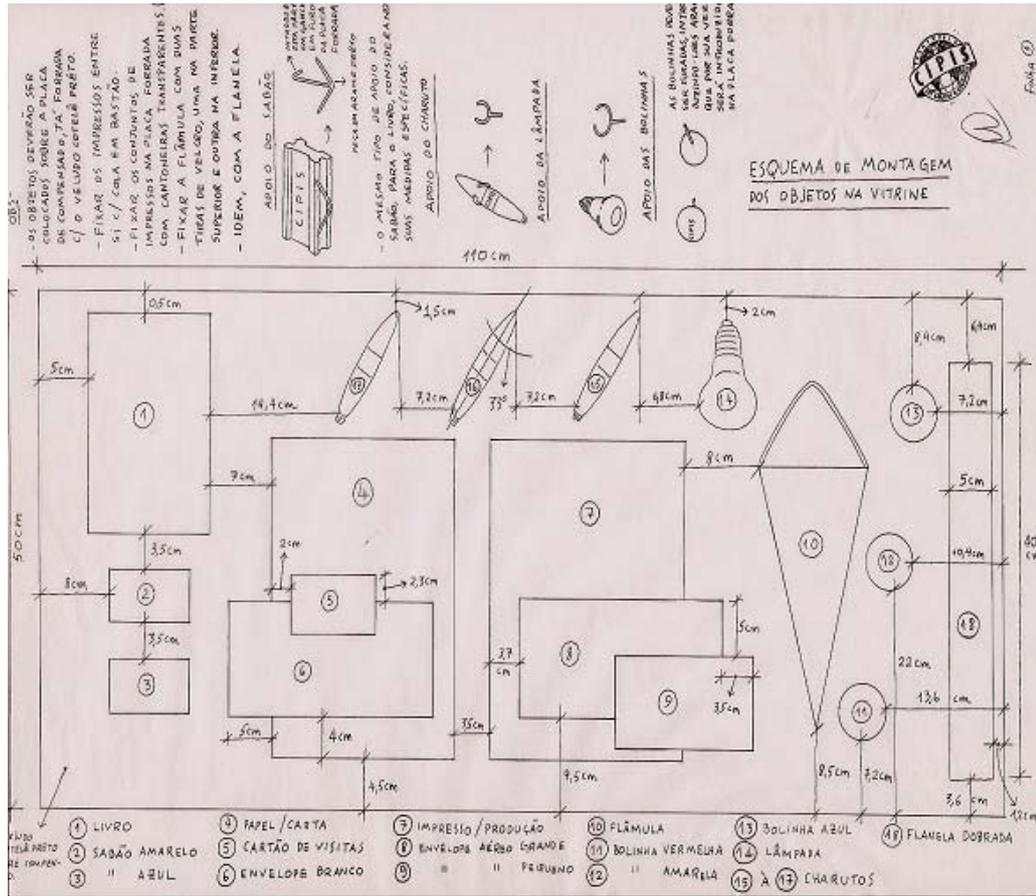


Fig. 25 - Cipis Transworld Art Industry & Commerce 1991 (Detalhes da disposição na vitrine (peça 5).

instituição possa preservar e reapresentar a obra sucessivamente e sem correr riscos de interpretar inadequadamente a proposta da artista.

### 1.2.2. Armazenamento

Voltando à arte conceitual do Museu de Arte Contemporânea da USP, a maior parte da coleção transitou durante anos entre os espaços do Museu conforme menciona FREIRE:

As transferências realizadas por diversas vezes, da biblioteca para corredores anódinos, me sugeriam que o problema dessa errância não se resumiria à falta de espaço físico para aquelas obras e documentos, mas à indefinição de seu lugar simbólico.<sup>90</sup>

<sup>90</sup> FREIRE, Cristina. Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu. Iluminuras: São Paulo, 1999, p. 15.

Os significados contidos em tal acervo precisavam ser decifrados para que fossem devidamente alocados, já que a fronteira entre obra e documento não era tão nítida. No caso específico das instalações de arte, a problemática é semelhante pelo fato de apresentarem novas discussões em torno da materialidade. O problema da ambiguidade de alocação é uma constante no caso de algumas categorias por existirem apenas como projetos ou por serem compostas de objetos e equipamentos que necessitam de ambientes diferenciados.

Citando outros exemplos, as grandes dimensões de alguns trabalhos é, na maioria dos casos, incompatíveis com as dimensões físicas de edifícios adaptados ou construídos. Os mobiliários tradicionais também são incompatíveis em vista da diversidade de formatos e materiais. Em um local de armazenamento tradicional, conjuntos de partes e objetos que compõem uma instalação estão sempre causando estranhamento, como se estivessem perturbando uma ordem já estabelecida. A diferenciação de índices de fragilidade de obras compostas por materiais precários, em que, muitas vezes, um pode ser o agente de deterioração de outro, requer condições físicas e ambientais diferentes.

### 1.2.3 (Re) Exibição

As constantes exposições temporárias por ocasiões de intercâmbios culturais, conforme já mencionado, intensificaram os processos de manipulação e deslocamento dos objetos de arte, requerendo um aperfeiçoamento dos métodos de embalagem com objetivo de reduzir riscos inerentes. Em geral, obras modernas e contemporâneas apresentam maiores índices de fragilidade aos agentes de deterioração em relação às obras mais tradicionais em vista da complexidade construtiva, como grandes dimensões, peso, superfícies não envernizadas, obras não emolduradas, grande número de objetos e de formatos.

Além dos riscos inerentes do ponto de vista material quanto aos deslocamentos, obras que não apresentam uma construção tradicional, incluindo materiais efêmeros e/ou diversos arranjos no espaço, estão sempre sujeitas às possibilidades de um método de exibição que não corresponda à proposta original do artista. Obviamente, existem muitas nuances e aspectos a serem analisados em torno dessa questão, podendo, inclusive, decorrer das próprias limitações físicas, estruturais e tecnológicas dos espaços de exibição. Muitas vezes, as instituições necessitam realizar adaptações,

construindo paredes, pisos e tetos ‘técnicos’.<sup>91</sup> A obra *Contra-relevo* de Vladímir Tátlin (1914) exposta por ocasião da exposição itinerante ‘Virada Russa’ do Museu Estatal Russo de São Petersburgo, realizada nos centros culturais do Banco do Brasil (Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo), necessitou de paredes técnicas para suportar, não o peso da obra, mas a devida tensão necessária para seu estiramento, equivalente a 300 quilos (Figs. 26, 27 e 28).<sup>92</sup>

De forma geral, a perda da informação e o gerenciamento inadequado da informação – quando capturada – são as principais causas de conflitos durante os processos de (re)exibição. O processo de curadoria, por sua vez, torna-se mais complexo porque nem sempre é possível articular propostas que incluem aspectos sensoriais diversos em ambientes diferenciados. Foi possível observar muitos problemas dessa natureza durante algumas montagens de Bienais em São Paulo.<sup>93</sup> A demarcação dos espaços<sup>94</sup> destinados a cada artista provocava, dependendo dos recursos visuais e sonoros de cada proposta, influências em demais trabalhos que ficavam próximos ou quando algumas propostas tinham que ser reavaliadas em função de riscos iminentes para o público. Quando propostas dessa natureza são exibidas em um contexto institucional, necessitam, inclusive, de procedimentos especiais de segurança durante o período de montagem, exibição e desmontagem por oferecerem algum tipo de risco para o artista, para o público e para as demais obras de um acervo. Outras modalidades requerem investimento especial de recursos humanos durante o período de exibição, necessitando, inclusive, de manuais de manutenção, como no caso de obras cinéticas, obras compostas por novas tecnologias e, sobretudo, no caso específico de obras que incluem organismos vivos como a obra *Vai-Vai* do artista Nuno Ramos, exibida no Instituto Tomie Ohtake em 2006, e a obra *Canções Submersas* da jovem artista Vivian Caccuri, exibida no Itaú Cultural em 2004, citando exemplos recentes.

Dessa forma, os métodos e critérios para exibir hoje a arte produzida a partir da década de 60 transitam entre os limites de releituras possíveis para

---

<sup>91</sup> Estruturas criadas para proporcionar instalações de obras complexas como resistência à tensão, peso e demais necessidades requeridas como esconder fiação e demais aparatos tecnológicos.

<sup>92</sup> Vladimir Tátlin. *Contra-relevo de canto* (1914). Ferro, madeira, cobre, cabos (71 x118). Doado em 1926 pelo artista. A exposição percorreu os três estados brasileiros durante o ano de 2008.

<sup>93</sup> Trabalhando como conservadora nas XXIII, XIV, XV Bienais, tive a oportunidade de acompanhar de perto alguns conflitos relacionados ao espaço destinado para cada artista.

<sup>94</sup> O espaço para cada artista é determinado em função da leitura que está sendo proposta pela curadoria, não excluindo a possibilidade de reformulações durante o percurso em função de limitações que o edifício pode apresentar para a devida apreciação da obra.

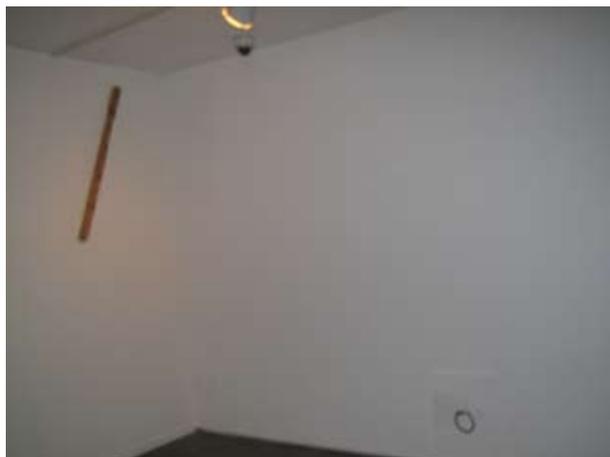


Fig. 26 - Reforço da estrutura interna da parede para instalação da obra contra-relevo de Tátlin. CCBB- Brasília.

Fig. 27 - Montagem.

Fig. 28 - Obra instalada e tensionada.

preservar significados inerentes. Do ponto de vista das formas de apresentação, o grande diferencial dessas novas formas de expressão, em relação à arte tradicional, está no aumento dos riscos de uma interpretação incorreta de cada proposta, ou seja, a utilização de um simples recurso museográfico de forma equivocada provoca diferentes graus de alteração de aparência e significado, comparando com as categoriais mais tradicionais.

#### 1.2.4. Os perigos da especialização

O estabelecimento de novas formas de operar e de novas relações entre os profissionais, assim como o papel do artista nesse processo, constitui o foco do debate referente à diversidade das poéticas contemporâneas do ponto de vista da preservação. O processo de diluição das fronteiras das especialidades tem sido uma prerrogativa para analisar corretamente as reais condições de uma instituição para assumir a preservação de determinadas modalidades artísticas. Compartilhar riscos e dividir responsabilidades

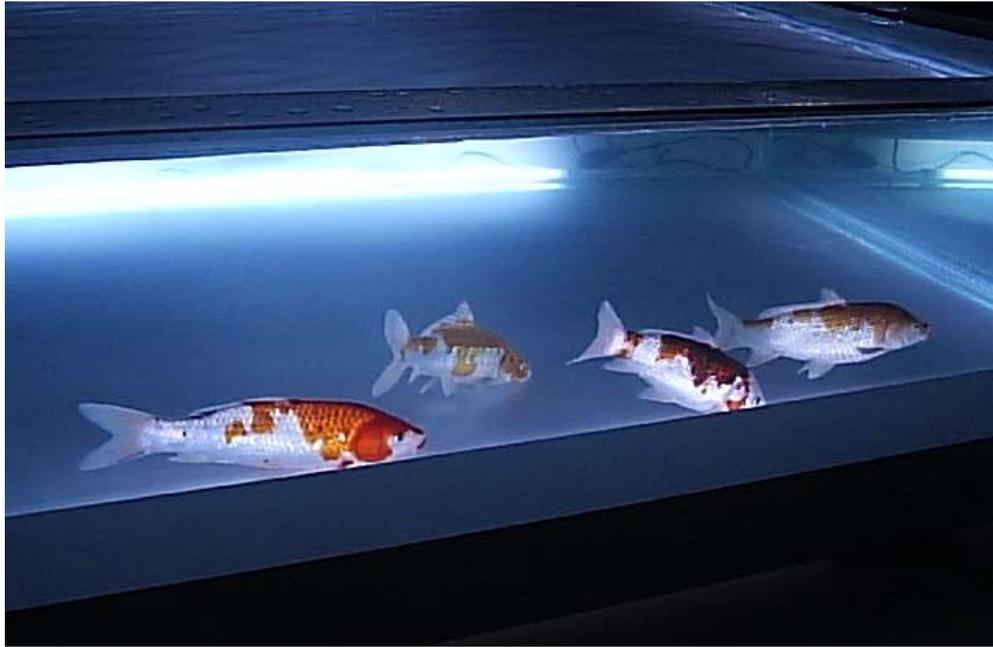


Fig. 29 - Canções Submersas da jovem artista Vivian Caccuri exibida no Itaú Cultural em 2004.

constitui o ponto de partida. Agnaldo Farias no artigo ‘Conservadores e Curadores e os Perigos da Especialização’<sup>95</sup> aponta o ‘descompasso’ da atuação dos profissionais das instituições em relação à compreensão da produção artística atual sob o ponto de vista material e conceitual, enfatizando a “ ignorância mútua dos saberes”:

o museu passa pelo alarmante quadro que consiste numa ignorância mútua de saberes, de tal modo que os curadores, conservadores, arte-educadores, etc, pouco interagem uns com os outros. Assim é que, para começo de conversa, seria imprescindível e urgente que fizéssemos uma roda para que juntos pensássemos por que motivos nos afastamos uns dos outros quando nosso crescimento e o crescimento de nossas instituições dependem de que nós nos aproximemos.<sup>96</sup>

Ao consultar o crítico quanto ao seu posicionamento atual referente às possíveis mudanças quanto à problemática apontada por ele em 2000, menciona: “Acho que mudou sim. Não em todo lugar, mas acho que no geral não é mais assim. Resta muito a ser feito, é verdade, mas houve uma intensa profissionalização no setor” (informação pessoal).<sup>97</sup>

<sup>95</sup> FARIAS, Agnaldo. Conservadores e Curadores e os Perigos da Especialização. Disponível em: <www.itaucultural.org> Acesso em: 14.05.07.

<sup>96</sup> Ibidem, p 1.

<sup>97</sup> FARIAS, Agnaldo. Mensagem recebida por <agfarias@uol.com.br> em 16 jul. 2009

Maria Cecília Lourenço em seu livro 'Museus Acolhem Moderno' ao abordar a problemática institucional brasileira no contexto dos acervos de arte moderna, também chama a atenção para a questão:

Qual o lastro para a entidade ao se dispensar o trabalho conjugado com pesquisadores, museólogos, museógrafos, programadores visuais, historiadores, educadores, vigias, manutenção, enfim, todos os envolvidos com o processo?<sup>98</sup>

Dessa forma, o estabelecimento de alianças efetivas entre os profissionais da preservação para enfrentar os desafios, compartilhando experiências constitui o foco do debate referente à preservação dessas novas formas de expressão.

---

<sup>98</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. EDUSP: São Paulo, 1999, p 29.

*La entidad Física puede ser mínima, pero siempre  
subsiste, incluso donde virtualmente desaparece.<sup>99</sup>*

---

<sup>99</sup> BRANDI, Cesari. *Teoría de la restauración*. Alianza Forma: Madrid, 1993. p.31



## CAPÍTULO 2

### Debate internacional em torno da preservação da arte contemporânea: destaque do referencial teórico e metodológico

#### 2.1. Projetos interdisciplinares como ponto de partida

Ao longo da história da arte, observamos que os objetos artísticos produzidos foram sempre classificados em categorias determinadas pelo suporte que orientaram as divisões e facilitaram identificações. As mudanças ocorridas a partir do século XX ilustram a transição do processo de rompimento com as tradicionais categorias, chegando ao processo de desmaterialização. No momento em que novas propostas artísticas passam a ser inseridas nas coleções, faz-se necessário reestruturar critérios, metodologias e postura dos profissionais frente aos novos desafios. A produção de trabalhos conceituais e de caráter efêmero na arte contemporânea introduz novos conceitos de transição, necessitando de uma reavaliação das nossas estratégias normalmente adotadas para as coleções de museus.<sup>100</sup>

As discussões em torno da preservação da arte contemporânea vêm ocorrendo em conferências, congressos, seminários e *workshops* específicos. Tais eventos internacionais têm sido responsáveis por parte da produção de conhecimento na área, resultando em artigos publicados referentes a métodos, critérios, análise de materiais, métodos de documentação, conservação/restauração e conservação preventiva. Apontando apenas alguns eventos referenciais, as primeiras discussões direcionadas à arte moderna e contemporânea ocorreram na conferência internacional *Council of Museums – ICOM* – de 1972, com a discussão de técnicas e materiais utilizados por Rauschemberg (1935) e Yves Klein (1928-1962).<sup>101</sup> Além de os congressos do ICOM passarem a incluir cada vez mais grupos de trabalho para discutir a conservação da arte moderna e contemporânea.

A conferência *From Marble to Chocolate* realizada na *Tate Gallery* de Londres, em setembro de 1995, abordou um panorama sobre a conservação da escultura moderna. A conferência resultou em uma publicação que inclui estudos de artistas do século XIX, projetos em curso referentes à investigação de materiais e estudos de caso com ênfase na produção artística do século XX. A discussão é direcionada em torno das contradições

<sup>100</sup> HUMMELEN, Y; TATJA, S. Sharing Knowledge for the Conservation of Contemporary Art: Changing roles in a museum without wall? In: MODERN ART, NEW MUSEUMS – ICC- september, 2004, Bilbao. *Anais...IIC*, 2004. p. 208.

<sup>101</sup> ALTHÖFER, H. *Il restauro delle opere d' arte moderne e contemporanee*. 4ª ed. Firenze: Nardini, 1991. p. 35.

entre intenção original do artista e preservação, autenticidade, precariedade e reposição a partir de estudos de caso, como grupo *Fluxus*, Bárbara Hapworth, Helen Chadwick, Mario Merz, Joseph Beuys, citando apenas alguns exemplos.

### *Modern Art: Who Cares?*

Em 1997, um dos mais relevantes simpósios foi realizado em Amsterdã, chamado *Modern Art: Who Cares?*<sup>102</sup> Esse evento reuniu profissionais de outras áreas do conhecimento para debater a preservação da arte contemporânea. O conhecimento produzido no referido simpósio resultou em uma publicação que inclui artigos de curadores, conservadores, cientistas da conservação, historiadores da arte, filósofos e advogados. O evento foi resultado de um projeto piloto, *Project Conservation of Modern Art*,<sup>103</sup> iniciado em 1995 pela *Foundation of Modern Arts*. Esse projeto iniciou contando com a colaboração de conservadores e curadores de museus de arte moderna com o propósito de discutir os dilemas referentes à deterioração das coleções.

A primeira fase do projeto consistiu no levantamento dos principais problemas em vista do estabelecimento de um plano de ação. Os primeiros resultados foram apresentados no museu Kröler-Müller, em Otterlo, em maio de 1996. O projeto de pesquisa enfatizou aspectos importantes, como o estudo de dez obras iniciais<sup>104</sup> que foram escolhidas em função do índice de problemas éticos, estéticos e quanto às características dos materiais.

A interdisciplinaridade entre áreas afins, como historiadores, filósofos, cientistas da conservação, conservadores/pesquisadores, resultou na criação de grupos de pesquisa direcionados à teoria, métodos, matérias e procedimentos. Um dos resultados relevantes dos grupos de trabalho foi a elaboração de um modelo de tomada de decisões denominado *Decision-Making Model* para análise de obras não tradicionais. Tal modelo, representado por um diagrama, sugere etapas a serem analisadas antes da elaboração de uma proposta de conservação/restauração.<sup>105</sup>

<sup>102</sup> O website do projeto *Modern Art: Who Cares?* está previsto para acontecer em junho de 2010. <<http://www.incca.org>>.

<sup>103</sup> PROJECT OF CONSERVATION OF MODERN ART In: Proceedings of a Presentation of the Project, Foundation for the Conservation of Modern Art, Otterlo, 12 may, 1996. Disponível em: <<http://www.incca.org>>. Acesso em: 5 jan. 2006.

<sup>104</sup> Ibid. p. 6-7. *Città irreale* (1968) de Mario Merz; *Gismo* (1960) de Jean Tinguely; *Still Life of Water Melons* (1967) de Piero Gilard; *M.B* (1970) de Marcel; *One Space, Four Places* (1982) de Tony Cragg; *Maroco* (1972); *59-18* (1959) de Henk Peeters; *Ice Machine*, Willem Barents *Wintering on Novaya Zemlya* (1969) de Woody van Amen; *Campi Arati e canali di irigazione* (1968) de Pino Pascali; *Achrome* (1962) de Manzoni.

<sup>105</sup> HUMMELEN, Ysbrand. The conservation of Contemporary Art: New Methods and Strategies? In: *Mortality Imortality? The legacy of 20<sup>th</sup> – century art*. CORZO, M (Ed.), Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. p. 172.

Dessa forma, a publicação *Modern Art: Who Cares?*<sup>106</sup> está dividida em duas partes, sendo a primeira referente aos resultados do projeto piloto, contendo os estudos de caso de artistas selecionados, artigos sobre teoria da arte e ética, direitos dos artistas e do museu, modelos para análise de tomada de decisão, para registro de dados e registro de estado de conservação.<sup>107</sup> A segunda parte da publicação apresenta vários artigos e seminários, incluindo outros temas, como preservação e documentação de videoarte, problemas referentes à preservação de instalações de arte, métodos de registro, problemática da identificação dos materiais, discussões éticas, aspectos legais, etc.

Em março de 1998, *The Getty Institute*, em Los Angeles, promoveu um ciclo de conferências com o nome de *Mortality Imortality? The Legacy of 20<sup>th</sup> Century Art*. Esse evento também resultou em uma publicação lançada em 1999. As conferências reuniram, mais uma vez, artistas, curadores, historiadores, pedagogos, estudantes, negociantes de arte, colecionadores, arquivistas, filósofos, advogados e cientistas para discutir e debater a preservação da arte contemporânea.

Os ensaios publicados são direcionados às seguintes questões:

Como decidimos o que irá definir nossa herança cultural que deve ser preservada para a posteridade? Quem deve tomar essas decisões? Como os objetos ou eventos devem ser preservados? O que constitui preservação? Deve existir cuidadosa documentação ou estabilização ou restauração de um objeto de arte? Quem é ultimamente responsável por trabalhos de preservação de arte?<sup>108</sup>

Com base nas questões acima, a publicação está dividida em cinco temas centrais: “A arte contemporânea é apenas para o presente? Presente e percepções futuras; Mudança de materiais; Ecossistema; Quem é responsável é responsável?”<sup>109</sup>

### *International Network for the Conservation of Contemporary Art - INCCA*

O projeto INCCA também é resultado do simpósio *Modern Art: Who Cares?* Tem como principal objetivo produzir e compartilhar o conhecimento, principalmente informações não publicadas, como entrevistas de artistas, laudos técnicos de conservação,

<sup>106</sup> HUMMELEN, SILLÉ (Ed.). *Modern Art: Who Cares?* Foundation For The Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam, Archetype, 2005. 447 p.

<sup>107</sup> *The Decision-Making Model, The Model for Data Registration, The Model for Condition Registration.*

<sup>108</sup> *How do we decide what will define our cultural heritage and should be preserved for posterity? Who should make these decisions? How should the objects or events be conserved? What constitutes preservation? Should there be careful documentation or stabilization or restoration of an art object? Who is ultimately responsible for a work of art's preservation?* MUNIZ, Barry. Foreword in: *Mortality Imortality? The legacy of 20<sup>th</sup> – century art.* CORZO, M. (Ed), Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. p. vii.

<sup>109</sup> *Is contemporary art only for contemporary times? Present and future perceptions. The challenge of materials. Ecosystem. Who is responsible?*

conservação/restauração, instruções de instalações, etc, e é destinado aos profissionais que trabalham com arte moderna e contemporânea, incluindo conservadores, curadores, cientistas, arquivistas, historiadores e pesquisadores. No entanto, esse projeto não é apenas um local para armazenar informação, tem também o objetivo de estimular a criação de novos conhecimentos com participação ativa dos membros na elaboração de pesquisas.<sup>110</sup>

O projeto apresenta duas formas de acesso e compartilhamento da informação: a primeira contém informações sobre projetos, seminários, literatura, teses de estudantes, metodologias e artigos completos, sendo possível o acesso via *website*,<sup>111</sup> a segunda forma só é acessível aos membros que contribuem com pesquisas, documentação, entrevistas, etc., via administração do *website*,<sup>112</sup> e funciona da seguinte forma: se um profissional é membro do INCCA e necessita acessar determinada informação, ao procurar no arquivo, ele encontrará o profissional ou a instituição que detém o registro de seu interesse. No entanto, para acessar o registro na íntegra, ele deverá entrar em contato direto com os detentores das informações, devido às especificidades de cada país referente aos direitos morais.

Desde a criação em 1999, o *network* cresceu de 23 para, aproximadamente, 250 membros (incluindo profissionais independentes e estudantes) de mais de 150 organizações em 30 países.<sup>113</sup> A coordenação do projeto é realizada por *Netherlands Institute for Cultural Heritage* (ICN), em Amsterdã. Os comitês são constituídos por representantes de instituições como *Stedelijk Museum voor Actuale Kunst, Ghent* na Bélgica; *Getty Conservation Institute em Los Angeles*; *Tate Gallery* em Londres; *Restaurierungszentrum Düsseldorf* na Alemanha; *Royal Danish Academy of Fine Arts* em Copenhague; Universidade de Nova Iorque.

Além da minha inclusão recente no final de 2008,<sup>114</sup> na categoria de profissional independente, apenas a Pinacoteca do Estado já estava afiliada como membro institucional.<sup>115</sup> O primeiro encontro do projeto INCCA no Brasil, em outubro de 2009, organizado pela Pinacoteca do Estado, teve como objetivo aumentar a participação brasileira.<sup>116</sup>

<sup>110</sup> BALDOCK, Karen te Brake; SCHOLTE, Tatja. INCCA: A Virtual Platform Providing Access to Shared Knowledge on Contemporary Artworks. Disponível em: <<http://www.incca.org>> Acesso em: 16 maio 2009.

<sup>111</sup> <<http://www.incca.org>>

<sup>112</sup> <<http://www.inccamembers.org/OMCT>> A cota mínima de contribuição dos membros é de 5 registros ao ano.

<sup>113</sup> What is INCCA?. Disponível em: <<http://www.incca.org>> Acesso em: 27 mar. 2008.

<sup>114</sup> Inclusão de resumos de entrevistas dos seguintes artistas: Genilson Soares, José Patrício, Nelson Leirner, Karin Lambrecht, Nelson Leirner, Henrique Oliveira, Shirley Paes Leme.

<sup>115</sup> Tendo como representante a conservadora/restauradora Teodora Carneiro.

<sup>116</sup> Encontro para apresentação do INCCA – International Network for Conservation for Contemporary Art. Palestrantes: Alberto de Tagli e Karen te Brake – Baldock. Pinacoteca do Estado. 29 e 30 out. 2009.

*Inside Installation Project. Preservation and Presentation of Installation Art.*

Outro projeto de pesquisa relevante, integrado ao INCCA, já mencionado, chamado *Inside Installation. Preservation and Presentation of Installation Art*,<sup>117</sup> realizado durante o período 2004-2007, é resultado de um projeto de colaboração em larga escala entre instituições europeias e direcionado especificamente aos cuidados e à administração de trabalhos de ‘instalações de arte’. O fato de tais modalidades apresentarem especificidades referentes a novas tecnologias<sup>118</sup> e novos métodos de análise são requeridos em função das relações que tais modalidades estabelecem com espaço, tempo e contexto. O objetivo do projeto foi encontrar, a partir de estudos de caso de instalações de arte dentro de coleções europeias, métodos de salvaguarda para as futuras gerações.<sup>119</sup>

A interdisciplinaridade entre instituições, profissionais de diversas áreas de atuação e artistas torna-se, ainda, mais proeminente. O projeto foi estruturado em três partes: a primeira parte consistiu no estudo de trinta e três instalações complexas (muitas em multimídia) reinstaladas, investigadas e documentadas; a segunda parte consistiu no desenvolvimento de trabalho conjunto entre os participantes para compartilhar e desenvolver métodos e procedimentos referentes a seis temas de pesquisa: preservação, participação do artista, documentação, teoria e semântica, administração de conhecimento e intercâmbio de informação; a terceira parte consistiu na realização de seis eventos (*workshops* e seminários) com o conhecimento produzido e que pode ser acessado via *website*.<sup>120</sup> Ambos os *Networks* apresentam *links* com outros projetos relevantes, como *websites* de artistas, conservação, museus de arte moderna e contemporânea, *Media Art*, teoria e literatura.

Destacando por último, entre muitos outros eventos de grande relevância que vêm ocorrendo no contexto internacional, o simpósio *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, realizado em Londres em setembro de 2009, teve como objetivo analisar como os museus, os conservadores e o público percebem a herança

<sup>117</sup> <<http://www.inside-installation.org>>

<sup>118</sup> Como as modalidades denominadas pela expressão *time-based-media*, que incorporam vídeo, slides e meios via computador. O sistema pode ser definido como um conjunto de componentes, conectados juntos de uma forma organizada. LAURENSEN, Pip. The management of display equipment in time-based-media. In: *Modern Art, New Museums, IIC Congress*. Bilbao, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. *Anais...* Bilbao: 2004. p. 49.

<sup>119</sup> SCHOLTE, Tatja & BALDOCK, Karen. Introduction. In: <[www.inside-installations.org](http://www.inside-installations.org)>. Amsterdã. (versão impressa) ICN/SBMK. 2007.p. 4.

<sup>120</sup> Introdução do Projeto. Disponível em <<http://www.inside-installation.org>>. Acesso em: 10 abr. 2004.

cultural e sua significância intangível no contexto da mudança global econômica e do ambiente climático do século XXI. O simpósio resultou em uma publicação<sup>121</sup> com textos de teóricos de várias áreas de especialidades e atuação para promover a troca de ideias e experiências em torno da disciplina da conservação.<sup>122</sup> Essa breve descrição de apenas alguns eventos referenciais<sup>123</sup> evidencia os esforços de profissionais de várias áreas de atuação, refletindo em conjunto em torno da preservação da arte moderna e contemporânea. Por outro lado, é evidente a complexidade de reunir e analisar esse conhecimento que vem sendo produzido de forma tão dinâmica.

Conforme aponta Salvador Muñoz Viñas '*la fragmentariedad es una de las principales desventajas de la teoría contemporánea de la restauración, porque hasta ahora la ha hecho de difícil articulación*'.<sup>124</sup> Com o objetivo de estabelecer um fio condutor desse conhecimento que vem sendo produzido, o autor publica a *Teoría Contemporánea da la restauración*,<sup>125</sup> organizando e analisando criticamente conceitos canônicos, além de reunir e confrontar as teorias clássicas com as discussões atuais. Dessa forma, dos eventos apresentados até o momento, destacaremos apenas parte dessas discussões teóricas, éticas e metodológicas.

## 2.2. Novos materiais, novos significados

Una obra encarna su significado en su estructura formal.<sup>126</sup>

Partindo do pressuposto de que a arte contemporânea não é apenas para o presente, conforme questiona Goddington – “A arte contemporânea é apenas para o presente? Não, enfaticamente não”<sup>127</sup> –, o discurso é ampliado para as demais áreas de atuação, incluindo, principalmente, profissionais que possuem a complexa missão de transmitir, da melhor forma possível, essas novas formas de expressão para o futuro, e a base dos conflitos transita entre a preservação da matéria e/ou a preservação do conceito. Isso significa a instauração de um confronto com os

<sup>121</sup> Simpósio realizado entre os dias 24 e 25 de setembro em Londres - Royal Academy of Arts. Publicação: RICHMOND, Alison; BRACKER, Alison (Ed.). *Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*. London: V&A, 2009. 250. p.

<sup>122</sup> Disponível em:  
<<http://www.royalacademy.org.uk/events/focusday/conservation-principles-and-uncomfortable-truths,844,EV,html>>.  
Acesso em: 13 jan. 2009.

<sup>123</sup> Apontando apenas aqueles que resultaram em publicação e de possível acesso.

<sup>124</sup> VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoría contemporánea de la Restauración*. SINTESES, Espanha, 2003. p. 14.

<sup>125</sup> Ibidem, p.205

<sup>126</sup> DANTO, Arthur. In: GUASCH, Ana Maria. *La crítica dialogada*. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007). Murcia: CENDEAC, 2007. p. 102.

<sup>127</sup> Is contemporary art only for contemporary time? No, most emphatically not. GODDINGTON, James. The Case Against Amnesia. In: CORSO, M. A. (Ed). *Mortality Imortality?* Los Angeles: J.Paul Getty Trust, 1999. p. 24.

canônicos códigos de ética e os critérios de intervenção decorrentes de um longo percurso de debates. O debate inicial na arquitetura no século XIX entre Viollet Le-Duc, John Ruskin, William Morris e Camilo Boito<sup>128</sup> ilustra as primeiras divergências entre os limites das intervenções de conservação/restauração.

A solidificação dos códigos de ética, somados à abertura das coleções para o público no fim do século XVIII e durante o século XIX,<sup>129</sup> foi determinante para que a prática da conservação/restauração transpusesse o estágio de uma prática artesanal para uma prática que deveria ser, cada vez mais, fundamentada em conceitos, critérios e princípios científicos. Obviamente, a evolução da disciplina da conservação/restauração transcorre tangencialmente às transformações da arte ao longo dos séculos, não estando dissociada da evolução social, cultural, ideológica, científica, tecnológica, etc. Assim como a história da arte é marcada por confrontos, rupturas e retomadas, a história da conservação-restauração passa por situações de transição semelhantes, nas quais necessita reavaliar critérios de intervenção, metodologias, materiais e técnicas de intervenção em função das transformações da arte.

O cerne da questão, quanto à preservação da arte moderna e contemporânea, está na reflexão dos critérios de análise adotados para interpretar adequadamente significados implícitos referentes às propostas dos artistas e como conduzir um discurso pertinente. Isso significa que as novas formas operativas e as novas organizações de materiais, introduzidas pelos artistas a partir do século XX, provocando o rompimento das tradicionais categorias, induzem, também, uma nova forma de percepção do objeto do ponto de vista da preservação. A própria noção do que se entende por 'dano' em uma obra de arte transforma-se proporcionalmente com a introdução de novos conceitos, materiais e com as novas formas operativas.

Como resultado da Revolução Industrial, as resinas sintéticas e as novas ligas de metal foram protagonistas relevantes, pois os artistas exploraram as características técnicas oferecidas por tais materiais segundo seus propósitos, possibilitando, também, explorar novos métodos construtivos, como dobras, soldas, cortes, pinturas com pistola e compressores. As resinas sintéticas foram responsáveis pela proliferação de grande gama de plásticos e variedade de aglutinantes, e a problemática quanto a preservação consiste nas dificuldades para identificar as complexas formulações de tais materiais que estão em processo de mudanças constantes. Quanto às pinturas, Michael Schilling

<sup>128</sup> Viollet-le-Duc ignorava a passagem do tempo, defendendo intervenções radicais que visassem à recuperação do estado original do monumento, ao contrário do posicionamento de John Ruskin e William Morris, que reconheciam as lacunas do tempo, defendendo a preservação da matéria original. Camilo Boito é o grande defensor do princípio da mínima intervenção, sendo esse o princípio mais relevante da teoria da restauração atual.

<sup>129</sup> Implantação de museus com departamentos direcionados à preservação e à pesquisa.

ressalta que um artista pode usar o mesmo tipo de pintura acrílica durante o período de 10 anos, mas a manufatura modifica sua formulação muitas vezes durante esse período.<sup>130</sup> Esse autor observa, ainda, que tais alterações constantes nas tintas dificultam o trabalho dos cientistas da conservação e dos artistas durante processos de refinamento de suas técnicas de trabalho.<sup>131</sup> No entanto, a problemática das resinas acrílicas não está apenas relacionada ao emprego como aglutinante de tintas, mas a uma ampla gama de plásticos na construção de esculturas por artistas do começo do século XX. Nessas obras, sinais de deterioração são rapidamente perceptíveis em decorrência de sua 'instabilidade inerente', como os 'plásticos celulósicos' usados por 'Naum Gabo' e 'Antoine Pevsner'.<sup>132</sup>

Goddington realiza uma breve revisão histórica referente aos problemas relacionados às escolhas dos materiais, expondo alguns exemplos descritos por Vasari no livro *Lives of the Artists*,<sup>133</sup> mencionando, também, as experimentações de Reynolds para ilustrar o fato de que o espírito de experimentação da arte contemporânea não é diferente do espírito de experimentação dos artistas do passado. A grande mudança está no fato de alguns trabalhos apresentarem propostas explícitas por parte dos artistas quanto ao tempo de sobrevivência.<sup>134</sup>

Ressalta, no entanto, como proceder no caso de trabalhos que não são identificados pelos artistas como descartáveis, enfatizando a importância de preservar da melhor forma possível. Prolongar o tempo de vida significa investir na preservação, usufruindo técnicas de conservação preventiva. Mesmo assim, o que seria preservar da melhor forma possível? Quais os principais fatores a serem levados em consideração? As exceções são preponderantes, pois declarar a morte de uma obra com base na intenção explícita do artista ou reunir esforços para preservar outras que apresentem também uma materialidade precária, não explicitada ou desconhecida pelo artista, significa decifrar as nuances em função do tempo de sobrevivência da obra. Esse tempo, desconhecido ou não explicitado pelo artista, no qual a obra é pensada como produto

<sup>130</sup> SCHILLING, Michael. et al. Modern Science and Contemporary Paintings. In: *Conservation Newsletter: Los Angeles*, Paul Getty Trust, 2002. p. 4. As técnicas de conservação/restauração também foram beneficiadas com a introdução de novos materiais sintéticos e com novas tecnologias. As resinas sintéticas permitiram desenvolver, por exemplo, adesivos e vernizes mais compatíveis com as novas aparências das superfícies de camada de pintura.

<sup>131</sup> Outro fator a observar está na utilização da expressão genérica e conveniente 'técnica mista' no contexto museológico para designar obras compostas de materiais diversos, principalmente quando não podem ser identificados com exatidão.

<sup>132</sup> LEARNER, Thomas J. S. Modern and Contemporary Art. New Conflicts, and considerations. In: A Discussion about Ethical Dilemmas in the Conservation of Modern and Contemporary art. *The GCI Newsletter*. Conservation Perspectives. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, 2009. v. 24, n. 2, p. 5.

<sup>133</sup> VASARI, Georgio. *Lives of the artists, trans.* George Bull, Penguin Books, 1987, VI e VII.

<sup>134</sup> CODDINGTON, James. The Case Against Amnésia In: CORSO, M. A. (Ed.) *Mortality Imortality?* Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. p. 20.

final, ao contrário de obras concebidas como processo ou como projeto, é que deve ser desvendado e compreendido por apresentar um maior índice de ambiguidade.

A complexidade está na compreensão de aspectos particulares de cada proposta, conforme aponta Hummelen: para muitos artistas contemporâneos, a durabilidade é menos importante e funciona como um papel secundário para controlar a expressão do trabalho; os significados iconológicos do próprio material e do processo de trabalho são especificamente e individualmente determinados por todos os artistas; a arte contemporânea não é mais representada por um objeto autônomo, mas cada vez mais por instalações, performances e trabalhos de arte em processo; a explosão da diversidade de materiais e objetos usados em trabalhos de arte torna impossível conhecer composição e características de cada material.<sup>135</sup> A historiadora Claire Van Damme destaca:

- Muitos trabalhos de arte contemporânea são – intencionalmente ou não – transitórios e suscetíveis ao dano prematuro;
- Muitos trabalhos de arte contemporânea são conceituais acima de tudo;
- Muitos trabalhos são caracterizados pela preferência por materiais velhos, danificados e decrépitos;
- Muitos trabalhos mostram especial interesse no reuso de materiais e resquícios conectados com a cultura;
- A humanidade pós-moderna é geralmente inclinada à nostalgia, reuso, citação e cultivação, e é caracterizada pelo fetichismo e pela paixão por coleção;
- Arte é uma expressão da cultura; a negligência e os danos de trabalhos de arte são eticamente inaceitáveis;
- A nossa responsabilidade é proteger a herança cultural para o futuro;
- O número de trabalhos é extenso e suas qualidades, sua relevância histórica e sociocultural são variáveis. Depósitos, quando não são suficientes, estão lotados. A conservação e restauração efetiva são financeiramente impossíveis;
- É impossível conservar tudo;
- Muitos trabalhos de arte contemporânea são conservados fora de seu contexto original e funcional;
- Muitos trabalhos são conservados fragmentariamente ou por meios secundários (fotografias, textos, vídeos, filmes, maquetes ou desenhos de projetos, atributos de performances, etc.)[...].<sup>136</sup>

<sup>135</sup> HUMMELEN, Ijsbrand. The conservation of Contemporary Art: New Methods and Strategies? In: *Mortality Imortality? The legacy of 20<sup>th</sup> – century art*. CORZO, M. (Ed.), Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. p. 174.

<sup>136</sup> – *Many contemporary art works are-intentionally or not – transitory and liable to premature damage – many works are conceptual above all – many works are characterized by a preference for old, damage or decrepit materials – many works show a warm-hearted interest in the reuse of materials and remainders connected with culture – Post – modern mankind is often inclined towards nostalgia, reuse, citation and cultivation, and is characterized by fetishism and a passion for collecting – art is an expression of culture; the neglect and damage of art works is ethically unacceptable – It is our duty to protect the cultural heritage, to conserve it, to look after it and preserve it for the future is extensive - the number of works of art is extensive; and their quality, historic and socio-cultural relevancy vary. Depositories, if not lacking, are overcrowded. Effective conservation and restoration of each work is financially impossible – to conserve everything is impossible – many contemporary art work are conserved out of their original or functional context – many works are conserved fragmentarily or by means of secondary aids (photographs, texts, video, film, sketches or project-drawings, attributes of performance and so on)*. DAME, Claire Van. Reuse

Hummelen observa que os artistas modernos escolheram conscientemente os materiais por suas qualidades iconológicas, ópticas e estéticas; e que, inicialmente, a relação entre material e intenção artística recebeu pouca atenção de críticos, historiadores da arte, colecionadores e conservadores. Essa situação mudou no momento em que tais qualidades dos materiais foram sendo ignoradas durante a conservação de trabalhos, como pinturas de superfície mate sendo envernizadas ou impregnadas com ceras, enquanto materiais de “iconológica significância” (grifo do autor) sendo substituídos.<sup>137</sup>

Quanto aos riscos, ao contrário das obras mais tradicionais, a arte contemporânea apresenta diferentes índices de fragilidade, conforme destaca Stefan Michalski:<sup>138</sup> maiores dimensões e índices de fragilidade; maior vulnerabilidade para pequenos defeitos;<sup>139</sup> maior vulnerabilidade para a obsolescência técnica; novos usos de movimento e som; maior rapidez à deterioração. O autor critica a conservação moderna e ‘científica’ (grifo do autor) de, ingenuamente, reivindicar a pureza no mundo dos materiais e também as atividades de curadoria que, ingenuamente, reivindicam a pureza no mundo do conhecimento.<sup>140</sup>

Nesse compasso de mudanças conceituais, os métodos de documentação crescem em importância, considerando o novo *status* de significância dos materiais em função das singularidades de cada expressão artística. Outra mudança está no método de análise e na redução da autonomia do restaurador/conservador no processo de tomada de decisões. Além da inclusão no debate de profissionais de outras áreas de atuação, a entrada do artista nesse cenário, explicitando, na medida do possível, intenção quanto aos significados de materiais e quanto à preservação de suas obras, parece ser um consenso entre os profissionais.

Glenn Wharton<sup>141</sup> examina os “conflitos” e as “tensões” que são crescentes na conservação da arte contemporânea, apontando recentes tendências que direcionam

---

and Recycling: New Ways to Conserve Ephemeral Art? In: *Modern Art: Who Cares?* HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.) London: Archetype, 2005. p. 309.

<sup>137</sup> HUMMELEN, Ijsbrand. *Conservation Strategies for Modern Art: Recent developments in the Netherlands*, p.1. Disponível em: <<http://www.incca.org>> . Acesso em: 26 jun. 2007.

<sup>138</sup> MICHALSKI, Stefan. Conservation Lessons from other types of museums and a universal database for collection preservation. In: *Modern Art: Who Cares?* HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.) London: Archetype, 2005. p. 290-295.

<sup>139</sup> Como, por exemplo, obras monocromáticas de superfície mate apresentam grande vulnerabilidade aos depósitos de poeira, abrasões, manipulação, conforme mencionado. Camadas pictóricas opacas são porosas, sendo suscetíveis, principalmente, aos depósitos de poeira e, também, aos danos superficiais como, por exemplo, abrasões e manchas de digitais. Se tais danos podem ser irrelevantes a uma camada pictórica tradicional, os mesmos danos assumem outra proporção em uma camada pictórica opaca, em vista da fragilidade inerente que dificulta obter resultados satisfatórios.

<sup>140</sup> MICHALSKI, Stefan. Conservation Lessons from other types of museums and a universal database for collection preservation. In: *Modern Art: Who Cares?* HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.) London: Archetype, 2005. p. 290.

<sup>141</sup> WHARTON, Glenn. The Challenges of Conserving Contemporary art. In: ALTSHULER, Bruce (Ed.). *Collecting the New. Museums and Contemporary Art*. Princeton University Press, New Jersey, 2005. p. 163-178.

as mudanças da conservação de trabalhos não tradicionais de arte contemporânea, baseados em valores subjacentes, destacando o conflito entre a ética da preservação e o respeito pela natureza verdadeira do objeto. Quando os artistas estão vivos, eles expressam suas intenções e o foco muda em direção à documentação para honrar seus interesses. No entanto, os problemas crescem quando os artistas mudam suas ideias ou expressam interesses que são incompatíveis com seus atuais proprietários.<sup>142</sup>

### 2.3. Relevância do registro de intenções dos artistas no âmbito da preservação

O termo ‘intenção’ do artista apresenta grande ambiguidade devido às controvérsias no âmbito do discurso filosófico e crítico da arte. Steven Dykstra,<sup>143</sup> em seu artigo *The artists intentions and the intentional fallacy in the art conservation*, analisa o espectro das discussões e o impacto no âmbito da conservação:

A mediados del siglo 20 fue hecha una afirmación formal acerca de que el objetivo de la conservación de arte es presentar la obra para que sea vista de acuerdo a la intención del artista. La disputa sobre esta afirmación entre conservadores e historiadores del arte comprendió diferencias de perspectiva sobre los roles relativos de la intención del artista. Un debate entre filósofos, críticos de arte y críticos literarios, generado en forma independiente pero concurrente con esta disputa, fue encendido por la publicación de “La Falacia Internacional”, un artículo erudito que desacredita el recurso de apelar a las intenciones de los artistas y autores en las críticas del arte y la literatura. En este debate independiente, la dificultad en la evaluación y aplicación de la intención del artista fue adjudicada a la ambigüedad del termino “intención”.<sup>144</sup>

Apontando apenas alguns aspectos, da extensa análise realizada pelo autor sobre a questão, o objetivo, sob o ponto de vista da conservação, de apresentar a obra segundo sua aparência original,<sup>145</sup> surgiu anonimamente no final do século XIX após os avanços científicos que permitiram identificar materiais originais dos artistas e alterações posteriores. No âmbito do discurso da história da arte e da conservação,

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 164-165.

<sup>143</sup> DYKSTRA, Steven W. The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation. In: *Journal of the American Institute for Conservation*, v. 3. n. 3. Autumn-Winter, 1996. p. 197-218. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/3179782>>. Acesso em: <6 jan. 2009>.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 197-198.

<sup>145</sup> No caso de pinturas, tal proposta significa rejeitar as alterações estéticas decorrentes do envelhecimento natural, alterações de vernizes e pátinas.

o debate sobre o papel e sobre a influência da ciência e das tecnologias científicas foi relacionado com o conceito de 'intenção do artista' por ocasião das controvérsias de limpezas na *National Gallery* de Londres nas décadas de 40 e 50.<sup>146</sup>

O respaldo da ciência na área da preservação, principalmente no que diz respeito às controvérsias sobre limpezas de pinturas e remoções de pátinas, sustentou e justificou os critérios adotados com base no argumento de que as alterações estéticas não eram decorrentes das 'intenções' dos artistas. Dessa forma, as conclusões do autor referentes à aplicabilidade do termo intenção do artista à conservação de obras enfatizam os seguintes aspectos:

Tecnologicamente, a idéia definida de seguir as intenções dos artistas não sobrevive como um princípio autoritário da conservação da arte [...]. O debate crítico em torno da falácia intencional ilustra significativamente obstáculos para definir e julgar intenções de artistas, e explanações filosóficas da autonomia do trabalho de arte contradizem essa autoridade sobre o trabalho de arte como um todo; em conservação de arte, seguir a intenção dos artistas parece atrativa somente como referência para avaliar e considerar as características individuais dos artistas exibidas em seus trabalhos.<sup>147</sup>

Apesar da impossibilidade evidente da captura plena de intenções dos artistas referente à preservação de suas obras, considerando que também podem mudar suas intenções ao longo do tempo sobre uma mesma obra, experiências institucionais apontam a validade de tal procedimento para se chegar a uma compreensão adequada das poéticas contemporâneas. Tal procedimento torna-se um recurso a mais à medida que cresce o grau de ambiguidade referente aos significados dos materiais, considerando que os materiais utilizados na arte contemporânea não estão mais subordinados aos significados contidos na representação.<sup>148</sup> Dessa forma, compreender conceitos e significados implícitos torna-se condição básica para preservar tais modalidades, apesar da apreensão da multiplicidade de propostas, conforme questiona Schinzel: "quem

<sup>146</sup> Ibidem, p. 198. A National Gallery de Londres realizou uma exposição especial em 1947 de pinturas limpas para demonstrar os 'resultados de conservação científica séria'. No entanto, a exposição foi alvo de reações contrárias às limpezas que foram expressas pelo público, historiadores e críticos da arte nos Jornais Times e Sunday Telegraph. (*Ibidem*, p. 201).

<sup>147</sup> Ibidem, p. 214-215. *The technologically defined idea of following the artist's intentions did not survive as an authoritative principle of art conservation; it was scientifically doctrinaire and lacked it at odds with conventions of connoisseurship, the mortality of materials, and historical explanation. Critical debate surrounding the intentional fallacy illustrates significant obstacles to defining and judging artist's intent, and philosophical explanation of the autonomy of artworks contradicts its authority over the artwork as a whole. In art conservation, following the artist's intention remains attractive only in its reference to evaluating and considering the characteristics individuality of artists exhibited in their work.*

<sup>148</sup> WEGEN, Van. Between Fetish and Score: The position of the Curator of Contemporary Art. In: *Modern Art: Who Cares?* HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.) London: Archetype, 2005. p. 204.

hoje poderia ter a séria pretensão de carregar no bolso o conhecimento das intenções artísticas contemporâneas? Nem mesmo os próprios artistas”.<sup>149</sup>

A consulta aos artistas por ocasião de problemas específicos referentes à preservação vem tornando-se uma prática habitual entre os profissionais que trabalham com obras modernas e contemporâneas.<sup>150</sup> O estudo da obra ‘Doremifasolasidore’ de Nelson Leirner, realizada no mestrado,<sup>151</sup> ilustrou a importância de capturar informações junto ao artista. O fato de a obra ser composta de objetos destituídos de ‘aura’, selecionados em função do aspecto funcional de cada um no contexto do trabalho, um critério de intervenção, com base no princípio da reposição, poderia ser facilmente adotado. No entanto, apesar da posição inicial favorável do artista quanto à reposição dos objetos e quanto às possibilidades de sucessivas reconstruções,<sup>152</sup> outras nuances em vista da complexidade construtiva e da disponibilidade de materiais no mercado atual, além das condições econômicas reais da instituição para a reconstrução constante, foram determinantes durante o processo de tomada de decisão compreendido pelo artista na época.

A captura de informações, técnicas e conceituais, no momento em que um museu adquire uma obra é um consenso entre os profissionais pelo fato de que o artista poderá fornecer informações mais precisas e completas de um trabalho que acabou de executar. Assim, o procedimento de consultar o artista somente quando os profissionais são confrontados por questões mais complexas faz com que se perca a oportunidade da captura sistemática da informação como medida preventiva. As instituições internacionais vêm adotando tal procedimento, selecionando diversos métodos para captura, armazenamento e difusão da informação. As principais questões são: o que registrar? Quando registrar? Como registrar? Como armazenar a informação? Quem deve ter acesso à informação? Além dessas questões, o maior

<sup>149</sup> *Who could in earnest pretend today have in his pocket the knowledge of multiform contemporary artistic intention? Not even, the artist themselves do.* SCHINZEL, Hiltrud. Mixed Media, Mixed Functions, Mixed Positions. In: *Modern Art: Who Cares?* HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.) London: Archetype, 2005. p. 314.

<sup>150</sup> Em 1994, elaborou-se no MAC uma ficha simples denominada ‘Ficha de Especificações Técnicas de Obras do Acervo do MAC’, com o objetivo de documentar e registrar o máximo de informações relativas aos materiais e às técnicas de obras que eram adquiridas pelo museu. Assim, as fichas eram enviadas aos artistas junto com a documentação de aquisição, facilitando o retorno da ficha preenchida. Foi possível armazenar, até 2002, 7 fichas dos artistas: Arcaño Ianeli, Márcia Pastore, Mário Iskawa, Lydia Okumura, Sônia Von Brusky, Takashi Fukushima e Nina Moraes. Ver: SEHN, Magali Melleu. *Arte Contemporânea: da Preservação aos Métodos de Intervenção*. p. 24. Dissertação (Mestrado). 2002. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

<sup>151</sup> Obra realizada na década de 60 e construída com objetos que emitem sons variados durante o processo de manipulação. O estudo da obra consistiu na realização e na discussão dos critérios de intervenção em conjunto com o artista. Ver: SEHN, Magali Melleu. *Arte Contemporânea: da Preservação aos Métodos de Intervenção*. 106 p. Dissertação (Mestrado) 2002. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

<sup>152</sup> O artista recusou a possibilidade da construção de uma réplica como alternativa para o resgate do aspecto participativo da obra. No entanto, manifestou interesse quanto ao encontro de uma solução via meios audiovisuais.

índice de complexidade está em decifrar significados intangíveis que caracterizam grande parte das expressões artísticas atuais, conforme apontam Hummelen e Tatja:

Claramente, significados não são apenas mediados pelos aspectos materiais e técnicos de um objeto físico, ou pelo uso de um meio particular. Qualidades não tangíveis evocam significados também, por exemplo, na interação entre objetos físicos (como nas instalações de arte) ou na execução de um trabalho conceitual, no movimento de um trabalho cinético, ou na experiência de uma *performance* ou evento vivo.<sup>153</sup>

Considerando que nem sempre é possível capturar a informação por meios explícitos, os autores ressaltam a relevância dos conhecimentos tácitos transmitidos durante a realização de trabalhos em conjunto com o artista: “conhecimentos tácitos podem ser transmitidos também por outros caminhos, por exemplo, acompanhando-se o processo de (re)criação ou (re)instalação de um trabalho de arte”<sup>154</sup>. A participação do artista no processo de preservação, trabalhando muitas vezes com o conservador, ou o conservador auxiliando o artista durante processos de construção de obras *in situ* no espaço institucional, representa um diferencial em relação às obras dos séculos anteriores, sendo significativo do ponto de vista documental. Dessa forma, compreender conceitos de tais modalidades, principalmente no caso de trabalhos que apresentam aspectos intangíveis, visa acima de tudo reduzir o espaço da interpretação pautada na subjetividade do observador.

---

<sup>153</sup> HUMMELEN, Y; TATJA, S. Sharing Knowledge for the Conservation of Contemporary Art: Changing roles in a museum without wall? In: MODERN ART, NEW MUSEUNS – ICC – september, 2004, Bilbao. *Anais...ICC*, 2004. p. 208. [...] *Clearly, meaning is not only mediated by the material and technical aspects of a physical object, or by the use of a particular medium. Non-tangible qualities evoke meaning as well, for example in the interaction between several physical objects (as in installation art), or in the execution of a conceptual work, in the movement of a kinectic work, or in the experience of a performance or live event [...].*

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 208. *Tacit Knowledge can also be transmitted is others ways, for example by following the process of (re)creation or (re)installation of a work of art.*

### 2.3.1. Captura de informações junto aos artistas: metodologias

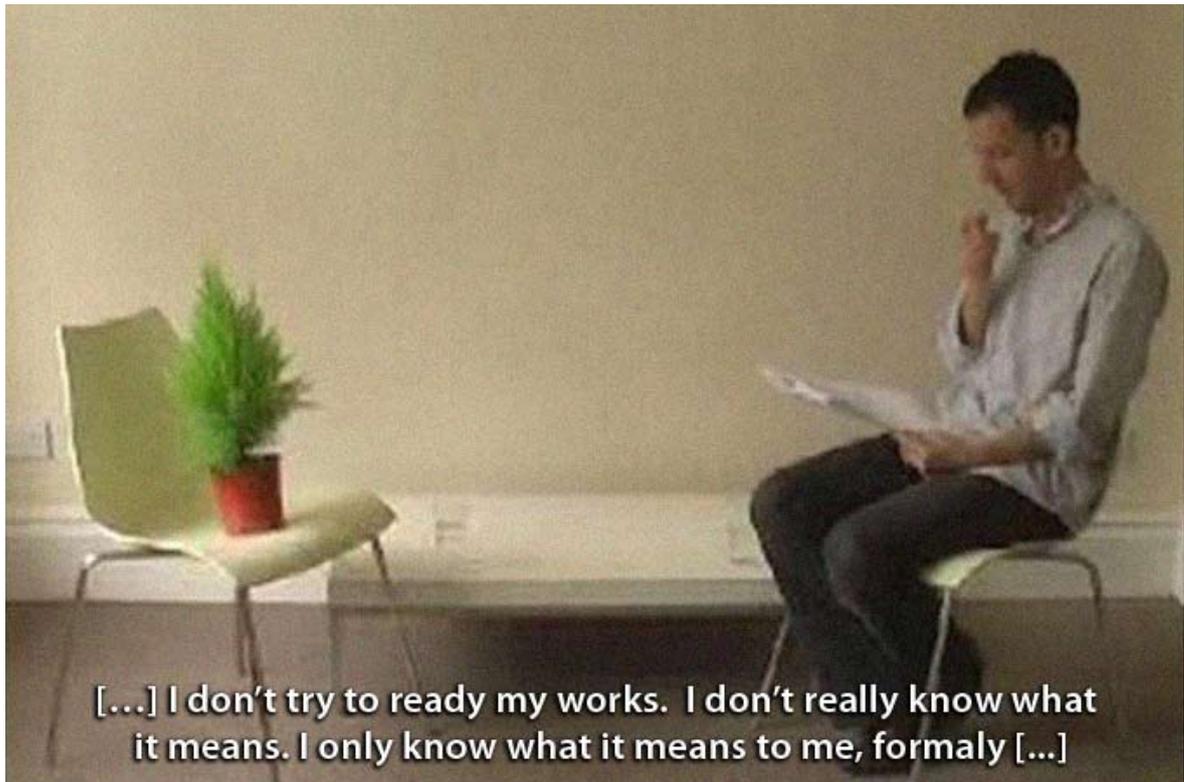


Fig. 30 – David Ball. Interview with a house plant, video, 2005.

Cornelia Weger & Gunnar Heydenreich<sup>155</sup> mencionam algumas iniciativas pioneiras de captura sistemática de informações. A contribuição mais relevante parece ser de Erich Gantzert-Castrillo, Alemanha, que resultou em uma publicação, em 1979, de 140 questionários de artistas, chamada *Archive of Techniques and Working Materials Used by Contemporary Artists*.<sup>156</sup> Considerando a complexidade do processo de análise das informações, podendo ser genéricas ou específicas, além de partirem da análise de experiências anteriores, os autores apresentam sugestões de questões a serem consultadas no momento de preparar uma entrevista:

Informação sobre materiais; técnicas aplicadas; significados de técnicas e materiais e razões de escolha; documentação primária e secundária sobre o artista e locais onde tais documentos são preservados; opinião ou recomendação para instalação; exibição; manutenção; armazenamento e transporte; recomendação sobre conservação preventiva; opinião sobre alterações de aparência

<sup>155</sup> WEYER, Cornelia; HEYDENREICH, Gunnar. From Questionnaires to a Checklist for Dialogues. In: *Modern Art: Who Cares?* HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.) London: Archetype, 2005. p. 385-388.

<sup>156</sup> Conservador-restaurador do Museu de Arte Moderna de Frankfurt.

como resultado do tempo (intencionais/aceitáveis); influência das alterações no significado do trabalho; opiniões sobre intervenções (considerações estéticas, autenticidade, historicidade, funcionalidade); preservação de valor, colaboração com conservador, interesse em publicar a informação, tempo e contexto da entrevista.<sup>157</sup>

Tais experiências vêm sendo sistematizadas e adotadas no contexto internacional das instituições, que avançam progressivamente quanto à pesquisa metodológica por meio de projetos interdisciplinares, como o INCCA<sup>158</sup> e o *Inside-installation*,<sup>159</sup> já mencionados. Tais projetos, desenvolvidos em parceria com outras instituições, têm aprimorado metodologicamente processos de captura com elaboração de modelos, treinamento de profissionais e com a criação de bancos de dados específicos para armazenar e gerenciar a informação. Com o objetivo de auxiliar os conservadores durante o processo de condução de entrevistas, o modelo denominado 'Panorama Conceitual de Entrevistas com Artistas'<sup>160</sup> sugere, por meio de um diagrama triangular, estágios para a condução de entrevistas, partindo de questões gerais para específicas:<sup>161</sup> (1) introduzindo a entrevista; (2) processo criativo; (3) materiais, técnicas, significados; (4) contexto; (5) transmissão/envelhecimento (o que o artista quer transmitir através dos elementos visíveis e exteriores do trabalho – aspectos sensoriais e estéticos); (6) deterioração; (7) conservação/restauração.

Quanto aos meios para captura e registro da informação, 'O Guia das Boas Práticas: Entrevistas com Artistas'<sup>162</sup> aponta nove diferentes tipos de método<sup>163</sup> de comunicação que podem ser selecionados conforme os objetivos da entrevista, com análise das vantagens e desvantagens de cada método. A área de pesquisa denominada *Artist Participation*, integrante do Projeto *Inside Installation. Preservation*

<sup>157</sup> WEYER, Cornelia; HEYDENREICH, Gunnar. From Questionnaires to a Checklist for Dialogues. In: *Modern Art: Who Cares?* HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.) London: Archetype, 2005. p. 385.

<sup>158</sup> <<http://www.incca.org>>.

<sup>159</sup> <<http://www.inside-installation.org>>.

<sup>160</sup> *THE CONCEPT SCENARIO ARTISTS' INTERVIEWS*. Institute for Cultural Heritage/ Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam (1999). Disponível em: <[http://www.incca.org/files/pdf/resources/concept\\_scenario.pdf](http://www.incca.org/files/pdf/resources/concept_scenario.pdf)>. Acesso em: 2 mar. 2006.

<sup>161</sup> (1) *Opening of the interview*; (2) *Creative process*; (3) *Materials/techniques/meaning*; (4) *Context*; (5) *Conveyance/Ageing*; (6) *Deterioration*; (7) *Conservation/Restoration*.

<sup>162</sup> *The Guide to Good Practice: Artists' Interviews*. Netherlands Institute for Cultural Heritage/Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam (1999). Disponível em: <[http://www.incca.org/files/pdf/resources/guide\\_to\\_good\\_practice.pdf](http://www.incca.org/files/pdf/resources/guide_to_good_practice.pdf)>. Acesso em: 2 mar. 2006.

<sup>163</sup> Carta, questionário, telefone, trabalho em conjunto com o artista, conversa face a face, entrevista breve, entrevista extensa, entrevista sob grande pressão, outros caminhos de interação.

*and Presentation of Installation Art*,<sup>164</sup> já mencionado, analisa qualitativamente a captura de informação via pesquisas primárias e secundárias, tomando como referência estudos desenvolvidos na área da antropologia e da sociologia, como os métodos de observação, participação e comunicação. Os integrantes desse grupo de pesquisa analisaram os métodos de captura da informação, como descrever, analisar e administrar experiências referentes a determinado trabalho de arte. Considerando ainda a inexperiência dos conservadores quanto à prática de entrevistas, o projeto incluiu a realização de dois *workshops* direcionados ao treinamento para realização de entrevistas e para o processo de transcrição com o objetivo de aplicar os conhecimentos à preservação da arte contemporânea sob um viés científico.<sup>165</sup>

Como resultado das pesquisas e da troca de experiências entre diversos profissionais, o grupo aponta algumas questões gerais levantadas sobre o tema pelos participantes do projeto, tais como: combinar métodos de comunicação com artistas para investigar instalações de arte (troca de correspondências, telefonemas, questionários, entrevistas, outras formas de colaboração); não esquecer da influência de emoções durante o processo de colaboração; como uma entrevista possui caráter individual e subjetivo, a relação com o artista apresenta um grande impacto sobre o resultado; é recomendável conduzir a entrevista no estúdio do artista ou na galeria; as diferenças de linguagem entre o entrevistado e o entrevistador podem ser solucionadas com um vocabulário ‘multilinguagem’; museólogos e curadores de arte contemporânea são, também, facilitadores; antes de realizar a entrevista, é importante reconstruir a história da obra com a instituição para encontrar informações sobre o que foi comprado e que partes compõem a obra; nunca esquecer o pragmatismo da motivação; a ideia de participação do artista pode ser expandida para uma participação com o público geral. Antes de uma entrevista, a discussão com o artista e o público pode trazer novos ‘*insights*’.<sup>166</sup>

Tais metodologias constituem as principais referências teóricas utilizadas na seleção dos métodos de comunicação com os cinco artistas adotados na pesquisa de campo a ser descrita no capítulo seguinte, ‘Entre Resíduos e Dominós’. Com base nessas referências, além da busca por referências teóricas na área das ciências sociais quanto aos métodos de registro da memória oral, o trabalho de campo

<sup>164</sup> <<http://www.inside-installation.org>>.

<sup>165</sup> HUYS, Frederka; BUCK, Anne de. In: Artist Participation. B2 Activity. <<http://www.Inside-installations.org>>. Amsterdã. (versão impressa) ICN/SBMK.2007. p. 45-47.

<sup>166</sup> Ibidem, p. 46.

foi desenvolvido em duas etapas: levantamento de dados a partir do método de observação e/ou colaboração e entrevista individual.

### 2.3.2. Metodologia de comunicação com os artistas adotados na pesquisa de campo: observação, colaboração e entrevistas.

O método de observação/colaboração consistiu no acompanhamento do processo de construção e instalação das obras 'Morte d' Luz', de Karen Lambrecht, 'Ars Combinatória', de José Patrício, e da série 'Tapumes', de Henrique de Oliveira. Inicialmente, o principal objetivo estava na observação e no registro de aspectos referentes ao processo de construção menos evidentes, mas que pudessem contribuir durante o processo de elaboração das entrevistas. No entanto, no decorrer dessa experiência pessoal, o registro documental foi mostrando-se cada vez mais relevante, principalmente no caso específico da obra 'Morte d' Luz', que estava sendo exibida pela primeira vez. Apesar de a equipe do Museu e a própria artista terem realizado uma documentação, ela manifestou grande satisfação quanto ao enfoque do registro realizado para a pesquisa:

Para mim é um grande documento, creio que teu trabalho é tão atual que ajuda a compreender o meu trabalho de uma maneira direta, sem interpretação. É algo diferente na atualidade, principalmente pela questão dos materiais e pelos meus motivos.<sup>167</sup>

Cronologicamente, a obra 'Morte d' Luz' foi a primeira experiência de trabalho em conjunto com a artista.<sup>168</sup> Tal mensagem, recebida em agosto de 2009, reforçou a relevância de apresentar não apenas os resultados das entrevistas realizadas com os artistas, mas a documentação visual das etapas de construção das obras. Dessa forma, cada estudo apresenta uma introdução breve sobre o artista e as entrevistas ilustradas pela documentação visual produzida. A apresentação da entrevista, praticamente na íntegra durante a descrição de cada estudo, é decorrente da opção por adotar uma análise qualitativa e não quantitativa. Apesar da formulação de algumas questões comuns aos entrevistados, as singularidades de cada obra analisada demandaram questões específicas, impedindo estabelecimentos de parâmetros para análise.

<sup>167</sup> LAMBRECHT, Karen. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <karinml@terra.com.br> em 7 ago. 2009.

<sup>168</sup> Desenvolvida com metodologia. Até então, conforme já mencionado, a maior parte das experiências de trabalho em conjunto com artistas, apesar da obtenção de alguns registros, eram ocasionais. No entanto, tais experiências anteriores foram de fundamental importância e estão indiretamente expressas no decorrer da pesquisa.

Durante o acompanhamento *in situ* do processo de construção de três obras em conjunto com os artistas e assistentes, o posicionamento do conservador transitou entre observador e colaborador. Como observador foi possível registrar etapas, comentários do artista, alterações não previstas, interferências dos assistentes, etc., integrando a equipe e sem requisitar a atenção do artista para não comprometer o fluxo do trabalho. Como colaborador, houve participação eventual do conservador durante algumas etapas do processo em conjunto com a equipe e uma pesquisa complementar com um dos artistas que foi finalizada posteriormente.

Com base nos aspectos observados durante o processo de acompanhamento *in situ* de três obras, a etapa seguinte consistiu na elaboração das questões e na preparação da entrevista, que incluiu diferentes técnicas de comunicação em função da preferência de cada artista.

As técnicas selecionadas foram a entrevista oral com a utilização de gravador – transcrição, edição e revisão pelo artista – e questionário. Considerando a seleção por um método qualitativo e não quantitativo, elaborou-se um roteiro semiaberto em torno dos principais temas de interesse da pesquisa. Como resultado da abertura proporcionada pelo roteiro, aliada à interação face a face com o artista, o entrevistador permitiu que o entrevistado estruturasse parte do discurso. Isso ocorreu, principalmente, por ocasião da revisão realizada pelo artista do material editado pelo entrevistador. Adotar o procedimento de enviar ao artista o material editado para correção teve como propósito recuperar algumas informações perdidas durante o processo de gravação e esclarecer ambiguidades e contradições, além de evitar uma superinterpretação do pesquisador. As quatro etapas foram desenvolvidas em tempos diferentes, além de outras formas de comunicação constante com os artistas, como a utilização de mensagem eletrônica, arquivadas, também, como documentos.

A técnica do registro oral, com gravador, muito adotada pelos cientistas sociais, tem como principal objetivo capturar não apenas o que está explícito, mas também permitir emergir o que está implícito, além da preservação de aspectos vivos da narrativa sem intermediário. No entanto, conforme aponta Maria Isaura de Queiroz Pereira, a efemeridade das fitas gravadas demanda da necessidade de transcrição e da inevitável interferência do pesquisador, possibilitando a deturpação do registro. Apesar dos esforços de aproximação da narrativa aos registros, como a tradução de pausas, entonação por sinais convencionais da linguagem, o conteúdo da fita é sempre superior ao do material registrado pela “mão do pesquisador”. O outro obstáculo está no conflito de interesses entre o narrador e o pesquisador. O narrador transmite sua “experiência que considera

digna de ser conservada”, não se preocupando com os interesses do pesquisador. O pesquisador, por sua vez, fará uso das informações segundo seus interesses.<sup>169</sup>

No contexto da preservação da arte contemporânea, a relevância de preservar os registros orais e visuais de artistas vivos sem edição é enfatizada, também, por Carol Mancusi-Ungaro, que aponta os mesmos motivos mencionados por Maria Isaura, acrescentando que “um filme não editado pode registrar a incerteza ou a dúvida que uma palavra acabada e impressa, pela sua natureza, não pode”.<sup>170</sup> Ressalta, ainda, a importância do “tom” para percebermos como o artista está governando seus “pensamentos” e “opiniões”,<sup>171</sup> ou conforme menciona David Sylvester no prefácio de seu livro *Entrevistas com Francis Bacon*:

De um modo geral, o gravador, como a câmera, não pode mentir nem fazer distinções. Com fidelidade, ela grava cada entrada incorreta, cada mal-entendido, cada deslize de sintaxe e pensamento, cada digressão, cada pergunta e resposta expressada a esmo, cada deturpação involuntária do fato que é recordado às pressas, em cima do próprio instante. Nada importa: as rasuras e os empastelamentos são removíveis. O que conta é a autoridade esmagadora de uma fita ou de sua transcrição. Somente existe aquilo, nada mais do que aquilo que foi dito; aquelas são as palavras exatas que foram usadas, de forma mais ou menos precisa, ou mais ou menos imprecisamente.<sup>172</sup>

O filme, no caso o vídeo, mencionado por Carol Mancusi-Ungaro, tem sido uma ferramenta atual e poderosa porque, além de permitir o registro de emoções e gestos, marca a fala do artista diante de suas obras. Assim como o registro oral via gravador, os resultados do material não editado são consideravelmente superiores, do ponto de vista documental, ao material editado. Os argumentos são os mesmos já apontados, principalmente pelo fato de que durante o processo de edição pode-se excluir registros que pareçam irrelevantes no presente, considerando os interesses do entrevistador, mas que podem ser altamente relevantes no futuro. Em vista desse aspecto, as instituições preservam o material coletado na íntegra e realizam, também, edições específicas para a pesquisa e a difusão. No entanto, assim como exemplo das fitas, os novos recursos visuais também são efêmeros, além de requererem um bom desempenho do operador para uma captura satisfatória de material.

<sup>169</sup> PEREIRA, Maria Isaura de Queiroz. Relatos Oraís: do indizível ao dizível. In: *Ciência e Cultura*. São Paulo, 1987. p. 17-18.

<sup>170</sup> UNGARO, Carol-Mancusi. Original Intent: The artist's Voice. In: *Modern Art: Who Cares?* HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.) Un unedited film can convey. London: Archetype, 2005. p. 392.

<sup>171</sup> Ibidem, p. 392.

<sup>172</sup> SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. Maria Tereza Rezende Costa (trad). 2ª ed., São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 6.

Com base nessa experiência pessoal, foi possível observar o quanto tal técnica de entrevista torna-se complexa sem o devido treinamento na prática. Da preparação à condução, à transcrição e à edição do material, passou-se por diferentes estágios de atuação, principalmente de interação com o artista. Partindo de todas as referências consultadas sobre as vantagens e desvantagens de métodos, técnicas e demais aspectos relevantes para a captura da informação, utilizando apenas gravador e máquina fotográfica, venho destacar a relevância do índice de interação entre entrevistador e entrevistado como condição primeira para obtenção dos resultados almejados.

Além da exibição evidente dos interesses da pesquisadora na condução dos temas das questões elaboradas, a fala do artista, em conjunto com a documentação fotográfica, visa a uma organização mais clara possível do pensamento de cada entrevistado, apesar da impossibilidade de reproduzir em palavras a totalidade das experiências vividas em conjunto com os artistas durante o período da pesquisa.

#### 2.4. Os riscos da interpretação

Ernst Van Wetering<sup>173</sup> ressalta que a ética da conservação, como resultado de um produto cultural, é um fenômeno temporal que pode apresentar uma validade limitada. O fato de a conservação-restauração ser baseada a *priori* quase sempre pela experiência pode implicar riscos de uma interpretação errônea do objeto. De acordo com os códigos de ética, nós temos a responsabilidade de transmitir às futuras gerações um passado como nós tivemos, mas não temos o direito de interpretar esse passado irreversivelmente nas bases de nossa interpretação anacrônica. Ressalta a relevante contribuição da teoria da restauração de Cesari Brandi<sup>174</sup> (1906-1988), que priorizou a preservação da matéria física da obra de arte, ou resquícios de matéria, como documento para que as futuras gerações possam construir suas próprias interpretações referentes à aparência original, função, etc.<sup>175</sup>

O autor enfatiza a importância de o conservador-restaurador ter consciência de que a transformação está, também, no pensamento dos observadores, citando, como exemplo, que um conservador mais velho pode ter uma percepção diferenciada de um

<sup>173</sup> WETERING, Ernst Van. Conservation – Restoration Ethics and Problems of Modern Art. In: *Modern Art: Who Cares?* HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.) London: Archetype, 2005. p. 247-249.

<sup>174</sup> Com base na clássica teoria de Brandi: *la restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en su orden a su transmisión al futuro*. A pioneira Teoria do Restauo de Cesari Brandi de 1963 tem fundamentado as intervenções de conservação/restauração, sendo traduzida em muitos idiomas. BRANDI, Cesari. *Teoría de la restauración*. Alianza Forma: Madrid, 1993. p.15.

<sup>175</sup> WETERING, Ernst Van. Conservation – Restoration Ethics and Problems of Modern Art. In: *Modern Art: Who Cares?* HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.) London: Archetype, 2005. p. 247.

mais jovem sobre um mesmo objeto: para alguém que conhece o artista e foi assistente em seu estúdio, ou ajudou na exibição do objeto, a velocidade de transformação é menor do que para um conservador jovem de uma geração posterior.

A primeira categoria de conservador-restaurador tende a prolongar o presente para sustentar o posicionamento do artista. Para o conservador jovem, o mesmo artista e o mesmo objeto podem ser realmente história, podendo direcionar os cuidados do objeto com grande senso de responsabilidade para transmitir ao futuro. Dessa forma, a autonomia da ética da restauração realmente está acima para o conservador jovem, enquanto para os mais velhos o presente e a função 'teatral' do objeto prevalecem.<sup>176</sup>

A aplicação prática da teoria de Brandi – que prioriza a matéria física como documento – é traduzida nos códigos de ética pelos conceitos de autenticidade, reversibilidade, legibilidade e mínima intervenção, sendo esses alvos das principais discussões atuais em vista da evidência do confronto com as novas proposições da arte contemporânea. O ponto de partida para a dissolução de conflitos tem sido o estabelecimento de novos parâmetros de análise com base na atribuição de pesos e valores diferenciados para aspectos particulares de cada obra, avaliando se a preservação de um aspecto implica perda de outro relevante à expressão da obra.

## 2.5. Novos métodos de análise

A amplitude de questões a serem analisadas demanda o estabelecimento de atribuição de valores diferenciados no processo de análise para determinar métodos de preservação, ou seja, uma metodologia que permita reduzir conflitos e discrepâncias em torno dos critérios de preservação.<sup>177</sup> Conforme já mencionado, o modelo para tomada de decisão denominado *The decision-making-model*<sup>178</sup> é representado por um diagrama que permite analisar passo a passo um objeto para se chegar a uma interpretação correta, antes da elaboração de uma proposta de conservação.

Inicia-se o processo de análise a partir do tópico 'registro de dados',<sup>179</sup> que deverá conter informações históricas, estilísticas, técnicas, análise de materiais, significados, informações obtidas junto aos artistas, assistentes, produtores, etc.

<sup>176</sup> Ibidem, p. 248.

<sup>177</sup> HUMMELEN, Y. The conservation of Contemporary Art: New Methods and Strategies? In: *Mortality Imortality? The legacy of 20<sup>th</sup> – century art*. CORZO, M. (Ed.), Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. p. 172.

<sup>178</sup> THE DECISION MAKING MODEL for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art. In: *Modern Art: Who Cares?.* HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.). London, Archetype, 2005. p. 164-172. Está disponível também em <<http://www.incca.org>>.

<sup>179</sup> *Data Registration*.

O segundo tópico ‘condições’<sup>180</sup> concerne à análise do estado de conservação do objeto. O tópico ‘significados’,<sup>181</sup> entendido nessa situação, visa analisar o índice de interferência dos danos no conceito da obra.

A partir dessas primeiras análises, o quarto tópico ‘discrepâncias’<sup>182</sup> analisa o índice de conflitos entre a condição física do objeto e as alterações provocadas pelos danos ao significado do objeto. A análise de possíveis discrepâncias deverá considerar fatores estéticos, questões de autenticidade, historicidade, funcionalidade e opinião do artista. A partir da estabilização de possíveis discrepâncias, o quinto tópico, ‘opções de conservação’<sup>183</sup> apresenta as possibilidades de intervenção.

O sexto tópico, ‘pesando opções’<sup>184</sup> refere-se às considerações sobre as reais possibilidades de o objeto receber ou não intervenções de conservação/restauração, considerando os riscos de possíveis mediações ao conceito do objeto. Esse tópico retoma as análises referentes aos fatores abordados no tópico ‘discrepância’, incluindo aspectos legais, éticos, opinião do artista e limitações econômicas. Por último, ‘proposta de tratamento’<sup>185</sup> consiste na apresentação de uma proposta de intervenção fundamentada nas análises realizadas.<sup>186</sup> O modelo, desenvolvido especificamente para analisar obras de construção não tradicional, permite atribuir valores diferenciados em função de uma problemática específica, mas, acima de tudo, possibilita pesar as opções em função do contexto social, cultural e econômico no qual o objeto está inserido.

Conforme Wegen, essa fase posterior da teoria da restauração aponta a intervenção em trabalho de arte não apenas com base na interpretação de um momento histórico, mas como, em um determinado momento, essa escolha é feita para aspectos particulares do trabalho. Em alguns casos, não é apenas a autenticidade do material que deve ser preservada, mas a do conceito para que o trabalho possa ser experimentado e interpretado.<sup>187</sup>

<sup>180</sup> *Condition.*

<sup>181</sup> *Meaning.*

<sup>182</sup> *Discrepancy.*

<sup>183</sup> *Conservation Options.*

<sup>184</sup> *Weighing options.*

<sup>185</sup> *Proposed Treatment.*

<sup>186</sup> THE DECISION MAKING MODEL for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art. In: *Modern Art: Who Cares?*. HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.). London, Archetype, 2005. p. 164-172. *The Decision-making Model* foi apresentado no Brasil por Stephen Hackney da Tate Gallery (Londres) por ocasião de um dos *workshops* realizados na Pinacoteca do Estado, MAC/USP, e no MASP. Os *workshops* foram financiados pela VITAE e *British Council* durante o ano de 1999 e 2000. Tal estratégia de análise foi apresentada na Dissertação de Mestrado, sendo utilizado parte do texto produzido. Ver: SEHN, Magali Melleu. *Arte Contemporânea: Da Preservação aos Métodos de Intervenção*. 2002. 106 p. Dissertação (Mestrado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

<sup>187</sup> WEGEN, D.H. Van. Between Fetish and Score: The Position of the Curator of Contemporary Art. In: *Modern Art: Who Cares?*. HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.). London, Archetype, 2005. p. 202.



Fig. 30. Sequência com todas as lâmpadas originais em perfeito funcionamento.



Fig. 31. Teste com lâmpadas não leitosas visibilidade da estrutura interna



Fig. 32. Detalhe do sistema construtivo interno.

No entanto, apesar de os modelos proporem um método de análise que vise reduzir ambiguidades, valores subjetivos e contradições, a perda de algum valor é inevitável. Renée van de Vall narra o drama de Agamêmnon<sup>188</sup> para ressaltar que toda escolha implica ‘sacrifício’ de algum valor, sendo, portanto, sempre ‘trágica’ para os profissionais.<sup>189</sup>

As questões mais complexas referentes à problemática da arte contemporânea estão na dissolução das discrepâncias em torno dos critérios de intervenção. Conforme *checklist* apresentado pelo ‘modelo de decisão’, o aspecto da autenticidade apresenta um grande índice de complexidade, considerando que a originalidade da obra de arte sempre norteou os critérios de conservação/restauração. No caso específico da arte contemporânea, admite-se reprodução, complementação e reposição de partes como solução para a recuperação da funcionalidade de um objeto.

O conflito surge quando, por exemplo, a preservação da ‘aparência’ ou da ‘funcionalidade’ do objeto é mais importante do que a preservação do material original. Nessa categoria, os exemplos mais relevantes são as obras constituídas por objetos mecânicos e elétricos que produzam algum tipo de efeito visual, sonoro e tátil. A preservação de peças ou equipamentos deteriorados – que não possuem mais funcionalidade – em detrimento de preservar a originalidade pode alterar substancialmente o significado de uma obra. Os aparelhos cinecromáticos do artista brasileiro Abraham Palatnik ilustram parte dessa questão, pois as lâmpadas leitosas originalmente usadas pelo artista estão cada vez mais raras no mercado e as demais lâmpadas testadas alteram significativamente a aparência estética da obra, provocando uma transparência que torna visível a mecânica interna do funcionamento (Figs. 31, 32 e 33).<sup>190</sup>

## 2.6. Novas experiências sensoriais e novos arranjos no espaço

Conforme o panorama da problemática no contexto institucional apresentado no capítulo anterior, tomando como referência dois museus brasileiros, é possível observar o impacto das exposições processuais das JACs causado no âmbito de uma estrutura museológica e, também, como obras construídas com grande número de objetos e/ou com materiais efêmeros e/ou que avançam na escala ambiental – herança das décadas de 60 e 70 ou resultado da produção atual – desestruturam os tradicionais

<sup>188</sup> Que se viu obrigado a escolher entre traír seu Deus e sacrificar sua filha.

<sup>189</sup> VALL, Renée Van de. Painful Decisions: Philosophical Considerations on a Decision-Making Model In: *Modern Art: Who Cares?*. HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.). London, Archetype, 2005, p. 197.

<sup>190</sup> Testes realizados na obra Aparelho Cinecromático, de Abraham Palatnik (1969/86), de propriedade do Museu de Arte Moderna de São Paulo, por ocasião da exposição Abraham Palatnik: um criador excepcional, de curadoria de Aracy Amaral. 3 dez. a 10 jan. 2010. Madeira, metal, tecido sintético, lâmpada e motor. As lâmpadas acendem alternadamente produzindo várias seqüências cromáticas em conjunto com o movimento das placas metálicas.

métodos de preservação, como sistemas de documentação, armazenamento, métodos de exibição e até mesmo o papel dos profissionais.

Dos 'ambientes' da década de 60 às modalidades que estabelecem novas relações com espaço, tempo e contexto, denominadas hoje 'instalações de arte', a problemática descrita torna-se mais complexa porque normalmente são pensadas para um espaço determinado, sendo essas relações com o espaço, muitas vezes, fator determinante para o significado da obra. São muitas as variações semânticas que caracterizam essas modalidades em função de diversas formas de relação com o espaço, com os meios tecnológicos e nos índices de interação com o espectador.<sup>191</sup> Apesar das nomenclaturas, o foco das discussões no âmbito da crítica está na compreensão do conceito de instalação como modalidade, a começar pela ambiguidade do termo utilizado como prática museológica. Marga van Mechelen<sup>192</sup> menciona que muitos autores hesitam na definição do termo pela seguinte razão: "É um gênero? É um meio? É uma exposição ou forma de mostrar o objeto, uma prática curatorial: a instalação?";<sup>193</sup> ou conforme questiona BISHOP:<sup>194</sup>

O que significa o termo instalações de arte? Aplica-se aos quartos escuros em que você entra e se depara com vídeos estranhos? Ou salas vazias em que as luzes acendem e apagam? Ou espaços caóticos lotados com fotocópias de jornais, livros, imagens e slogans?<sup>195</sup>

Sem apresentar, no contexto desta pesquisa, uma trajetória histórica nem conceitual das discussões em torno da compreensão e da aplicabilidade do termo, a importância de uma compreensão das características dessas modalidades, do ponto de vista da preservação, está diretamente relacionada ao encontro de uma terminologia comum que possa ser compartilhada entre os profissionais, facilitando a troca de experiência quanto aos métodos de preservação. Foi nesse sentido que a área de pesquisa 'Teoria e Semântica' do projeto *Inside-installation*, já mencionado, teve como

<sup>191</sup> Alguns exemplos de categorias mais conhecidas: a expressão *site-specific installation* é usada para obras construídas em um determinado espaço e em determinado contexto; já a expressão *site-specific-related* é utilizada para obras que podem ser construídas em espaços diferenciados, apresentando variações em função de uma correspondência mais direta com o contexto; *time-based-media* é a expressão mais recente que vem sendo usada para trabalhos que incorporam vídeo, slides e meios via computador. O sistema pode ser definido como um conjunto de componentes, conectados juntos de uma forma organizada. LAURENSEN, Pip. The management of display equipment in time-based-media. In: Modern Art, New Museums, IIC Congress Bilbao, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. *Anais...* Bilbao: 2004. p. 49.

<sup>192</sup> MECHELEN, Marga Van. *Experience and Conceptualization of Installation Art*. 2006, p. 1. Disponível em: <<http://www.inside-installation.org>>. Acesso em: 17 mar. 2007.

<sup>193</sup> *Is it a genre? Is it a medium? Is it an exhibition or display, a curatorial practice: to install?*

<sup>194</sup> BISHOP, Claire. *But is it Installation Art?*. 2006, p. 1. Disponível em: <<http://www.tate.org>>. Acesso em: 24 maio 2006.

<sup>195</sup> *What does the term installation art mean? Does it apply to big dark rooms that you stumble into to what videos? Or empty rooms in which the lights go on and off? Or Chaotic spaces brimming with photocopied newspapers, books, pictures and slogans?*

objetivo elaborar um glossário<sup>196</sup> que inclui definições a partir de fontes da literatura sobre o tema, incluindo referências de outros bancos de dados.<sup>197</sup>

No entanto, o glossário vai além das definições etimológicas, descrevendo, por exemplo, características, métodos de funcionamento e estratégias de preservação.<sup>198</sup> Além de ser possível observar conceituações e características sob o ângulo de diversos autores, o glossário inclui uma extensa e complexa terminologia aplicada às instalações de arte que incorporam novas tecnologias. Conforme o destaque dos principais aspectos referentes à problemática da arte contemporânea até o momento, as instalações de arte intensificam ainda mais o leque de questionamentos, porque agora não são apenas os significados implícitos dos materiais a serem desvendados, mas é necessário compreender o tempo das relações da obra com o espaço e com o contexto. Além do aspecto efêmero dos materiais, as múltiplas possibilidades de apresentação no espaço e a obsolência dos materiais abrem o leque para as constantes atualizações, reconstruções e recriações, conforme aponta Carol Strignari:

- Materiais podem não ser mais disponíveis, ou a tecnologia é obsoleta para a recriação do trabalho;
- O próprio trabalho de arte pode não existir mais ou pode nunca ter sido materializado (exceto no papel);
- O artista pode estar vivo e desejar ‘reconceber’ o trabalho;
- O conservador pode ser chamado para repor materiais ou encontrar soluções criativas para preservar materiais efêmeros;
- Em muitos casos, uma instalação é uma resposta a um espaço em particular e possivelmente a um momento em particular na história; sem este contexto, o trabalho pode tornar-se vazio de significado ou substância.<sup>199</sup>

As questões referentes às atualizações, reconstruções ou à reutilização pelos artistas de materiais de outras obras em novas edições e versões – de algumas tipologias – apresentam maiores índices de complexidade. A autora ressalta que

<sup>196</sup> INSIDE INSTALLATION GLOSSARY. Disponível em: <<http://glossary.inside-installation.org>>.

<sup>197</sup> Art and Architecture Thesaurus, Variable Media Approach, Capturing Unstable Media, Netherlands Media Art Institute.

<sup>198</sup> Typology of installation art; characteristics; identity of the work; Behavior of the work; Status of the Conservation Object; Conservation Strategies.

<sup>199</sup> *Materials may be no longer be available, or technology is obsolete for recreating the work. The art work itself may not exist anymore or may never have materialised (except on paper). The artist may be alive and wish to ‘re-conceive’ the work. The conservator may be asked to replace the materials or find a creative solutions for preserving ephemeral materials. In many cases, an installation is a response to a particular space and possibly a particular moment in history; without this context, the work may become void of meaning or substance.* STRIGNARI, Carol. Installations and Problems of Preservation. In: *Modern Art: Who Cares?*. HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.) London, Archetype, 2005. p. 272.

o fato de os artistas construírem suas obras desenvolvendo o projeto em função de espaço, ou sendo absorvido por ele para uma determinada exposição, pode não ser tão satisfatório, porque alguns artistas são melhores do que outros na pré-concepção do trabalho. Se o trabalho é retirado da exposição, ele é congelado neste estado – definido como um momento histórico. A ambiguidade do artista pode ser refletida quando a instituição o requisita durante a reinstalação no futuro e ele deseja conceber a obra de forma diferente.

A autora não considera essa questão um problema, mas questiona o quanto tais obras podem ser mutáveis ou se a cada nova concepção implicará uma nova aquisição.<sup>200</sup> O estudo de caso da instalação 'Aqui Entre Nós', de Genilson Soares, a ser apresentada no capítulo seguinte, ilustra parte dessa questão. Dessa forma, preservar essas modalidades significa, sobretudo, compreender o trabalho no seu contexto original, registrar e transmitir o máximo de informações referentes às possibilidades de reapresentação no futuro, pautando a análise na ponderação dos diferentes valores de significação à unidade da obra.

#### Análise da aplicabilidade da teoria da restauração às instalações de arte por Cornelia Weyer

Cornelia Weyer, em seu artigo *Restoration Theory Applied to Installation Art*,<sup>201</sup> analisa o posicionamento da ética em relação às instalações de arte examinando os conceitos mais relevantes da teoria da restauração, como durabilidade, autenticidade, mínima intervenção e reversibilidade. Inicialmente, a autora aponta origens de tais conceitos herdados da ciência, da filologia, do passado, da conservação de monumentos e do passado museológico. Na sequência, apresenta algumas características de instalações de arte, como 'significância da relação entre partes e entre as partes com o todo'; 'processualidade – entre o pictórico e a *performance*,' que caracteriza instalações absorvidas e pela quarta dimensão (*time-based-media*); 'fenômenos ópticos com extensão do senso de percepção, incluindo audição, cheiro, gosto e sentimento; e por último 'arte também sobre arte', que são instalações que reagem opondo-se ao moderno mercado de arte.

Por último, sinaliza a inoperância dos conceitos de durabilidade, autenticidade, mínima intervenção e reversibilidade quando aplicados às instalações de arte, apresentando uma 'teoria relacional' como possibilidade para dissolução dos conflitos:

<sup>200</sup> Ibidem, p. 273.

<sup>201</sup> WEYER, Cornelia. *Restoration Theory Applied to installation Art*. Seminar 'Theory & Semantics of Installation Art, Bonnefanten Museum Maastricht, Maastricht, 2006. Disponível em: <<http://www.inside-installations.org/ocmt/mydocs/weyer%20restouration%theory%applied%20>>. Acesso em: 23 jun. 2007.

Teorias relacionais propiciam liberdade de ação, como vimos: se um trabalho dura mais que um curto período de tempo, as regras de restauração ficam subordinadas à intenção artística; a reivindicação social do trabalho, durabilidade, reversibilidade e intervenção mínima tornam-se menos significativas como princípios para a restauração. Isso não significa que quaisquer medidas, ou regras para o trabalho, possam ser tomadas. Em vez disso, é necessário um afastamento das técnicas e vínculos com materiais para que se tenha uma preocupação com o alto nível de habilidade para avaliar o impacto de um trabalho. Pode-se dizer, com certa segurança, que toda intervenção feita nas grandes restaurações em instalações de arte exige apreciação estética do trabalho e disposição para envolver-se com suas idiosincrasias possivelmente enigmáticas.<sup>202</sup>

Com as referências teóricas e metodológicas introduzidas, as pesquisas para determinar estratégias estão em processo de construção a partir de estudos de casos que apresentem uma problemática específica analisada em diferentes contextos sociais, culturais e econômicos que possam ser compartilhados. Conforme Strignari, muitos problemas referentes aos cuidados de tais trabalhos ainda não estão solucionados e, talvez, sejam insolúveis. A necessidade de troca de informações é óbvia, considerando que estamos sendo confrontados pelos mesmos problemas, mas respondendo a eles de forma diferenciada.<sup>203</sup> Com o objetivo de ilustrar algumas das principais questões descritas até o momento, foram selecionadas cinco obras de artistas brasileiros vivos que apresentam aspectos construtivos e conceituais diferenciados. O ponto de partida para abordar as singularidades de cada obra quanto à preservação no futuro esteve no registro de intenções dos artistas, segundo a metodologia para comunicação com eles, apresentada no capítulo anterior.

---

<sup>202</sup> [...] *Relational theories open up freedoms of action, as we seen: if a work has more than short duration, rules restoration become subordinated to artistic intention and social claim to a work, and durability, reversibility, minimal intervention become less significant as a restorational principles. That does not mean undertaking just any restorational measures, that is, working rules. Rather it means taking a step back from usual attachment to material and technique and requires a high level of ability to assess the impact of a work. It can therefore not too often stressed that every larger restorational intervention in installation art requires aesthetic appreciation of the work and a readiness to engage with its perhaps puzzling idiosyncrasies [...]* Ibidem, p. 46-47.

<sup>203</sup> Ibidem, p. 273. Este foi um dos objetivos centrais do projeto *Inside-installation*.



*Inventei a cor das vogais! – A negro, E branco,  
I vermelho, O azul, U verde. Regrei a forma e o  
movimento de cada consoante e, com ritmos instintivos,  
gabei-me de ter criado um verbo poético mais dia  
menos dia acessível a todos. Reservei a tradução. Ao  
princípio, era apenas um exercício. Escrevia silêncios,  
anotava o inexprimível. Captava vertigens.<sup>204</sup>*

---

<sup>204</sup> RIMBAUD, Jean-Arthur. Iluminações. Uma cerveja no inferno. Mário Cesarini (trad.). Lisboa: Assirio & Alvim, 1989.  
p.147-49.



## CAPÍTULO III

### Entre Resíduos e Dominós: estudos de caso

A primeira obra a ser apresentada é ‘Aqui Entre Nós’ (1985), de Genilson Soares, de propriedade do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ela ilustra aspectos presentes em algumas modalidades, como a intenção do artista em atualizar materiais de uma determinada obra anos após sua execução. No entanto, a instalação ‘Aqui entre Nós’ apresenta um diferencial que não está apenas no processo de atualização de materiais, mas no interesse do artista em reconstruir a obra que não foi adquirida na sua totalidade pela instituição na época, ou seja, o museu adquiriu apenas parte da instalação. Tal parte, que obviamente passou por alterações estruturais em decorrência da fragmentação, foi denominada ‘As Testemunhas’. Tomando como base as questões apresentadas por Strignari, a possibilidade de reconstrução da obra induz às seguintes questões: se o museu adquirir essa nova versão, será uma nova aquisição? A segunda versão ‘As Testemunhas’ será eliminada? Quais os motivos do artista para substituição dos materiais? A reconstrução implicará alterações no conceito da obra?

A segunda, ‘Ars Combinatória’, de José Patrício, é uma obra construída com jogos de dominós de plástico arranjados e combinados infinitamente, estabelecendo diálogos formais com diferentes espaços arquitetônicos. Essa obra apresenta um aspecto efêmero quanto ao contexto, considerando que os materiais permanecem a cada reinstalação, sendo apenas recombinações em uma nova ordem cromática ou numérica em função dos diferentes espaços. Após participar parcialmente do processo de construção *in situ* de Ars Combinatória (1999/2007) – construída no Instituto Tomie Ohtake – com o artista e equipe da instituição<sup>205</sup> foi possível compreender as nuances do processo de construção e vulnerabilidades inerentes. Apesar dessa obra não integrar ainda um acervo institucional, as principais questões que emergem são: Quais as possibilidades de aquisição? Qual a relevância da participação do artista a cada nova apresentação da obra? Quais as possibilidades para reposição de peças?

A terceira obra ‘Morte d’ Luz’ de Karen Lambrecht, de propriedade da artista, foi construída pela primeira vez no Museu de Arte Contemporânea da USP em 2007. A obra foi selecionada por apresentar um aspecto efêmero quanto aos

---

<sup>205</sup> Além de ser responsável pelo processo de manutenção durante o período de exibição.

materiais que ao serem combinados, passam por um processo de transformação, chegando à autodestruição. Essa obra ilustra, também, um aspecto presente em muitas obras construídas com materiais não tradicionais como a necessidade de adotar procedimentos especiais para reduzir fatores de risco durante o processo de construção e/ou período de exibição. O fato de ter sido construída com um material comestível como o mel, o museu adotou procedimentos especiais, durante o período de exibição, para evitar o ataque biológico.

O processo metodológico de análise da obra resultou em um registro documental que incluiu as seguintes etapas: acompanhamento *in situ* com a artista e a equipe; entrevista com a artista; acompanhamento do processo de transformação durante o período de exibição; documentação e participação do processo de destruição final da obra – sem a participação da artista – e coleta de fragmentos para continuação do processo de observação das transformações em conjunto com a artista. Os fragmentos coletados foram distribuídos entre a artista e a pesquisadora. As principais questões pesquisadas foram: Quais as possibilidades de aquisição? Qual a relevância da participação da artista a cada nova apresentação? Qual o tempo de duração da obra? Qual a relevância dos significados simbólicos dos materiais utilizados?

A série 'Tapumes' do jovem artista Henrique Oliveira ilustra um aspecto efêmero quanto à materialidade e ao contexto. O artista reutiliza materiais descartados e em processo de deterioração como as lâminas de compensado de baixo custo denominadas 'madeirite' utilizadas como proteção (tapumes) na construção civil. A presença desse material – que geralmente apresenta uma coloração roxa – pode ser constatada na produção artística de muitos artistas, mas, principalmente, nas instalações do veterano Carlos Alberto Fajardo. No caso específico do artista Henrique Oliveira, tal material vem sendo utilizado constantemente na construção de instalações temporárias e em obras adquiridas por colecionadores e instituições. O processo de análise seguiu os mesmos procedimentos adotados nos estudos de casos já mencionados. As principais questões direcionadas ao artista foram: Qual o significado simbólico dos materiais? Qual o método de coleta e reutilização de materiais? Quais as possibilidades de aquisição? Assim como no caso da obra Morte d' Luz de Karen Lambrecht, a série 'Tapumes' necessita de procedimentos especiais de segurança por apresentar riscos de incêndio durante o processo de construção.

Por último, a instalação 'Lúmen-Vaga-Lúmen (1999/2000)', de propriedade da artista Shirley Paes Leme ilustra a problemática do registro documental de obras

que apresentam aspectos intangíveis como luz e som. No caso específico dessa obra, a complexidade está no controle da intensidade luminosa dos pontos de luz, distribuídos pelo interior de uma sala escura para proporcionar um equilíbrio perfeito entre a luz e a escuridão, conforme menciona a artista. Compreender tais nuances e alcançar tal equilíbrio requer a presença constante da artista nos processos de reinstalação da instalação em espaços diferenciados.

Do ponto de vista técnico, a obra é composta por LEDs<sup>206</sup> e demais aparelhos, necessitando a participação de profissionais da área da eletricidade para instalação da obra e do manual de funcionamento durante o período de exibição. A principal questão investigada foi: Como realizar registros de aspectos intangíveis para que a obra possa ser instalada no futuro sem a presença da artista? Apesar de a instalação *Lúmen-Vaga-Lúmen* constituir o ponto de partida para abordar questões específicas referentes à preservação e exibição, optou-se por apresentar a extensa entrevista realizada sobre o montante de sua produção em conjunto com algumas ilustrações de projetos efêmeros realizados em grande escala e com a participação da comunidade.

### 3.1. *Aqui entre Nós*, de Genilson Soares

As apropriações realizadas com obras de artistas do acervo do MAC, como as dos artistas De Chirico, Shihiro Shimotani e Marini Marini,<sup>207</sup> ilustram o espírito de experimentação e ousadia do artista, discutindo a fragilidade da instituição, conforme descrição apresentada no Capítulo I. Esses trabalhos desenvolvidos em conjunto com Francisco Iñarra, além de demais trabalhos provocativos, incluindo Lydia Okamura, marcaram o cenário artístico da década de 70. Passando pela figuração, a produção do artista Genilson Soares caracteriza-se pela utilização da correção de perspectiva para estabelecer diálogos ilusórios com o espaço, a partir do uso de linhas e cores.

O artista começou sua carreira com 11 anos de idade no ateliê coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife. Conforme ressalta, a experiência de trabalho coletivo foi muito importante para a participação dos trabalhos em grupo em São Paulo, no final dos anos 60 e começo dos 70.

---

<sup>206</sup> Tecnologia de ponta em iluminação

<sup>207</sup> Capítulo I

## Histórico de exibição da instalação 'Aqui entre Nós'

A instalação foi montada originalmente no Museu de Arte Moderna de São Paulo por ocasião da exposição "Panorama de Arte Brasileira" em 1985 (Fig. 34). Sendo premiada naquele evento, teve apenas algumas peças, componentes da instalação, incorporadas ao acervo do Museu.<sup>208</sup> Essa mesma peça denominada 'As Testemunhas' foi apresentada recentemente, pela primeira vez, na exposição comemorativa dos sessenta anos do Museu, 'Panorama dos Panoramas', em janeiro de 2008 (Fig. 35). Por ocasião da exposição, o curador<sup>209</sup> sugeriu que o artista oferecesse a instalação completa ao Museu. Desde então, ele passou a elaborar um novo projeto, incluindo atualizações dos materiais utilizados na montagem original (Fig. 36).



Fig. 34 - Aqui Entre Nós. MAM/1985. (instalação original).

<sup>208</sup> O procedimento prêmio - aquisição, normalmente adotado em programas e salões, consiste em incorporar obras premiadas a uma determinada coleção por um certo valor financeiro estipulado pelo programa. No caso obra Aqui entre Nós, o prêmio recebido era incompatível com os custos da instalação, conforme menciona o artista: "[...] como o valor do prêmio não cobria todas as peças, e dimensões da instalação, houve uma proposta ao presidente do Museu naquela época, Aparício Basílio da Silva, no sentido de deixar uma parte, isto é, uma das peças da instalação, para o acervo do Museu. Ele concordou. Assim, a peça de título: 'As Testemunhas', da instalação 'Aqui entre Nós', como era norma nas premiações daquela série de exposições, passou a integrar o acervo do Museu [...]". SOARES, Genilson. Entrevista à autora. São Paulo, 21 de maio de 2008.

<sup>209</sup> Ricardo Rezende

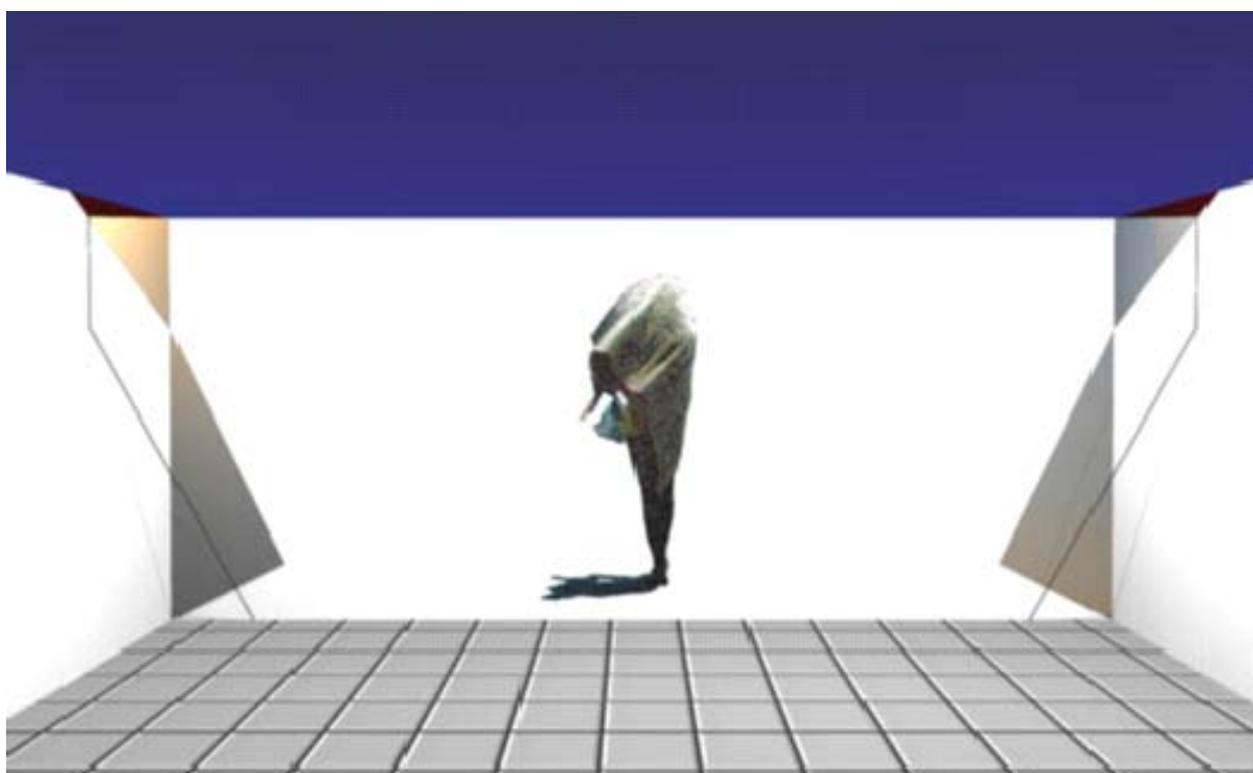
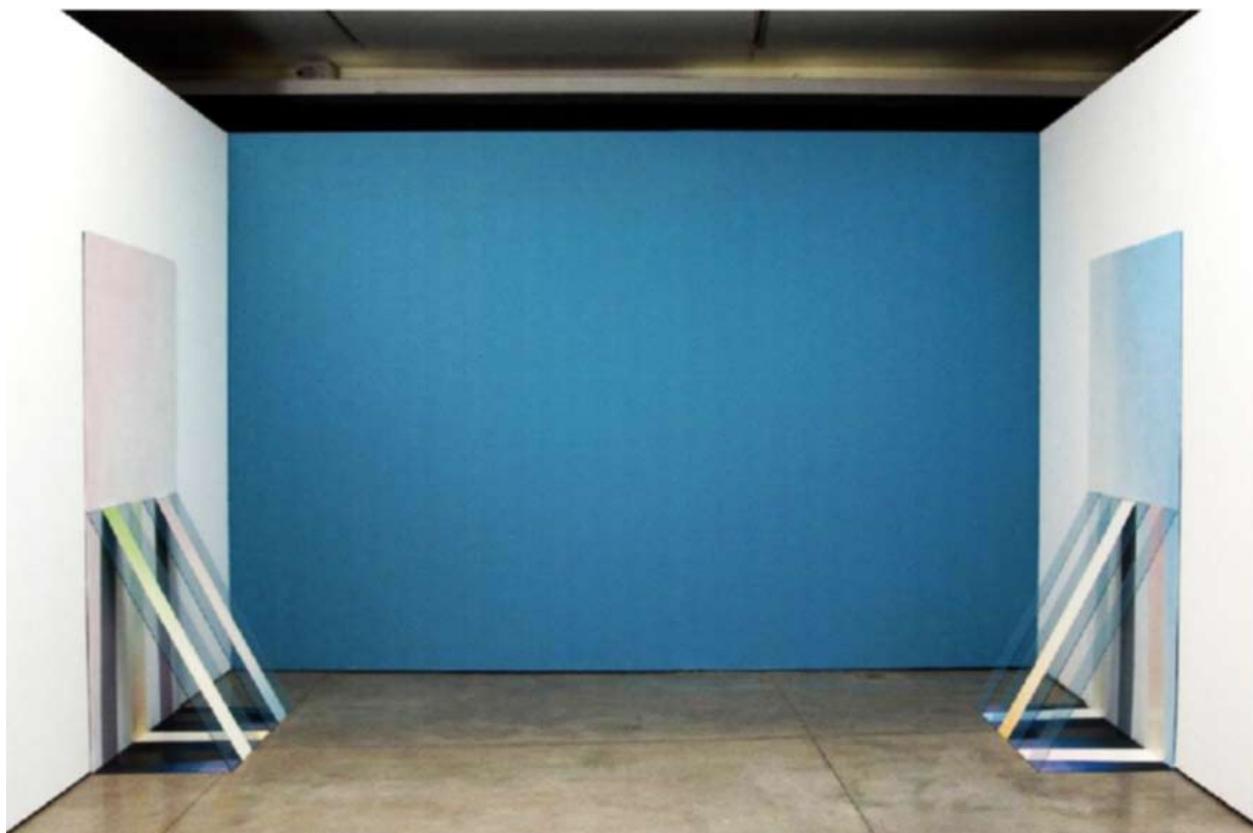


Fig. 35 - As testemunhas. MAM/2008.(parte adquirida).

Fig. 36 - Novo projeto em processo de elaboração.

## Aqui entre Nós (1985)

A versão original da instalação 'Aqui Entre Nós' de 1985 apresentava uma figura ao fundo pintada sobre um material emborrachado, além de outros materiais como vidro e placas de aglomerado. A iluminação, com lâmpadas alógenas que se acendiam alternadamente, era parte integrante da obra.

## As Testemunhas (2008)

Após a aquisição apenas de parte da instalação denominada 'As Testemunhas', a obra foi montada, pela primeira vez, por ocasião da exposição 'Panorama dos Panoramas' em 2008 com alguns materiais da instalação anterior.<sup>210</sup> O artista ajudou a montagem, conforme esquemas deixados por ele na época, participando do processo de seleção do espaço:

Naquela ocasião, junto com a peça 'As Testemunhas', eu havia deixado para o Museu, um plano, ou seja, uma espécie de mapa, ou, planta baixa, com todas as indicações para futuras montagens. No entanto, a obra só foi remontada no começo desse ano, por ocasião da exposição 'Panorama dos Panoramas' (2008). Inicialmente, a curadoria dessa exposição, tinha proposto uma área para montagem da peça, que considereí muito pequena, com pouco espaço de circulação, e observação entre as peças. Um novo espaço foi sugerido então pelo arquiteto responsável pela montagem da exposição, solucionando os problemas espaciais anteriores, para montagem do trabalho. Essa peça nunca tinha sido montada de forma isolada das outras peças da instalação original. Sugerí à curadoria da exposição, que a parede de fundo da área, fosse pintada no mesmo tom de azul, correspondente aos das paredes do Museu, pintadas de três tons em degradê, por orientação de Lina Bo Bardi, na reforma que ela tinha feito na arquitetura do museu, alguns anos antes da montagem original da instalação. A minha sugestão em retomar essa cor, procurava resgatar a memória do período da montagem original da

---

<sup>210</sup> Três placas de vidro pintadas com esmalte sintético nas dimensões 120 x 50cm; duas placas de vidro sem pintura nas dimensões 120,5 x 16,7 cm; duas placas de aglomerado pintado com esmalte sintético e acrílica nas dimensões 220,3 x 117 cm; uma (1) placa de aglomerado pintado com esmalte sintético e acrílica nas dimensões 117 x 55cm. As das placas de aglomerado apresentam 0,3 cm de espessura. As dimensões totais da instalação apresentam em torno de 220,3 x 500 x 250 cm. Dados obtidos com o setor de documentação do MAM a partir de informações fornecidas pelo artista ao Museu. A altura máxima da obra deverá ser em torno de 220,3 cm. A largura poderá variar até 100 cm e a profundidade até 50 cm. Informações obtidas com o setor de documentação MAM/SP.

instalação, ao mesmo tempo em que redimensionava a profundidade do recinto, destacando, e permitindo uma leitura mais adequada para a peça.<sup>211</sup>

A possibilidade de reconstrução dessa obra leva às seguintes questões: quais os motivos que induzem o artista a substituir alguns materiais? Se o museu adquirir essa nova versão, será uma nova aquisição? A segunda versão “As testemunhas” será eliminada? Qual o limite para as atualizações dos materiais a serem realizadas pelo artista? Em entrevista realizada, o artista apresenta as principais motivações que o levam a realizar um novo projeto que inclui atualização de materiais e redimensionamento da obra.

### Substituição de materiais

O artista possui a intenção de substituir praticamente todos os materiais, justificando problemas de conservação constatados em algumas peças, como, por exemplo, o empenamento observado nas placas de aglomerado. Alguns destes aglomerados, da marca *Duratex*, foram utilizados pelo artista ao longo de sua produção, principalmente, pelo baixo custo, além de apresentarem características apropriadas ao desenvolvimento de alguns trabalhos, conforme ressalta:

Nos materiais utilizados na instalação do MAM em 85, eu estava procurando alternativas para substituir as pinturas, que eram sempre realizadas diretamente sobre os painéis/suporte (e que sempre se perdiam, no desmonte da instalação), procurava um material portátil, que pudesse ser recortado e ser utilizado ‘como se fosse’ uma pintura direta sobre o suporte. Para esse tipo de ‘solução’, pensava na possibilidade de um material que tivesse uma espessura mínima, e que não fosse capaz de criar sombras nas bordas. A chapa prensada, ou duratex, apresentava-se então, com essas características (era barato, fácil de recortar, poderia aderir à parede com o uso de fitas adesivas no verso do material, suas bordas poderiam ser chanfradas, ou, arredondadas, o que evitaria sombras laterais). Além de não apresentar um volume (espessura) considerável. Mas, logo no uso dos primeiros trabalhos, foi possível perceber, as suas limitações. Alguns dos materiais usados naquela montagem (vidros, ou, latão), provavelmente, deverão permanecer para qualquer futura

<sup>211</sup> SOARES, Genilson. Entrevista à autora. São Paulo, 21 de maio de 2008.

montagem, embora suas proporções tenham que ser mudadas, em função das novas proporções dos painéis/suporte (os elementos da instalação, que guardam entre si, e com os suportes, uma relação recíproca, e inevitável). As partes da instalação, que eram pintadas sobre chapas de duratex, e sobre o material/emborrachado, e que eram 'adesivados' (na verdade, pregados) nos painéis do museu, são os primeiros materiais que eu pretendo substituir agora, nessa (possível) nova re-construção. Preciso pesquisar novos materiais, que tenham eficiência, praticidade, e resultado, para substituir os materiais usados em 85. Preciso pensar melhor na nova instalação, e nas novas proporções das peças, das substituições dos materiais, para que tenha uma ideia clara do que vai mudar, em sua reconstrução. Observando melhor agora, em quase todos os trabalhos das décadas 70/80, eu utilizei a pintura direta sobre os suportes dos museus e instituições, incluindo a instalação feita no *Cranbrook Academy of Art Museum, em 79, em Michigan* (informação pessoal).<sup>212</sup>

## Processo de redimensionamento

O redimensionamento da obra está sendo feito primeiro em maquete para posteriormente ser transferido para o computador, conforme é possível observar nos primeiros estudos realizados pelo artista. Porém, ressalta as dificuldades para executar as devidas correções:

Minha dificuldade de momento com essa obra, tem sido de encontrar novos parâmetros, os tamanhos corretos para cada peça. Ainda estou também procurando encontrar uma relação adequada para ocupação do espaço de montagem. Na montagem original dessa instalação, os painéis do Museu mediam 2 metros. Agora eles têm 3 metros de altura. Essa diferença e alteração na dimensão do espaço ocupado interferem nas dimensões e disposição das peças e de toda a instalação. Estou trabalhando com uma maquete e com o computador, mas sei que os resultados e as medidas de cada peça, fornecidos pelos cálculos desses meios, são aproximados, não exatos. Se essa proposta de reconstrução for aprovada, vai ser preciso fazer uma prévia da nova instalação, através de desenhos feitos com linhas e fitas adesivas sobre os painéis e piso. Tudo isso feito em escala real, para que assim possa determinar as dimensões, os ângulos e as correções de perspectivas, com um grau de exatidão melhor definido.<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> SOARES, Genilson . Mensagem recebida por <genilsonsoares@uol.com.br> em 30 jul. 2008.

<sup>213</sup> Ibidem.

Considerando a complexidade do processo de redimensionamento, o artista foi questionado quanto à relevância de sua presença durante o processo de reinstalação:

Numa obra que utiliza correções de perspectivas, como essa que foi montada em 1985 no MAM, se não forem feitas de forma acertada todas as correções (de perspectivas) nas peças da instalação, não tem como. Eu teria que estar lá. Teria que decidir na escolha dos ângulos de correções, pesquisar e procurar uma melhor definição dos materiais, etc. A questão da escolha do ângulo de correção de perspectiva é com certeza, uma decisão bastante particular.<sup>214</sup>

### Iluminação

A iluminação, no caso específico desta obra, é um fator relevante à preservação da aparência desejada pelo artista, conforme ressalta:

Em geral, eu prefiro luz indireta. No caso daquela instalação de 85 no MAM, mais ainda, porque lá, tinham peças com sugestões de ‘luzes e sombras próprias’, através do uso das cores sobre as peças. Em geral, usar iluminação direta sobre as instalações que eu projeto, quase sempre, provoca sombras indesejadas. Mas, cada caso, tem suas particularidades. Muitas vezes, só no final da montagem, é possível pensar em uma iluminação adequada para as peças (para o conjunto, ou, individualizadas). Algumas vezes em meu trabalho, usei ‘iluminação’ através da cor, ao pintar detalhes nas peças, ou, no verso dos materiais, interagindo com os suportes, usando cores acrílicas fosforescentes (esses detalhes em tinta fosforescente, quase sempre eram ‘abafados’, ou, ‘camuflados’, por sobreposição em transparências, através do uso de outras cores pintadas com tinta acrílica normal). Outras vezes, trabalhei a cor como “iluminação” [grifo do artista], usando o degradé de uma, ou, mais cores, acompanhando (ou, não) a iluminação natural do ambiente. Essa forma de pintar os suportes em degradé, quase sempre foi usada, nas instalações da série ‘Movimentos da Luz’.<sup>215</sup>

### Substituição dos materiais: nova interpretação

---

<sup>214</sup> SOARES, Genilson. Entrevista à autora. São Paulo, 21 de maio de 2008. Local: ateliê do artista.

<sup>215</sup> Ibidem.

Ao ser questionado se a atualização de materiais da instalação 'Aqui entre Nós' poderia ser caracterizada como uma 'reconstrução':

Quando comecei a trabalhar com o espaço, não era chamado de instalação, era chamado de *trabalho ambiental*. Acho que o que vou fazer agora, nem é uma *reinstalação*, porque não será igual (uma cópia) ao trabalho original. Acho que nesse caso, é uma *reconstrução*. Quando as novas peças estiverem prontas, é só montá-las, conforme o esquema descrito na planta baixa, seguindo as orientações anexas. Acho que quase todas as instalações possuem essas características. Você pode remontar a partir da informação, ou, do esquema de montagem, com as peças que fazem parte da instalação.<sup>216</sup>

No entanto, o artista ressalta que a substituição dos materiais não implicará alteração do conceito da obra, mas em nova interpretação:

No caso dessa instalação, a minha proposta agora, é de reconstrução da instalação de 85, e, para além da sugestão do uso de novos materiais, vejo também essa possibilidade, como uma oportunidade de poder pensar nos dias de hoje, as ideias desenvolvidas na instalação daquela época. Uma coisa parecida com o que um bom músico faz, a cada nova apresentação de sua criação musical, isto é, a música é a mesma, mas a interpretação é sempre outra.<sup>217</sup>

Os depoimentos do artista são esclarecedores quanto à irrelevância da preservação dos materiais para preservação do conceito da obra assim como outros inúmeros exemplos de obras que poderiam ser citadas. Em decorrência desta irrelevância de materialidade, a abertura para reposições, atualizações, complementações torna-se mais proeminente. No entanto, faz-se necessário analisar cuidadosamente cada aspecto particular do trabalho e do contexto no qual foi concebido para evitar generalizações, pois nem sempre é possível dissipar as ambiguidades entre a relevância da preservação material ao conceito da obra sem a participação do artista. Nesse caso específico, a apresentação da obra, ou seja, o novo redimensionamento, talvez implique um maior índice de complexidade mesmo que o artista realize esquemas detalhados de montagem, considerando que a cada reinstalação o espaço terá que ser rigorosamente adaptado às dimensões da obra.

---

<sup>216</sup> Ibidem.

<sup>217</sup> Ibidem.

Como o projeto ainda não foi concretizado, considerando, ainda, que nem o seja, ou quando for concretizado, é possível que o artista realize outras alterações, tornando-se inviável prever os critérios documentais a serem adotados pela instituição durante o processo de aquisição. No caso das instalações de arte, a aquisição institucional de partes ou novas versões de uma mesma obra vem se tornando constante, principalmente obras compostas por grande número de objetos e que estabelecem interferências diferenciadas no espaço. A obra *Cipis Transworld Art Industry & Commerce* de Marcelo Cipis apresentada no Capítulo I, constitui outro exemplo.

No presente estudo de caso, o fator econômico foi determinante para que o artista apresentasse uma versão que preservasse o conceito da obra e que, ao mesmo tempo, fosse viável economicamente para a instituição. No caso específico da obra *Cipis Transworld Art Industry & Commerce* (1991), exibida pela primeira vez na Bienal de São Paulo, o principal critério para o artista doá-la obra com redução de peças para o Museu de Arte Contemporânea da USP esteve na ponderação, em conjunto com a instituição, das reais possibilidades físicas e econômicas para exibir e preservar a obra no futuro. Além disso, ao doar outra obra com o mesmo nome em 1994, Marcelo Cipis enviou esquemas detalhados para que ambas as doações pudessem ser exibidas em conjunto ou separadamente.<sup>218</sup>

### 3.2. Ars Combinatória, de José Patrício

José Patrício (Recife, 1960) vem trabalhando com diferentes materiais e técnicas ao longo de sua carreira, começando pelo papel artesanal e por objetos seriados como bonecos de plástico, polpa de papel, fios elétricos, fios de telefonia, jogos de dominós, entre outros. Tais objetos seriados são dispostos em múltiplos arranjos, formando composições geométricas variadas. Dos primeiros trabalhos da década de 80 às interferências ambientais, a repetição de objetos seriados é uma constante na produção do artista. A partir de 1999 aparecem os trabalhos com pedras de dominós que passam a marcar a carreira do artista.<sup>219</sup>

Com os jogos de dominós, o artista realiza várias combinações e arranjos que revestem espaços arquitetônicos diferenciados, utilizando outras regras. Conforme

<sup>218</sup> Ver Capítulo I.

<sup>219</sup> ANJOS, Moacir dos. Quebra de Regras. In: PATRÍCIO, José: Arte Combinatória 112 dominós. Catálogo. Petrobrás. Recife. 2004. p. 63-65.

observa Mosquera “os trabalhos de José Patrício enfrentam a natureza de um jogo de sorte: não por desarranjar uma ordem existente, mas por provocar o desarranjo do acaso por meio do método”.<sup>220</sup> A oportunidade de acompanhar parcialmente a construção de *Ars Combinatória* (1999/2007),<sup>221</sup> instalada no Instituto Tomie Ohtake em 2007, por ocasião da exposição ‘O(s) Cinético(s)’,<sup>222</sup> permitiu observar as regras do método de construção e, também, participar do jogo. Como resultado, apresenta-se o registro documental do processo em conjunto com a entrevista realizada posteriormente.<sup>223</sup>

### Construção da obra no Instituto Tomie Ohtake

‘*Ars Combinatória*’ é composta por 2500 jogos de dominós que podem ser arranjados de formas variadas em função do espaço:

Quando eu falo que cada montagem de *Ars Combinatória* é uma obra diferente isso quer dizer que o conjunto de 2500 jogos de dominó que a compõem pode ser rearranjado *ad infinitum*. Cada vez que o conjunto é montado, mesmo que eu queira, não posso realizar uma obra igual à outra porque essas peças vão se recombinar, ou seja, a cada vez elas vão ser montadas de uma forma inédita. Para a montagem dos quadrados há infinitas possibilidades de escolha das caixas com peças iguais, desde uma aleatoriedade total até algo mais racional, como separar as peças com determinadas cores para agrupá-las. Nesse caso eu separo, por exemplo, as peças com a cor laranja e todas as peças com laranja e branco, branco e azul, etc. A partir disso, eu posso agrupar conjuntos que permitem criar campos de cor e gradações cromáticas. Nunca uma montagem será igual à outra. Nesse sentido, a obra se renova a cada vez que é montada.<sup>224</sup>

---

<sup>220</sup> MOSQUERA, Gerado. José Patrício. In: PATRÍCIO, José: *Arte Combinatória* 112 dominós. Catálogo. Petrobrás. Recife. 2004. p.69.

<sup>221</sup> O artista menciona sempre a data da primeira montagem e a data em que a obra está sendo montada. No caso de *Ars Combinatória*, a primeira montagem foi realizada em 1999 no convento de São Francisco na Paraíba.

<sup>222</sup> Organizada pelo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia ( Madrid) em parceria com o Instituto Tomie Ohtake ( São Paulo) de 14/11/07 a 10/02/07. <<http://www.institutotomieohtake.org>>

<sup>223</sup> PATRÍCIO, José. Entrevista à autora. São Paulo, 13 de maio de 2008. Local: Galeria Nara Roesler.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

‘Ars Combinatória’ (1999/2007)<sup>225</sup> foi montada pela primeira vez no convento de São Francisco , em João Pessoa na Paraíba (Figs. 37 e 38). Nessa instalação,<sup>226</sup> o artista utilizou apenas peças de dominós em preto e branco.



Fig. 37 - Dominós, 1999 15.120 peças de dominó plástico 523x285 cm.

No Instituto Tomie Ohtake, a obra foi instalada com 1120 dominós coloridos sobre um tablado de madeira na cor cinza. O método de construção consistiu em montar um quadrado com três caixas de jogo de dominó, contendo em cada uma delas 28 peças iguais. O quadrado é construído a partir do movimento em espiral. A ocupação da obra teve início pelas laterais, na seguinte sequência: seleção pelo artista das caixas de dominós para compor um quadrado; demonstração do método de construção aos assistentes.

O processo foi iniciado das laterais para o centro, formando linhas retas, permitindo que várias pessoas trabalhassem simultaneamente. Os jogos vieram armazenados em 40 caixas de madeira devidamente identificadas por cor. Após a

<sup>225</sup> O artista sempre menciona a data em que a obra foi montada pela primeira vez e a data da montagem atual.

<sup>226</sup> Dominós (1999) 15.120 peças de dominó plástico 523 x 285 cm



Fig. 38 - Idem.

organização do espaço, o artista realizou a primeira demonstração para os montadores das regras a serem seguidas com três jogos de caixas de dominó. No caso específico dessa obra, o artista realizou o primeiro quadrado selecionando um jogo de peças pretas; um jogo de peças amarelas (com numeração 3); um jogo de peças vermelhas (com numeração 5); um jogo de peças amarelas (com numeração 6).

As peças são dispostas sequencialmente, seguindo um movimento em espiral, começando pelas pedras de menor valor. Após a demonstração inicial, o artista distribuiu para os assistentes três caixas de jogos de dominó, contendo em cada caixa 28 peças iguais. O processo foi iniciado pelas laterais, facilitando o trabalho simultâneo dos assistentes (Fig. 39 a 47).



Fig. 39 - Base cinza para suporte da obra (em primeiro plano).

Fig. 40 - Vista geral dos conjuntos de peças de dominó. Artista selecionando os jogos.

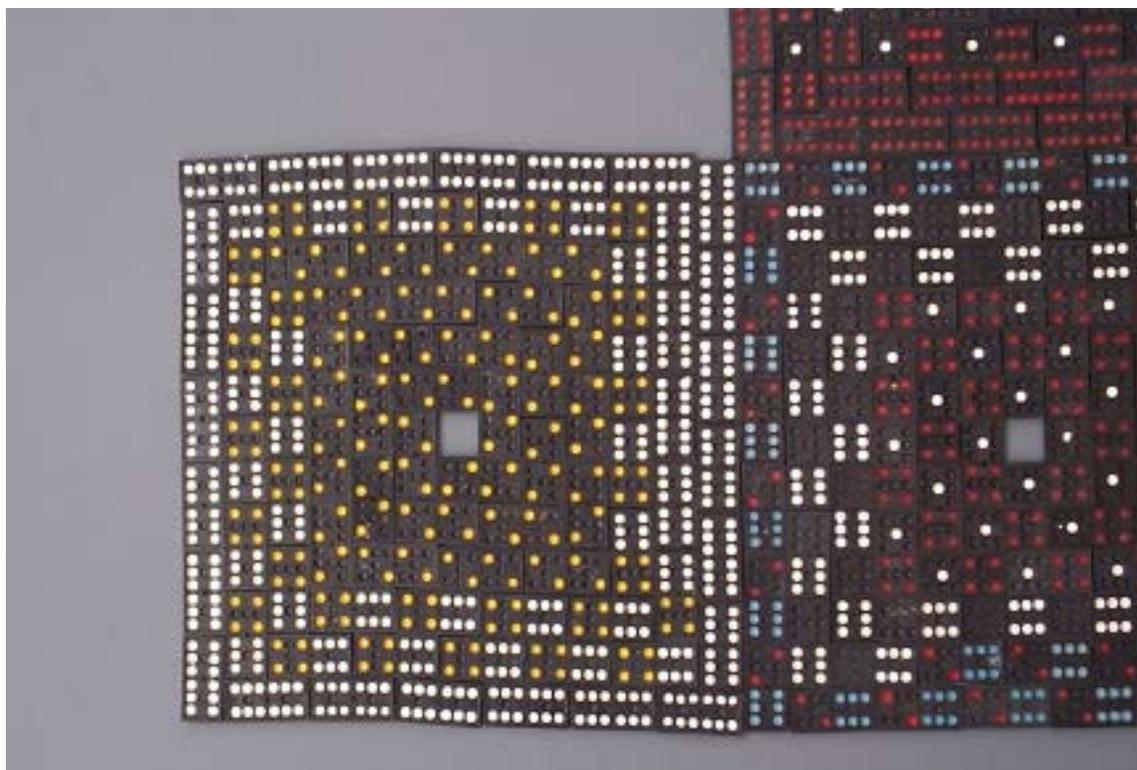


Fig. 41 - Demonstração do método de construção (em espiral) pelo artista.

Fig. 42 - Montagem dos primeiros quadrados.



Fig. 43 - Montagem dos quadrados.

Fig. 44 - Vista geral da Equipe.



Fig. 45 - Finalização do processo.

Fig. 46 - Idem. Artista com equipe.

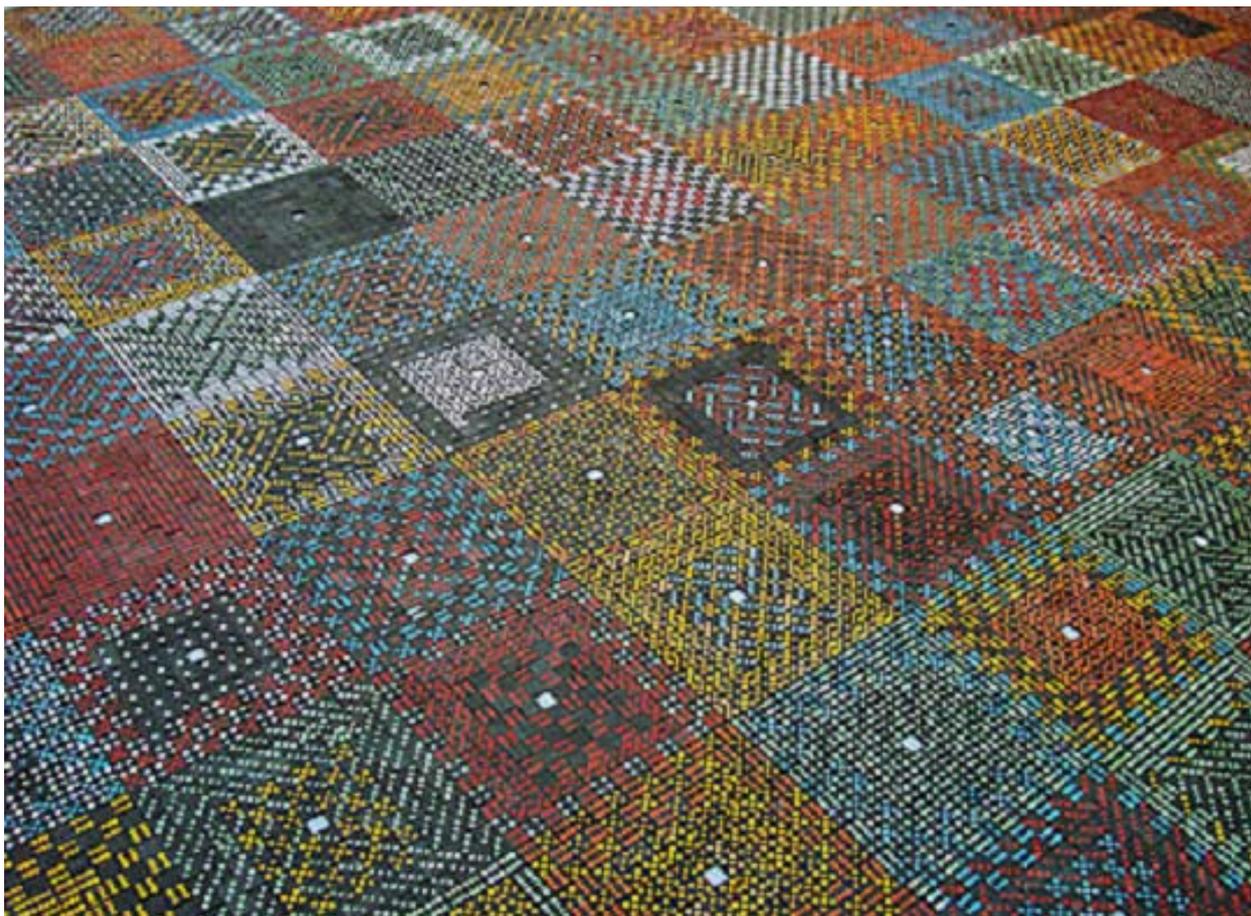


Fig. 47 - Detalhe do resultado final.

## Ocupação no espaço

Com base na observação da montagem da obra no Instituto Tomie Ohtake e comparando outras obras construídas em espaços diferenciados, o artista foi questionado quanto à relevância da elaboração de projetos prévios para a ocupação do espaço:

Na verdade, não há projeto prévio para a ocupação do espaço. Há uma regra que é usada durante a montagem: a partir de um movimento em espiral, formar quadrados utilizando três caixas de jogo de dominó, cada uma delas contendo 28 peças iguais. Depois da montagem das milhares de peças e da disposição dos quadrados, uns ao lado dos outros, surge a obra. O que fica disso é a documentação fotográfica, já que a obra, sendo efêmera, só existe no período de exposição na galeria ou na instituição. É uma obra que se renova a cada apresentação. Então, não há de fato um

projeto prévio para ocupação do espaço. A montagem é feita a partir da minha percepção do espaço *in loco* e da sua gradativa ocupação. Às vezes tenho uma ideia de como vou ocupar um determinado espaço, mas não é nada rígido. Eu trabalho sempre ocupando espaço e dependendo de como isso vai funcionando vou tomando decisões sobre a maneira como a obra vai se desenvolver. O que faço, geralmente, é medir a área que vou ocupar para ver quantos quadrados vão caber ali: se vou precisar preencher espaços que não coincidem com a dimensão dos quadrados, ou se vou deixar espaços vazios, além de avaliar como vai ser a circulação do público... O projeto se faz na hora, montando as peças [...]

[...] A obra ocupa até 70 m<sup>2</sup> e não funciona bem em espaços exíguos. O piso precisa ser regular, sem desníveis. Geralmente, eu tenho uma ideia do espaço. Se eu já conheço, tudo bem, eu consigo ter uma ideia, mas o que tem acontecido é chegar ao espaço e me deparar com uma coisa nova. O que eu conheço, às vezes, é por planta, ou seja, eu tenho a planta daquele espaço, mas não conheço o entorno para avaliar como vai funcionar em termos de visualização. Então, geralmente, quando vou montar, eu preciso pensar a obra em função do espaço que encontro.<sup>227</sup>

## Público & Obra

Como as peças de dominós são arranjadas sobre o piso sem nenhum método de fixação, a obra apresenta grande vulnerabilidade ao desarranjo sob o menor sopro:

Eu preciso pensar também na circulação do público. Às vezes a montagem fica condicionada à circulação do público. Quanto menos riscos de acidentes por parte do público, melhor [...]

[...] É condição ideal quando a obra pode ser vista de um ponto mais elevado, escada ou pavimento superior, como foi o caso no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, no Recife; no MAM Bahia e mais recentemente na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Nesses espaços, por conta da restrição que o espaço arquitetônico proporcionou, os riscos de acidentes por parte dos visitantes foram quase que totalmente anulados.<sup>228</sup>

---

<sup>227</sup> PATRÍCIO, José. Entrevista à autora. São Paulo, 13 de maio de 2008. Local: Galeria Nara Roesler

<sup>228</sup> Ibidem.

## Diálogo formal com o espaço

Ao comparar a obra construída no Instituto Tomie Ohatke com outras instalações construídas em edifícios arquitetônicos diferenciados (Figs. 48, 49, 50 e 51), foi possível observar que não resultou em uma integração cromática e/ ou formal tão acentuada com os elementos arquitetônicos. Tal questão foi colocada ao artista:

As peças montadas sobre o piso dialogam quase sempre com os elementos arquitetônicos. No MAMAM<sup>229</sup> aconteceu, por exemplo, um diálogo entre as peças montadas e o piso de ladrilhos. Se você prestar atenção no catálogo, vai perceber uma ou outra imagem na qual aparece um pedaço do ladrilho. Então, criou-se ali um diálogo entre o ladrilho e as peças de dominó. As peças recobriram o ladrilho, como se fosse um segundo piso, mas em algum ponto o ladrilho apareceu e voltou. Achei legal essa relação. Já na Bienal do Mercosul, a integração foi perfeita porque eram dominós de resina brancos, quase da mesma cor dos ladrilhos... Aconteceu também na Pinacoteca com os dominós de resina com cores variando entre



Fig. 48 - MAM/Recife.

<sup>229</sup> Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães

o branco, o marfim e o amarelo. Na Pinacoteca, quase não houve contraste entre as peças de dominó e o piso de mármore. Ficou tudo integrado

O que aconteceu no Instituto, já aconteceu em outros locais: ao me deparar com o espaço reservado para a montagem dos dominós, eu não tinha nenhuma possibilidade de interferir e dialogar com a arquitetura porque já havia um espaço definido, determinado, regular – um tablado em forma de quadrado ou retângulo. O meu trabalho tinha que simplesmente ocupar aquele espaço com as peças de dominó. Quando eu posso estabelecer esse diálogo, vou livremente ocupando o espaço e é isso que me agrada mais. De alguma maneira, houve uma limitação da possibilidade da obra dialogar com o espaço arquitetônico.<sup>230</sup>



Fig. 49 - MAM/Bahia.

<sup>230</sup> PATRÍCIO, José. Entrevista à autora. São Paulo, 13 de maio de 2008. Local: Galeria Nara Roesler.



Fig. 50 - Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fig. 51 - Instituto Tomie Ohtake/SP.

## Possibilidades de aquisição

Apesar das múltiplas possibilidades de arranjos em espaços diferenciados da obra *Ars Combinatória*, considerando que não existe uma rigidez para as diversas formas de ocupação do espaço e que, tampouco, são realizados projetos, o artista foi questionado quanto aos procedimentos para reapresentação da obra no futuro e relevância de sua participação, caso ela seja adquirida por uma instituição:

O artista forneceria uma quantidade X de jogos de dominós. As peças seriam montadas de acordo com um manual de instruções fornecido por ele. Há condição de a obra ser montada por outras pessoas sem a presença do artista.<sup>231</sup>

Acrescenta, ainda, a importância da devida atenção durante o processo de desmontagem e organização das peças como condição para a reconstrução da obra :

Às vezes há confusão na desmontagem quando se coloca uma ou outra peça diferente numa das caixas. Cada caixa deve ter exatamente 28 peças iguais. Geralmente há peças sobressalentes que ficam de reserva para serem usadas em substituição, caso seja necessário [...] É preciso prestar atenção para que cada caixa tenha 28 peças iguais, pois isso possibilitará reconstruir a obra.<sup>232</sup>

## Aquisição das peças de dominós

As obras de José Patrício, construídas com objetos de série, assim como grande parte das poéticas contemporâneas depara-se com a constante questão crucial referente à reposição de peças no futuro, conforme já mencionado ao longo desta pesquisa. Quanto aos jogos de dominós, o artista menciona que pode adquirir as peças em fábrica, além das possibilidades de compra-lás e pintar ou comprá-las pintadas como no caso da obra '*Ars Combinatória*'. No entanto, são altos os riscos de não encontrar mais as mesmas peças no comércio. Como medida preventiva, o artista armazena peças para reposição:

---

<sup>231</sup> Ibidem.

<sup>232</sup> Ibidem.

Estes dominós têm um tempo de disponibilidade no comércio. Eu posso encontrar um determinado tipo de jogo hoje, mas amanhã posso não encontrar mais. Eu já não encontro mais no comércio os dominós de várias obras que eu fiz. Então, caso descole ou perca uma peças dessas, no caso das pinturas, como vai fazer? Algumas vezes, já aconteceu das pessoas entrarem em contato com a galeria e da galeria entrar em contato comigo e de, por acaso, eu ter no meu ateliê guardado aquele tipo de peça para poder repor, mas não é uma garantia.

Algumas obras de parede não são necessariamente pinturas, mas assemblagens como os dominós colados sobre suporte de madeira. Nestes, pode acontecer de soltar ou perder uma peça. Se não existirem mais as peças para reposição, não sei o que o restaurador vai fazer. Talvez, a solução seja fabricar uma peça nova com as mesmas características.

Nem sempre eu tenho, mas sempre procuro deixar um pouco daquelas peças que usei para a eventualidade de um processo de restauro da obra. É interessante observar que essas peças estão disponíveis no mercado por um tempo limitado, seja porque a fábrica fechou e não produz mais aquela peça ou porque os dominós são importados e, como a importação é uma coisa irregular, você não encontra sempre o mesmo produto. Entende!

Tem este aspecto, também. Por um lado, é bom porque parece que, de certa maneira, a obra não pode mais ser reproduzida, ou seja, você não tem mais como reproduzir porque não tem mais aquele material. Isso dificulta a eventualidade de reprodução por alguém que esteja mal-intencionado, mas, sobretudo, tem que ter esse cuidado de autenticar e documentar, criando um arquivo no qual todas as obras estarão relacionadas e documentadas, sendo possível se reportar a ele.<sup>233</sup>

Conforme é possível observar, o artista apresenta uma preocupação especial quanto à identificação e documentação de suas obras, não assinando diretamente, mas inserindo dados no verso com ‘pincel e esmalte sintético’, além de colar um ‘certificado de autenticidade assinado e reconhecido em cartório’. O certificado de autenticidade apresenta informações sobre a obra, incluindo histórico de exposições. Cópias de cada certificado ficam armazenadas no fichário de cada obra que compõe o arquivo do artista.

---

<sup>233</sup> Ibidem.

## Deterioração: principais fatores de risco

Além de alguns fatores de risco já mencionados, os plásticos apresentam grande vulnerabilidade a índices altos de temperatura ou muito baixos, além de serem suscetíveis às radiações luminosas. Apesar das peças de dominós serem confeccionadas com plástico de grande resistência,<sup>234</sup> foi possível observar leves distorções de algumas durante o período de exibição da obra no Instituto Tomie Ohtake.<sup>235</sup> O artista observa, também, o descolamento eventual de películas de tinta por ocasião de exibição das peças à baixa umidade:

Percebi que num clima muito seco, no dominó utilizado em 'Ars Combinatória', pode acontecer descolamento dos pontos (da camada de tinta em esmalte sintético) aplicados em cada concavidade das peças. Assim, acontece de algumas peças soltarem a película de tinta, ou seja, aqueles pontinhos soltam, mas não acontece com todas as peças.<sup>236</sup>

Nesses casos, aponta a repintura como solução para compor a numeração:

Em caso de acontecer isso, há a possibilidade de repintar. Então, é só utilizar esmalte sintético com pincel fino e preencher as concavidades da peça para recompor o número original. As cores são: branco, laranja, azul, verde, amarelo e vermelho. No caso da obra 'Ars Combinatória', você encontra todos os números em todas as cores.<sup>237</sup>

Conforme é possível observar, os principais fatores de risco manifestam-se em momentos diferenciados de construção da obra: montagem (extravio de peças); período de exibição (desorganização da sequência de peças em decorrência de acidentes e durante processos de limpeza para remover acúmulo de poeira); desmontagem (extravio e organização incorreta das peças) e armazenamento (acondicionamento em condições ambientais inadequadas).

---

<sup>234</sup> Provavelmente poliestireno

<sup>235</sup> A obra ficou exposta por três meses durante o período de verão (14/11/07 a 10/02/08) em um espaço não contemplado por sistemas de ar condicionado. Tais alterações leves foram observadas por mim durante o período de manutenção da obra.

<sup>236</sup> PATRÍCIO, José. Entrevista à autora. São Paulo, 13 de maio de 2008. Local: Galeria Nara Roesler

<sup>237</sup> *Ibidem*.

## Envelhecimento: alterações de aparência

Durante a montagem da obra foi possível observar algumas peças de coloração mais vibrante do que outras. Apesar de tais diferenças parciais de intensidade cromática não interferirem na harmonia do conjunto, o artista foi questionado quanto aos limites de alterações cromáticas aceitáveis por ocasião do envelhecimento:

Na verdade, como as peças ficam guardadas a maior parte do tempo, sendo expostas à luz apenas durante o período de exibição, esse desgaste, desbotamento ou perda da intensidade da cor, acontece, claro, mas de uma forma minimizada. Nesse caso, não vejo problema. O problema maior é justamente quando há descolamento da película de tinta, que começa a descascar e soltar. Mas não é algo que aconteça em todas as peças, pois muitas delas mantêm essa fixação.<sup>238</sup>

No entanto, menciona um exemplo extremo referente à alteração cromática:

Aconteceu, por exemplo, o caso de um cliente que comprou uma obra minha realizada somente com peças de dominó de plástico vermelho coladas sobre suporte de madeira. O cliente, no entanto, não foi muito atento e deixou a obra num local que pegava sol. Isso fez com que o vermelho da obra fosse embora. Então, perdeu a cor e ficou um tom mais alaranjado, queimado. Deu para perceber que era causado pelo sol e comprometia muito a integridade da obra. Foi para o meu ateliê, mas não tinha o que fazer... Não tinha mais jeito... A única coisa a fazer, era assumir aquilo ali como uma alteração que aconteceu com uma obra e que você vai ter que conviver com ela, tomando cuidado para não agravar ainda mais. Então, é preciso que as pessoas se conscientizem que uma obra de arte nunca deve tomar sol direto, a não ser uma cerâmica ou algo assim resistente, e olhe lá... Isso me deixou muito frustrado porque, na verdade, eu também perdi uma obra, pois uma obra nunca deixa de ser do artista, mesmo que ela vá para uma coleção particular. Ela continua sendo sua. É uma propriedade intelectual do artista. Além disso, é uma obra que, por exemplo, poderia ser requisitada um dia para uma exposição. Então, eu perdi uma obra. Eu acho que ela não tem condições de ser exposta novamente. Ao mesmo tempo, pensei que, talvez, nesse caso, a alteração até

---

<sup>238</sup> Ibidem.

pudesse ser incorporada à obra, mas não é a mesma coisa... Eu tenho a foto da obra como era originalmente e tenho uma foto de como ficou depois. É bem diferente.<sup>239</sup>

Conforme o posicionamento do artista quanto às questões apresentadas, a preservação do aspecto material é relevante, principalmente, em função da problemática referente à reposição de peças dessas séries compostas por dominós. Apesar de ser uma obra que se “renova” a cada apresentação, as regras para sua construção são imutáveis, independente dos diferentes espaços nos quais é exibida.

### 3.3. Tapumes, de Henrique Oliveira.

A série ‘Tapumes’, do jovem artista Henrique de Oliveira, consiste na construção de obras que, geralmente, transgridem o plano, ocupando espaços e arranjos diferenciados. Tais obras, denominadas pelo artista de ‘instalações temporárias’<sup>240</sup> são construídas com as sobras de madeiras utilizadas como tapumes em construção civil. Tais madeiras, chamadas de madeirite e muito utilizadas no contexto da construção no Brasil, apresentam geralmente uma coloração roxa. E expostas às intempéries, deterioram rapidamente, sendo substituídas constantemente. São essas madeiras, já deterioradas e com demais intervenções por parte da comunidade, que são resgatadas pelo artista.

Com Bacharelado em Pintura em 2004, o artista vem participando de muitas exposições no Brasil e exterior. A série ‘Tapumes’ é tema de sua dissertação de mestrado, tendo como título: ‘Tapumes: relatos de uma experiência em 3 dimensões’. Na dissertação de mestrado do artista assim como em seu site<sup>241</sup> é possível observar diversas formas construtivas e variações cromáticas em espaços diferenciados. A reutilização de materiais deteriorados provenientes de um contexto específico determinou a seleção para análise no âmbito desta pesquisa. Apesar de descrever na dissertação suas referências, o significado simbólico dos materiais e os desdobramentos dessa série, realizou-se entrevista<sup>242</sup> com o artista, apontando questões específicas referentes à preservação e (re) exibição e contextos diferenciados.

---

<sup>239</sup> Ibidem.

<sup>240</sup> OLIVEIRA, Henrique de Souza. Tapumes: relatos de uma experiência em 3 dimensões. 2007. (Dissertação). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

<sup>241</sup> <<http://www.henriqueoliveira.com>>

<sup>242</sup> OLIVEIRA, Henrique. Entrevista à autora. São Paulo, 13 de maio de 2008.

Além da entrevista, foi possível acompanhar parcialmente o processo de construção de uma de suas séries.

### Processo de construção

O processo de construção da série ‘Tapumes’ consiste na superposição de camadas de lâminas de compensado. As primeiras obras do artista surgiram em função do contexto “para o lugar, ou seja, *site-specific*”,<sup>243</sup> e em algumas obras estava presente a “ideia de compressão na arquitetura”.<sup>244</sup> No momento em que o artista começa a utilizar compensados mais flexíveis, em conjunto com os compensados de



Fig. 52 - Tapumes 2003. Funarte/SP.

<sup>243</sup> OLIVEIRA, Henrique. Entrevista à autora. São Paulo, 13 de maio de 2008.

<sup>244</sup> Ibidem.

menor flexibilidade resgatados nas ruas, as formas curvas são incorporadas às obras. A produção do artista inclui, também, pinturas<sup>245</sup> que são anteriores à produção das obras com as madeiras e enfatiza a relação entre ambas.

A partir do momento em que o artista descobre o compensado flexível, que será responsável pelas formas curvas e pelo deslocamento no espaço, a obra passa a adquirir maior autonomia em relação ao espaço, conforme ressalta:

No começo, o trabalho era bem *site-specific*, ou seja, a forma do trabalho era dada em função do espaço onde ele era construído. A partir do momento em que comecei a tencionar as madeirinhas, realizando formas curvas, eu comecei a imaginar o trabalho mais autônomo, como uma pintura ou painel. Isso permitiu que eu tivesse uma abordagem maior, coincidindo com a minha descoberta de materiais que constituem a base do que utilizo hoje como o PVC e o compensado flexível. No começo, trabalhava com um material que eu não conseguia ter domínio.<sup>246</sup>

A obra 'Tapumes', construída sobre o próprio painel de exposição, exposta na exposição 'Paralela', em 2006, ilustra essa série de obras com predominância de formas curvas (Fig.53).

### Significado dos materiais

Além das propriedades estruturais descritas, a escolha por um material tão precário está relacionada com suas pesquisas sobre a superfície pictórica:

algumas pessoas mencionaram o aspecto social, material pobre, mas não me atendo a isso. Acho que a ideia de material deteriorado está relacionada com uma relação de pintura de superfície e foi isso que me atraiu. Eu acho importante e vejo a questão do precário como algo que faz parte da paisagem da cidade. A ideia de utilizar esse material

---

<sup>245</sup> Materiais utilizados nas pinturas: “[...] A cor vem de vários tipos de acrílicas importadas e nacionais, mas a base vem de material de construção: eu utilizo um verniz acrílico (resina relativamente fosca e transparente) que vem em balde e também a tinta de parede para fachadas, por ser mais elástica (emborrachada). Vou combinando esses materiais e colocando a tinta em quantidades muito grandes. Para fazer um quadro desses, eu uso dois baldes. Em uma pintura como essa de 2m x 2m, eu calculo que deve ter, aproximadamente, 10 litros de tinta, ficando bastante pesada [mostrando uma obra fixada na parede do ateliê]. Não existe tinta nacional nessa quantidade própria para pinturas na casa do artista. O máximo que você encontra é na quantidade de 25ml. É ridículo! Você ainda consegue tinta importada de um litro, mas custa uma fortuna. Então, o meu trabalho foi desenvolvido, de certa forma, em função disso [...]”. Ibidem.

<sup>246</sup> Ibidem.



Fig. 53 - Tapumes Paralela 2006, São Paulo. Madeira, 3,7m x 14m x 1,8m.

veio da minha observação dos tapumes de construção se deteriorando. O meu interesse estava em fazer uma pesquisa de superfície. Eu acompanhei um tapume apodrecendo por dois anos de um prédio que ficava em frente ao de Artes Plásticas da ECA, e ficava imaginando aquilo como uma pintura. Na época, eu estava pintando em cima de chapa de compensado, comecei a achar, então, que aquilo lá podia ser um trabalho, uma colagem, e comecei a fazer uns estudos. Uma semana antes da exposição (dos alunos) de final de ano, quando eu pensava o que ia fazer (para a exposição), eles tiraram os tapumes e colocaram no chão. Daí, eu puxei para o departamento de artes plásticas e fiz o primeiro trabalho [...] As cores já estavam na madeira. Então, tem um pouco dessa memória anterior que a madeira teve, ou seja, um pouco desse universo da construção.<sup>247</sup>

No caso de elaborar um projeto em outros países, o artista apropria-se de materiais disponíveis no local como a obra 'Nuvem' (Fig. 54) construída em *New Orleans* ou envia as madeiras devidamente fumigadas,<sup>248</sup> conforme os procedimentos legais.

<sup>247</sup> Ibidem.

<sup>248</sup> O processo de fumigação consiste em expor determinado material à exposição de gases para eliminar insetos. No caso de exportação de madeiras, tal processo de fumigação é um procedimento legal, requerido inclusive para embalagens de obras de arte.



Fig. 54 - Nuvem. Centro de Arte Contemporânea, New Orleans, EUA -2008, colchões e travesseiros. 3,2m x 2,8m x 6m.

Fui convidado para participar de uma exposição sobre a reconstrução da cidade após o furacão, e a proposta era chegar sem nada e fazer um trabalho com material conseguido no local. Aí, eu fiz essa nuvem com material para dormir, e aqui sim tem uma ideia de conteúdo simbólico proposital. Eu quis utilizar material usado para transmitir a sensação de conforto, fazendo uma escultura que remetesse à ideia de nuvem do céu como uma referência simbólica às pessoas que morreram no desastre. Um jornalista escreveu que viu no trabalho uma referência às pessoas que estavam sem casa para dormir. Eu achei legal, mas não tinha pensado nisso. Então, a pessoa pode fazer outra leitura.<sup>249</sup>

### Algumas etapas do processo de construção

Durante a entrevista realizada no ateliê do artista, foi possível acompanhar algumas etapas da construção da obra 'Tríptico' (2008) em forma de painel. O processo de construção de obras efêmeras para lugares específicos ou em forma de painéis<sup>250</sup> segue um percurso construtivo semelhante. Inicialmente, canos de PVC são moldados com formas variadas para receberem as primeiras lâminas de compensado

<sup>249</sup> OLIVEIRA, Henrique. Entrevista à autora. São Paulo, 13 de maio de 2008.

<sup>250</sup> Bidimensionais que o artista constrói em blocos, separadamente, possibilitando aquisições.

incolor flexível. As lâminas são cortadas em diversos formatos, dependendo da área a ser preenchida, acompanhando as limitações de torção do material. As chapas que revestem totalmente o PVC são fixadas com grampeadores e parafusos que são esmerilhados com grosa. Nesse momento existe, inclusive, risco de incêndio porque a máquina aquece e queima a madeira. O artista toma todas as precauções em seu estúdio, tendo por perto extintores de incêndio. Por ocasião da construção de uma instalação no Itaú Cultural, a obra foi revestida com um produto anti-chamas (Figs. 55, 56 e 57).

Na sequência, lâminas de compensado resgatadas em locais de construção civil de diversas colorações são adicionadas, revestindo totalmente as camadas subjacentes. Como essas lâminas de compensado apresentam baixa flexibilidade, elas são umedecidas previamente (Figs. 58, 59, 60 e 61). O artista distribui as cores de forma alternada, buscando um equilíbrio cromático. Apesar da utilização de lâminas de colorações diferenciadas, o artista realiza intervenções pictóricas em determinadas obras. No caso específico do exemplo que está sendo apresentado, a obra recebeu intervenções de pintura. Interferências estéticas/ reaproveitamento dos materiais



Fig. 55 - Montagem da estrutura de PVC. Artista com assistentes.

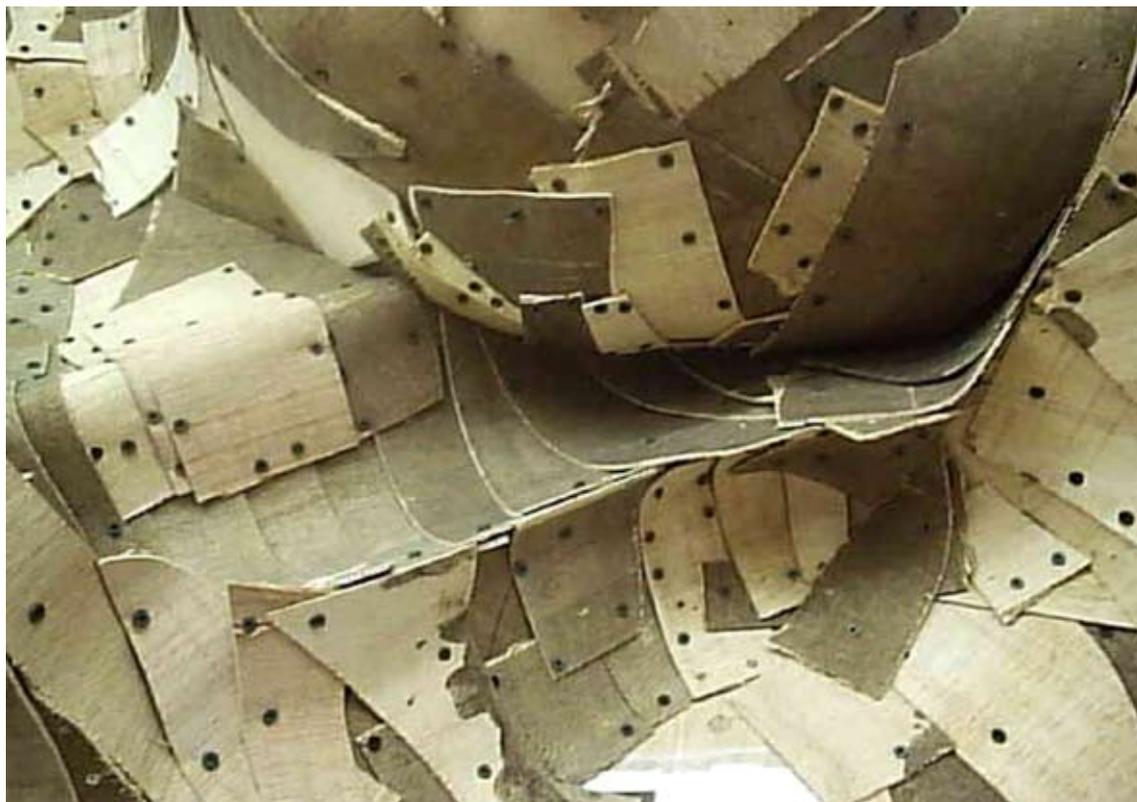


Fig. 56 - Revestimento da estrutura com o compensado flexível.

Fig. 57 - Parafusos sendo esmerilhados.



Fig. 58 - Madeirites utilizados como tapumes na construção civil e resgatados pelo artista.

Fig. 59 - Madeirites resgatados em locais de construção civil e armazenados no atelier do artista.



Fig. 60 - Umedecimento das lâminas.

Fig. 61 - Detalhe do sistema de aplicação das lâminas.

Conforme mencionado, o artista explora as madeiras resgatadas nas ruas com a aparência decorrente da ação do tempo ou da interferência da comunidade, acrescentando “interferências sutis na cor”. Ao aproveitar as lascas de madeira já com resíduos de tinta e com madeiras pintadas por ele, o artista procura uma integração maior das cores com o contexto. A cada desmontagem de uma instalação temporária, ele busca reaproveitar, na medida do possível, os mesmos materiais em outras obras:

Eu vou puxando e se quebrar não tem problema porque aproveito em partes menores de outras obras. Jogo fora apenas o que quebrou demais. Na minha dissertação de mestrado eu escrevi isso: que eu pensava cada trabalho como sendo único, ou seja, não era repetido, mas devia ser pensado com uma mesma matéria que vai se transformando e se acomodando às diferentes arquiteturas onde era instalado. À medida que vai perdendo madeira, porque ela vai quebrando, eu vou acrescentando outras.<sup>251</sup>

#### Possibilidades de aquisição

Considerando as questões construtivas e as grandes dimensões das obras construídas em forma de painel, questionou-se o artista sobre possíveis limitações quanto ao processo de aquisição por parte de instituições públicas e privadas como a obra ‘Tronco’ (2007), que está em processo de comodato pelo Centro Cultural São Paulo (Fig. 62).

O artista menciona que não existem dificuldades quanto à aquisição em forma de painel, apontando, também, principais fatores de risco quanto à preservação:

Eu tenho notado muito que um colecionador gosta quando compra e pode colocar na parede. Quanto à durabilidade, eu penso que eles não se preocupam tanto. Se o trabalho ficar parado, não tem problema, mas se forem constantemente transportadas, as obras mais frágeis, que apresentam muitas pontas, tendem a quebrar.<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> OLIVEIRA, Henrique. Entrevista à autora. São Paulo, 13 de maio de 2008.

<sup>252</sup> Ibidem.



Fig. 62 - Tronco 2007, objeto. Madeira e PVC, 2,3m x 2,4m x 4,8m. Centro Cultural São Paulo.

## Envelhecimento/Deterioração

Apesar da evidência de que os maiores fatores de risco referentes à série 'Tapumes' estão relacionados a impacto, manipulação, depósitos de poeira e infestação de insetos, questionou-se o artista quanto à relevância das alterações cromáticas em decorrência do envelhecimento: "Em um trabalho que é feito em cima da cor fica complicado, mas se desbotar um pouco, eu acho que, talvez, tenha uma incorporação, ficando mais harmônico".<sup>253</sup>

Quanto à perda de camadas de madeira, o artista menciona possibilidades de intervenção ou incorporação das perdas:

embora as lascas de madeira sejam frágeis, também são de fácil reposição. O restauro deve ser feito com base em fotos. Faz parte do trabalho a ideia de descascamento, ou seja, eu construo a superfície em sobreposição, de modo que, à medida que as camadas externas vão se quebrando, as cores das camadas mais profundas tendem a vir à tona.<sup>254</sup>

---

<sup>253</sup> Ibidem.

<sup>254</sup> Ibidem.

## Artista &amp; Assistentes

Quanto aos limites de interferência de assistentes no processo de construção, o artista menciona que é um processo gradual e que seus assistentes também são artistas plásticos:

quando o assistente é novo e não sabe muito como atuar, ele faz a parte mais básica. A partir do momento em que ele vai adquirindo mais experiência, trabalhando comigo mais de três ou quatro vezes, vai adquirindo autonomia. A pessoa que trabalha comigo mais constantemente, também artista plástico, logo já poderá fazer uma obra sem eu estar junto. Lógico que existem limites porque no momento de finalização da obra, eu preciso estar junto para decidir o volume, ou seja, até onde vai o desenho no espaço, mas o assistente está ali para ajudar. No entanto, eu poderia também ficar falando: quero até aqui, quero assim, quero assado.<sup>255</sup>

A série ‘Tapumes’, de Henrique de Oliveira, assim como na obra ‘Ars Combinatória’, de José Patrício, e Morte d’ Luz de Karen Lambrecht – que será apresentada na sequência –, a presença de assistentes ou de equipes de montagem ocasionais<sup>256</sup> é condição para a construção ou instalação em cada espaço. No caso específico da série ‘Tapumes’, em vista da complexidade construtiva e das nuances em torno dos limites das interferências estéticas, a participação de assistentes-artistas é significativa por facilitar uma compreensão melhor do trabalho do artista por parte do assistente e, também, favorecer a comunicação tácita entre ambos. A montagem da obra Morte d’ Luz de Karen Lambrecht no Museu de Arte Contemporânea da USP contou com a participação de estudantes do curso de artes plásticas da Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, por solicitação

---

<sup>255</sup> Ibidem.

<sup>256</sup> Os assistentes de artistas, quando também não são artistas ou estudantes de arte, são profissionais que têm um contato mais direto com a arte e que passam a conhecer profundamente o trabalho do artista pela experiência. Esses profissionais, também, são fontes de informação primária de alta relevância, principalmente, quando trabalham com os artistas por um longo período como o assistente Fernando Vieira do artista Nelson Leirner, além de muitos outros que poderiam ser citados. As equipes de montagem das instituições são formadas por profissionais que também se tornam especializados por meio de experiência em montagens de obras de arte de uma instituição. Esses profissionais adquirem conhecimentos técnicos referentes aos métodos para instalar obras em geral, além de apresentarem conhecimentos básicos de preservação, como manipulação de obras de arte, deslocamentos, embalagem e armazenamento. As Bienais de São Paulo, que contemplavam as chamadas ‘salas especiais’, constituem um exemplo da atuação dessas duas categorias de profissionais: para montagem das ‘salas especiais’ eram contratados profissionais de museus; e para as demais obras de arte contemporânea que incluíam montagens complexas em conjunto, na maioria das vezes, com o artista, eram contratados artistas iniciantes ou estudantes de arte e arquitetura. Atualmente, em vista da introdução de diversas tecnologias, outras categorias de profissionais passam a integrar uma equipe de montagem.

da artista, apesar de o Museu apresentar uma equipe de montagem. Tal solicitação mostrou-se altamente pertinente em vista do grau de subjetividade durante as fases do processo.

### 3.4. Morte d' Luz, de Karen Lambrecht

A artista Karen Lambrecht utiliza, em suas obras, diversos materiais e processos construtivos, como materiais provenientes de resíduos industriais, pigmentos naturais e sangue de animais abatidos.<sup>257</sup> A transição entre os materiais reflete sua busca para resolver questões de “superfície, cor, ritmo e gesto”<sup>258</sup> em função de suas pesquisas em outras fontes, conforme menciona: “no conjunto de trabalhos que realizei coletando o sangue do abate de carneiros para o consumo da carne ovina, destaquei algumas abordagens diferentes da pintura, porque trata com um acontecimento real.”<sup>259</sup> Dos materiais provenientes de resíduos industriais aos pigmentos naturais e sangue de animais abatidos, aliados, em algumas situações, às ações da natureza, a artista extrai e agrega novos significados. Os diversos materiais “pertencem ao mundo, não são elementos idealizados, dele trazem o peso, a textura, o cheiro”.<sup>260</sup>

A instalação ‘Morte d' Luz’ (2007), de propriedade da artista, foi construída pela primeira vez no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, na sede do Parque Ibirapuera, por ocasião da exposição temporária ‘Mulheres Artistas: olhares contemporâneos’<sup>261</sup> (Fig. 63, 64, 65). A oportunidade de acompanhar, também, o processo de construção dessa obra permitiu registrar outros aspectos referentes ao processo de construção por meio de registro documental e posterior entrevista com a artista via questionário.

---

<sup>257</sup> Resumo de materiais: pigmentos de origem diversa - sendo que provavelmente 50% até hoje do que utilizei são do moinho alemão Kremmer Também muitas vezes utilizei óxido de ferro da marca brasileira Xadrez e terras recolhidas por mim diluídas em têmpera ovo ou em emulsão acrílica industrial sobre lona ou linho. Às vezes em meu trabalho há elementos como cobre e ferro. Considero que o antigo conceito de forma e conteúdo hoje significa material e pensamento: isso engloba a questão da forma e amplia para ‘amorfidades’. Isto é aquilo que não tem o mesmo fundamento baseado em algo que deve permanecer. A permanência do material está atada ao momento. Porém, ao mesmo tempo, os pigmentos que utilizo são altamente resistentes à luz solar. A terra é um dos pigmentos mais resistentes. Isso também concentra significados no meu trabalho [...]. LAMBRECHT, Karen. Entrevista à Magali Melleu Sehn. São Paulo, 22 de maio de 2007

<sup>258</sup> Ibidem.

<sup>259</sup> Ibidem.

<sup>260</sup> FARIAS, Agnaldo. Karin Lambrecht. In: 25ª. Bienal de São Paulo. Iconografias Metropolitanas. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002. P.144.

<sup>261</sup> A exposição foi realizada sob a curadoria de Lisbeth Rebolo Gonçalves e Cláudia Fazolari . Período: 09/03/07 a 31/05/07.



Fig. 63 - Morte d' Luz. Vista 1.

### Processo de construção

A instalação consistiu na construção da obra sobre um painel de exposição de, aproximadamente, 3 x 51m<sup>2</sup> posicionado perpendicularmente à parede do fundo, dividindo o espaço. Esse posicionamento foi adotado em função de um desenho que remetesse a um 'fragmento de cruz', por ser uma referência simbólica constante no trabalho da artista.<sup>262</sup> (Fig. 66). O painel recebeu chassi de madeira, em ambas as faces, revestido com tecido de algodão. As folhas de ouro<sup>263</sup> foram aderidas ao tecido com mel de flor de laranjeira, menos atrativo para os insetos, segundo indicação do Instituto de Biociências da USP.<sup>264</sup>

<sup>262</sup> LAMBRECHT, Karin. Entrevista à Magali Melleu Sehn. São Paulo, 22 de maio de 2007.

<sup>263</sup> Foram utilizadas 26 cartelas de folhas de ouro 100, contendo folhas de 16 x 16 cm. Do ponto de vista técnico, a folha de ouro utilizada apresenta ligas de outros metais que serão responsáveis pelo processo de oxidação ao entrarem em contato com a umidade do mel.

<sup>264</sup> A recomendação foi prestada aos conservadores do Museu de Arte Contemporânea da USP com o objetivo de evitar qualquer tipo de infestação biológica durante o período de exibição da obra. O mel foi adquirido na própria instituição com a seguinte indicação no rótulo: Universidade de São Paulo/ Instituto de Biociências/ Departamento de Ecologia Geral/mel puro.



Fig. 64 - Morte d' Luz. Vista 2.

Fig. 65 - Morte d' Luz. Vista 3.

Parede  
Karin

medidas para Chassis

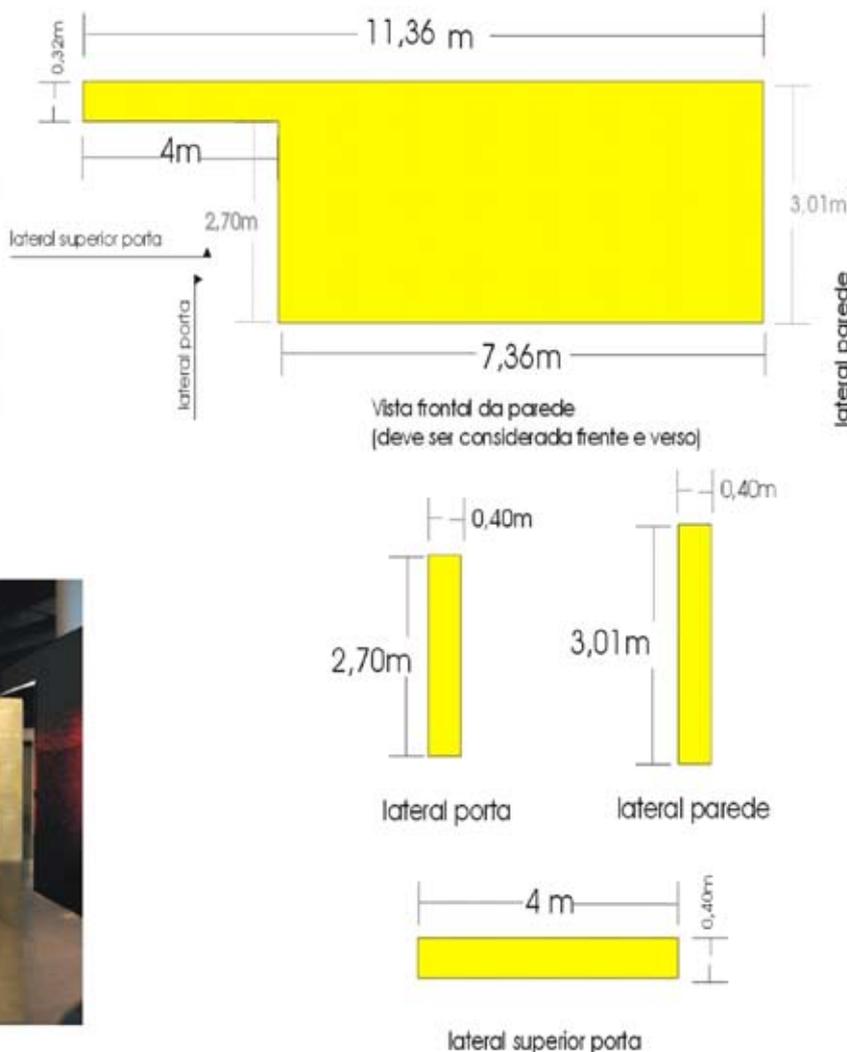


Fig. 66 - Projeto da instalação.

As paredes foram pintadas de cor preta e o chão manteve-se na cor cinza do cimento. A obra foi iluminada com lâmpadas alógenas, em função do efeito estético desejado pela artista. A tarefa mais complexa foi controlar a intensidade da luz para que fosse possível ressaltar suavemente a aparência do ouro sem ofuscamento. Os refletores foram fixados a 1 m de distância da obra e direcionados para o piso a fim de produzir uma iluminação indireta.

A fixação da tela de algodão no chassis seguiu os procedimentos tradicionais de estiramento, mas, nessa situação, o objetivo era permitir que o suporte pudesse movimentar, sem aderir ao painel, durante a pressão exercida no momento da aplicação do mel e da folha de ouro, conforme descreve a artista:

Fixação de tecido de algodão sobre um painel de exposição. Obs: O tecido de algodão foi fixado aos moldes da fixação tradicional sobre um chassi de madeira, o que permitiu um espaçamento entre o painel de madeira e o tecido. Com isso, a superfície obteve uma tensão e um “molejo” ao receber a carga do mel e, posteriormente, as folhas de ouro. Conforme o gesto de cada estudante, ao esfregar o mel para aderir às folhinhas de ouro, às vezes, o tecido encostava no painel de madeira. Porém, a tensão da superfície permitia e retornava novamente ao plano.<sup>265</sup>

O “molejo” mencionado pela artista acontecia não somente devido às diferentes pressões exercidas, mas também aos movimentos de contração e expansão do algodão<sup>266</sup> ao ser umedecido pelo mel. A etapa seguinte consistiu na passagem do mel sobre o tecido:

O mel é passado sobre o tecido com luvas de borracha; é importante ressaltar, também, que a mão transmite, ao passar o mel na superfície, marcas às vezes mais densas pela quantidade da carga de mel, e assim, posteriormente, essas marcas se equivalem igualmente às marcas de gestos, sendo que o ouro reage diferentemente onde há maior ou menor quantidade de mel. Isso, eu penso que faz aproximações com a superfície pictórica. Mesmo se tratando aqui de uma combinação de materiais “instáveis”, se comparados, por exemplo, com a tinta óleo na pintura. Inicialmente, para os estudantes foi entregue uma folha escrita à mão com as indicações dos procedimentos em itens escritos pela professora Cláudia Fazzolari.<sup>267</sup> Esse ‘documento’ ajudou os estudantes a compreender as etapas da execução a priori, que, logo a seguir, foram assumidas por cada um e que encontraram pequenas variantes, conforme a liberdade de sentir o material a partir do manuseio. A pintura é esse manuseio e não apenas um finalmente.<sup>268</sup>

Por último, descreve o processo de colocação do ouro sobre o mel ainda úmido:

---

<sup>265</sup> LAMBRECHT, Karin. Entrevista à Magali Melleu Sehn. São Paulo, 22 de maio de 2007.

<sup>266</sup> O algodão é um tecido que apresenta grande suscetibilidade às variações de umidade.

<sup>267</sup> Uma das curadoras da exposição.

<sup>268</sup> LAMBRECHT, Karin. Entrevista à Magali Melleu Sehn. São Paulo, 22 de maio de 2007.

As folhas de ouro são aplicadas levemente e sem pressão. Podem apresentar leve superposição de, aproximadamente, 2 cm, além de possíveis falhas e perdas durante a aplicação.<sup>269</sup>

O método de aplicação simultânea dos materiais determina a intensidade da interação entre eles e, como consequência, o aspecto da superfície. No caso dessa pintura realizada por 'várias mãos', a intensidade dos gestos dos envolvidos foi acontecendo segundo o ritmo e a sensibilidade de cada um. Acompanhando e, também, participando do processo foi possível compreender uma dinâmica semelhante a um ritual: a começar pelo uso das luvas de látex; dosagem da quantidade de mel sobre o tecido; controle da folha de ouro para que pousasse delicadamente sobre a superfície; e, por último, o aroma do mel impregnando o ambiente.

A aparência da superfície, por sua vez, passava a adquirir texturas diferenciadas em função do nível de aderência entre os materiais: o ouro em contato com o mel, devido à oxidação, torna-se esverdeado e, por último, marrom. A observação do processo de transformação desses materiais em grande escala foi um dos motivos para a artista realizar a instalação (Figs. 67, 68, 69, 70 e 71)



Fig. 67 - Materiais (mel, luvas de látex e folhas de ouro).

<sup>269</sup> Ibidem.



Fig. 68 - Pote de mel.

Fig. 69 - Aplicação do mel sobre o tecido.



Fig. 70 - Aplicação das folhas de ouro.

Fig. 71 - Artista (em primeiro plano) com a equipe.

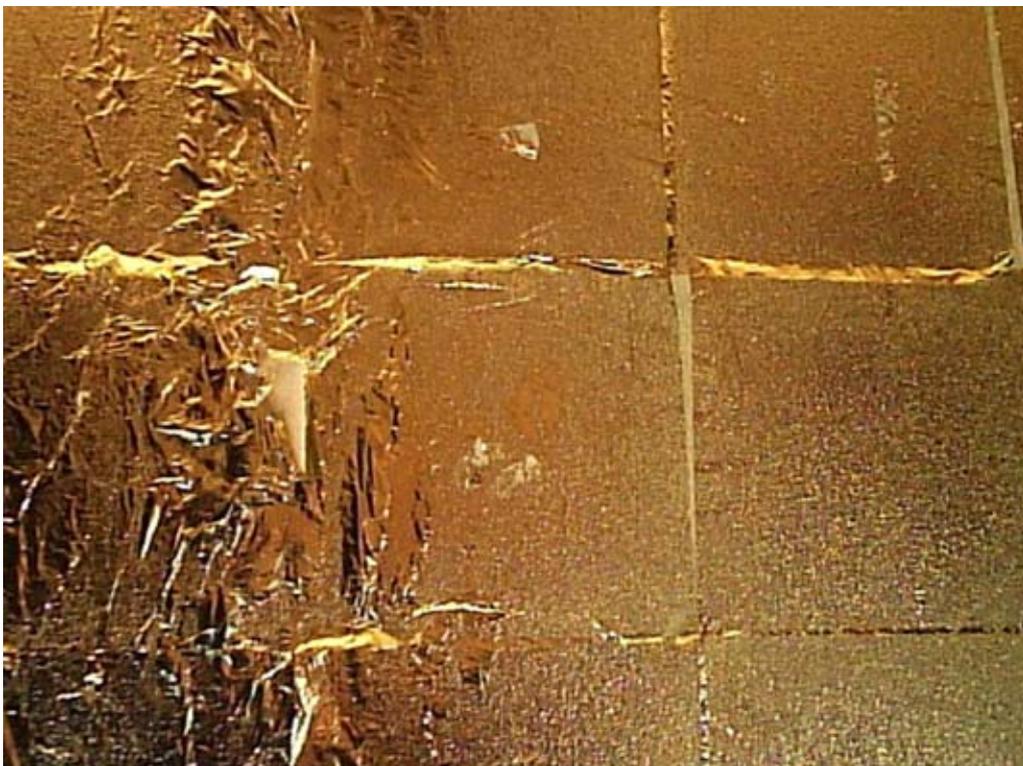
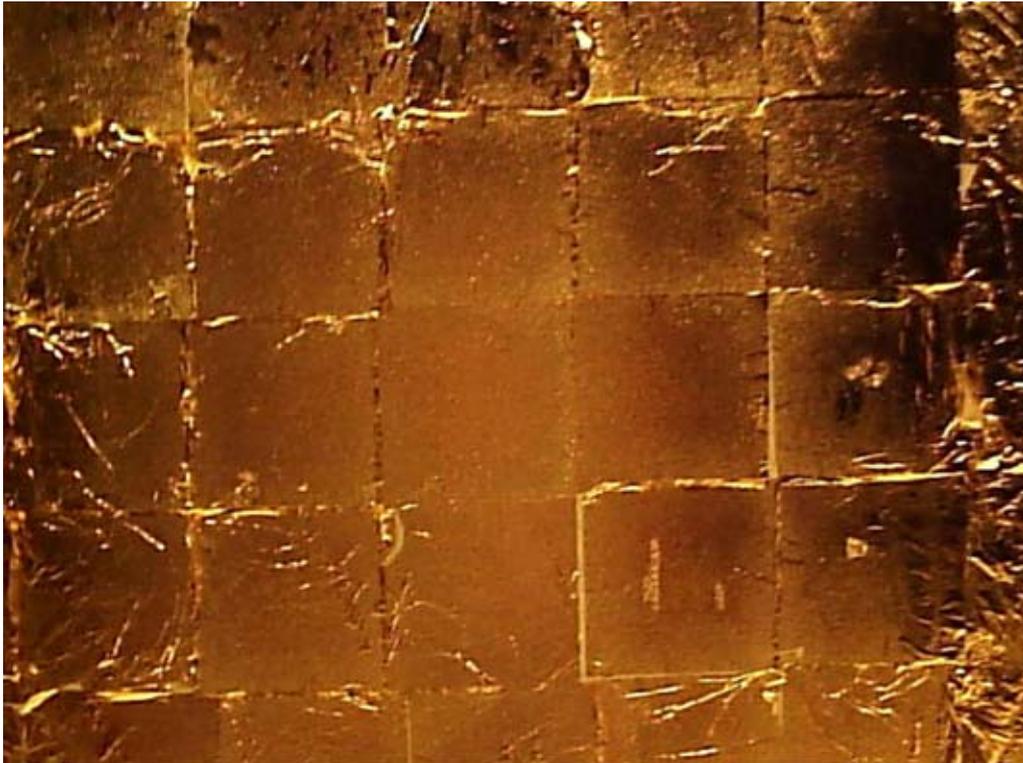


Fig. 72 - Detalhe da aparência da superfície.

Fig. 73 - Detalhe das áreas de bolhas.

O método de aplicação de cada participante, ou seja, a relação de cada um com o material foi determinante para que a superfície apresentasse áreas com texturas diferenciadas, conforme previsão da artista. Outro fator responsável pelas variações de aparência da superfície esteve relacionado ao escorrimento do mel por debaixo da folha de ouro que, dependendo da concentração, provocava rompimento e descolamento em algumas áreas. Tais alterações fizeram parte do processo de ‘transformação’ da aparência da obra (Fig. 72 e 73).

### Significados dos materiais

A artista apresenta uma fascinação especial relacionada à transformação dos materiais e significados simbólicos que eles representam, conforme é possível observar ao longo de sua produção. No caso específico desta obra, mencionou que uma das escolhas pelo ouro estava relacionada ao fato de já ter sido derramado muito sangue por ouro (informação verbal).<sup>270</sup> Em seu texto sobre a instalação, no site do Museu de Arte Contemporânea,<sup>271</sup> a artista aponta demais referências que originaram a escolha dos materiais, enfatizando a combinação e o interesse pelas trocas de aparência:

**Morte d’ Luz** realça para mim os significados úmidos dos materiais de pintura, físicos, e a ação do corpo no pintar atuando enquanto material da cor e vice-versa, a cor do material, forma e gesto; mel está para o médium assim como o ouro para a cor neste meu trabalho.

Porém, existe nesta combinação dos dois materiais quando aplicados na superfície um comportamento vivo em constante transformação, todo brilho do ouro com o passar dos anos se transforma em uma sombra marrom, quase da tonalidade do pigmento terra umbra escura.

Acompanhei isso em experiência/trabalho anterior em um detalhe que realizei igualmente com o mesmo material. É a primeira vez que estou fazendo isso nessa dimensão.

A origem da combinação ouro + mel eu encontrei no rosto de J. Beuys no seu trabalho ‘Como explicar pintura para uma lebre morta?’. Essa combinação de material não tem a perenidade esperada da pintura e, ao mesmo tempo, continua existindo, também não se

<sup>270</sup> Informação fornecida durante o processo de construção da obra em São Paulo, em 6 de março de 2007.

<sup>271</sup> <[http:// www.mac.usp.br](http://www.mac.usp.br)>

trata de desaparecimento. Eventualmente um dia após anos a pintura estará seca, como também a tinta a óleo. Ao mesmo tempo, não se trata de uma combinação técnica, bem ao contrário, o próprio material é a pintura.<sup>272</sup>

Logo após a aplicação, o mel começa a escorrer em baixo das folhas de ouro, provocando alguns rompimentos e acentuando rugas (Figs. 74 e 75). Na sequência, começa a esverdear até tornar-se marrom. Durante os três meses de exposição da obra,<sup>273</sup> foi possível observar apenas a acentuação de rugas e a passagem para a tonalidade esverdeada, porque foi destruída antes de atingir o estágio final, quando se tornaria marrom. (Figs. 76 e 77).

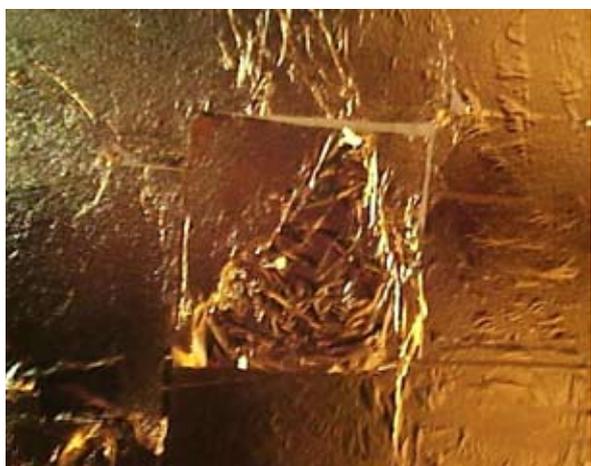


Fig. 74 - Detalhe do rompimento da folha de ouro.

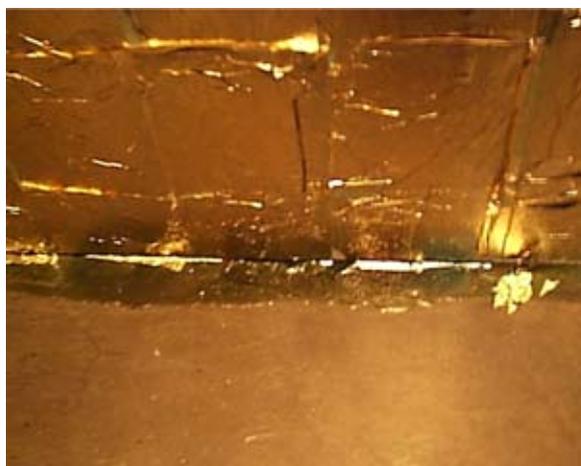


Fig. 75 - Detalhe do mel acumulado sobre o piso.

## Processo de destruição

Como a obra foi destruída<sup>274</sup> antes da passagem da tonalidade esverdeada para a tonalidade marrom,<sup>275</sup> a artista solicitou uma amostra, porque estava interessada em acompanhar o processo de transformação final<sup>276</sup> (Figs. 78, 79, 80, 81, 82 e 83).

<sup>272</sup> LAMBRECHT, Karen. Morte d' Luz. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br>>. Acesso em: 08out.2007.

<sup>273</sup> Realização de registros semanais durante o período de exibição da obra.

<sup>274</sup> Em 15 de junho de 2007, pela equipe de montagem do Museu de Arte Contemporânea da USP. Documentação realizada pela pesquisadora.

<sup>275</sup> Do ponto de vista técnico, a obra foi destruída antes de atingir o final do processo de oxidação.

<sup>276</sup> A pesquisadora também recolheu uma amostra. Assim, duas amostras foram levadas para o ateliê da artista em Porto Alegre e as outras duas ficaram no ateliê da pesquisadora em São Paulo. As amostras foram colocadas em situações de acondicionamento semelhantes, ou seja, a artista e a pesquisadora mantiveram uma amostra apenas embalada em papel e outra dentro de caixa protegida por vidro.



Fig. 76 - Alteração de aparência: detalhe.

Fig. 77 - Alteração de Aparência: vista geral.



Fig. 78 - Captura de amostras.



Fig. 79 - Captura de amostras.



Fig. 80 - Processo de destruição.



Fig. 81 - Finalização do processo.



Fig. 82 - Finalização do processo.



Fig. 83 - Finalização do processo.

Com a experiência, foi possível observar o escurecimento gradual das áreas aderidas, ou seja, um desaparecimento gradual da folha de ouro. Nesse momento, não se observa mais o ouro sobre o tecido, mas uma fusão entre ambos. As folhas de ouro que não foram devidamente aderidas ao suporte,<sup>277</sup> não entrando em contato com o mel, sofreram um processo de oxidação mais lento (Figs. 84 e 85).



Fig. 84 - Montagem do protótipo em agosto de 2007.

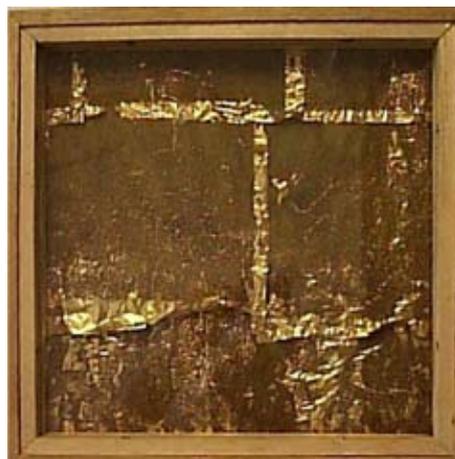


Fig. 85- Registro em 2008.

## Público & Obra

Ao questionar as possibilidades de transmitir para o público o ciclo completo do processo de transformação da obra,<sup>278</sup> a artista ressalta:

Isso já é bem difícil porque cada dia há uma mudança; a transformação é constante e alguém que vê o trabalho na primeira semana, verá uma superfície que contém uma beleza 'jovem' como uma pele 'jovem'. Já na fase final, da pura mancha marrom, quem não viu o início, só verá algo quase 'sujo' para os padrões de 'beleza' dominantes da sociedade. Depende também do que cada pessoa que consideramos 'público' busca, ou seja, depende da sensibilidade. Eu acho difícil pensar no público e é até algo que me assusta porque é um oceano.<sup>279</sup>

<sup>277</sup> Áreas de bolhas, superposição de folhas de ouro e falhas de mel durante a aplicação.

<sup>278</sup> Que não pôde ser observado durante os três meses de exibição

<sup>279</sup> LAMBRECHT, Karin. Entrevista à Magali Melleu Sehn. São Paulo, 22 de maio de 2007.

A iniciativa da artista em recolher duas amostras teve como objetivo obter algum tipo de registro do estágio final da obra. Caso a obra venha a ser reconstruída no futuro, tal registro possibilitará, talvez, avaliar melhor o tempo de exibição necessário para que a obra atinja o estágio final, considerando que a artista não compartilha da ideia de métodos de informação como painéis explicativos:

Obs. **Hoje em dia há um exagero de informação para aquilo que denominamos arte contemporânea** [grifo da artista] – como se houvesse uma obrigação de compreensão. Penso que isso retira o que há de mais importante na obra de arte que é a liberdade da própria coisa. A pintura sempre foi isso – livre – ou escultura igualmente. Conciliar/ apaziguar isso é impossível, seria castrador. Por isso não gosto disso na atualidade; desse excesso de “explicação” [grifo da artista]. Havendo espaço para o subjetivo e para o conhecimento, creio que isso é suficiente.<sup>280</sup>

#### Possibilidades de reconstrução

O acompanhamento do processo de construção da obra junto à artista permitiu observar, conforme já mencionado, que não se tratava apenas de executar fases para se chegar a um produto final. O desenrolar do processo aproximava-se da atmosfera de um ritual provocado pelo odor do mel, do brilho do ouro e, principalmente, pela sintonia da artista com a equipe. O manuseio do material por cada um dos integrantes da equipe transitava entre a firmeza de gestos de cada um para aplicar o mel e a delicadeza necessária para aplicar a folha de ouro, além de conhecimentos tácitos que eram compartilhados entre artista e equipe.

O aspecto efêmero dessa obra caracteriza-se pelo fato de ser construída com materiais que, ao serem combinados, um se torna objeto de transformação do outro. Considerando que um dos objetivos da artista para construir a obra era observar o comportamento desses materiais em grande escala, conforme já mencionado, ela foi questionada quanto às possibilidades de uma nova apresentação da obra:

no caso de uma montagem, uma série de questões irá se apresentar e terá que ser resolvida: seguir em uma sala negra? Ou abdicar de uma sala negra? Trabalhar em uma sala com luz natural? Essas novas questões não serão descartadas e terei que me atualizar a cada montagem. Cada vez terei que sentir um novo envolvimento. Sempre tem algo intuitivo e impulsivo que acaba me movendo para

---

<sup>280</sup> Ibidem.

cada trabalho seguir adiante. Igualmente, em uma nova montagem provavelmente seria outra forma adequada ao novo espaço, implicando uma nova proporção. Além disso, a carga do mel e do ouro na superfície também tem o gesto de cada estudante, estando isso ligado à subjetividade de cada mão e pensamento de cada estudante ao aplicar a 'carga' de mel, e posteriormente de ouro. O mesmo trabalho sendo realizado por outras pessoas não significa que será igual, ou seja, encontrar o mesmo ritmo e sintonia. No MAC teve algo maravilhoso nisso, no trabalhar junto. Olhando para trás houve muita entrega e dedicação dos estudantes para conseguir realizar os 51m<sup>2</sup> em dois dias.<sup>281</sup>

A iluminação é um aspecto relevante no caso específico dessa obra por produzir aparências diferenciadas. O efeito estético produzido pelas lâmpadas alógenas em conjunção com a sala escura poderá ser totalmente alterado, caso a artista abdique da cor escura na parede.<sup>282</sup> Se optar por uma sala com incidência da luz natural, obterá uma transição de efeitos luminosos, conforme as variações luminosas ao longo do dia. A artista ressalta, no entanto, sua preferência pela luz natural:

o entorno/espço, preferivelmente, gosto que seja banhado com luz solar, o que é muito difícil conseguir... Veja o exemplo do trabalho no MAC 'Morte d' Luz', onde trabalhei em uma sala negra. A iluminação, realizada ao final, foi um processo muito difícil para conseguir o resultado sem reflexos diretos. A luz solar sempre é bonita. A luz solar filtrada. Uma luz uniforme que não projeta sombras. A pintura é luz, na escuridão não vemos nada.<sup>283</sup>

## Possibilidades de aquisição

As características efêmeras da instalação 'Morte d' Luz' não inviabilizam a aquisição do projeto<sup>284</sup> por parte de uma instituição. O processo de construção envolverá novos procedimentos, conforme menciona a artista:

---

<sup>281</sup> LAMBRECHT, Karin. Entrevista à Magali Melleu Sehn. São Paulo, 22 de maio de 2007.

<sup>282</sup> Ou se optar por iluminar a obra com luzes frias, a obra terá uma aparência prateada.

<sup>283</sup> LAMBRECHT, Karin. Entrevista à Magali Melleu Sehn. São Paulo, 22 de maio de 2007.

<sup>284</sup> A artista desenvolve seus projetos a partir de desenhos, ressaltando que o desenho "[...] tem vida própria e não é algo como uma planta de engenharia que terá que ser executada. >O desenho é como um gesto mais rápido que a pintura; e cada pintura se resolve passo a passo, tenho aí um embate durante a ação pictórica. Iniciando não sei exatamente como será finalizado. Tenho que observar a coisa. Já o desenho também tem algo que carrega excessos, inicialmente antes de pintar é como um pequeno ritual [...]". Ibidem.

Inicialmente, eu não havia cogitado de imediato a possibilidade de reprisar o trabalho, e sim me preocupei totalmente em resolver o trabalho no próprio MAC, embora seja um projeto antigo que sempre quis realizar. Já o trabalho ter esse potencial para ser adquirido como projeto por um museu, caso aconteça realmente uma proposta, penso que terei que definir em conjunto com o Museu as coordenadas para novas montagens. Mas penso que sim, olhando por esse prisma que a instituição está mais atualizada e envolvida hoje. Após a experiência realizada, vejo que existe potencial para isso: novas montagens. Eu imagino que cada vez será uma nova experiência, como, por exemplo: montar o trabalho em uma sala toda iluminada pela luz natural com janelas grandes; certamente, mudaria muito, principalmente, a questão das sombras. No caso de muita luz e claridade natural, o brilho aumenta e as sombras ficam mais contrastadas; e a sombra restante, quando o ouro começa a desaparecer, fica mais evidente. Na sala escuro negra, no entanto, a mancha restante desaparece no breu, uma noite infinita. Assim, o trabalho terá sempre que encontrar seu nexo. Não dá para esquecer que a sombra restante lembra a cor ‘umbra’ que é também nomeada por ‘sombra natural’, e nisso a cor se assemelha aos resíduos finais do ouro e do mel.<sup>285</sup>

Considerando que a observação do processo de todas as etapas de transformação da obra depende do tempo e das condições de exibição, a artista foi questionada quanto aos limites das transformações, ou seja, como definir o momento de destruição da obra:

penso que quando desaparece o último vestígio do ouro, o brilho que identifica o material, igualmente, nisso há uma relação com a luz e a pintura. A pintura e a cor estão diretamente relacionadas com a luz e o apagamento. E daí poderia ser remontado continuamente e reiniciado o processo. Quando retornei para casa após a montagem e abertura da exposição, olhando pela janela do avião, durante a parte da descida para os procedimentos de pouso da aeronave em Porto Alegre, era noite, observei a vista da cidade, a zona mais periférica e vi ali o imenso contraste entre o frágil brilho das luzinhas amareladas e cintilantes e em volta a enorme e vasta escuridão cósmica da noite. Sombras e pequenos brilhos. Lembrei muito do meu trabalho! Com a claridade do dia, a paisagem noturna se transforma/apaga. A luz apaga a noite? Assim como apagar a luz apaga nosso olhar para a pintura. Penso que o trabalho ‘Morte d’ Luz’ existe até sofrer esse apagamento último do ouro. Caso o projeto seja adquirido por uma instituição, cada vez que chegar nesse ponto teria que ‘reiniciar’.<sup>286</sup>

---

<sup>285</sup> Ibidem.

<sup>286</sup> Ibidem.

Conforme os depoimentos da artista, a seleção dos materiais está mais atribuída ao simbolismo que eles representam do que, propriamente, aos resultados de uma combinação que resulta em desaparecimento, considerando que tal efeito também pode ser produzido a partir da combinação de outros materiais disponíveis no mercado. Se fosse apenas esse o aspecto de interesse da artista, o mel teria sido substituído por outro material que produzisse o mesmo efeito, eliminando os riscos do ataque biológico durante o período de exibição da obra no museu pelo fato do mel ser um material comestível. Obras compostas por materiais comestíveis necessitam de procedimentos especiais quando exibidas e armazenadas.<sup>287</sup>

Quanto às formas de reapresentação da obra, a iluminação parece apresentar maior índice de subjetividade, considerando que a luz, como meio de acesso, deverá a ser utilizada para iluminar, sem reflexos e ofuscamento, o apagamento gradual da obra.

### 3.5. Lúmen-Vaga-Lúmen, de Shirley Paes Leme

A artista transita entre diversas formas construtivas e operativas, apropriando-se dos materiais orgânicos e inorgânicos em estado bruto, ou residual. A utilização de resíduos, naturais ou industriais, começa pela captura de fumaça, passando por galhos, esterco e chegando aos chips de celulares. Maria Alice Milliet menciona que se tivesse de definir em duas palavras a produção de Shirley Paes Leme diria que “tudo se organiza em função do binômio *linha e luz*”.<sup>288</sup>

A artista goiana<sup>289</sup> iniciou seu percurso artístico em 1975, ingressando no curso de Belas Artes da Universidade de Minas Gerais, sendo aluna de Amílcar de Castro, e prosseguindo seus estudos nos Estados Unidos, no período de 1984 a 1986.<sup>290</sup>

---

<sup>287</sup> Nesta obra, como se manteve em estado líquido, o mel permaneceu escorrendo constantemente por debaixo das folhas de ouro durante o período de exibição, sendo solicitado por parte de a artista manter uma pequena quantidade do mel sobre o solo.

<sup>288</sup> MILLIET, Maria Alice. Shirley Paes Leme: Desenho e Desígnio. In: LEME, Shirley Paes. *Correr o Risco*. Catálogo (Galeria Baro Cruz (2002), Referência Galeria de Arte (2002), Galerie Jaspers (2003). Editorial Lemos. p. 45.

<sup>289</sup> Nasceu em Cachoeira Dourada - Goiás em 1955.

<sup>290</sup> Universidade do Arizona e Instituto de Arte de São Francisco (1983); Universidade de Berkeley em 1985 e estágio no *University Art Museum*; obtenção do título *Master of Fine Arts* na *J.F. Kennedy University* em Berkeley.

Em 1989, entra para a carreira acadêmica, lecionando na Universidade Federal de Uberlândia. Em vista da predominância de projetos efêmeros em larga escala que marcam a produção da artista, optou-se por apresentar inicialmente a extensa entrevista<sup>291</sup> na íntegra, com ilustrações de algumas obras, e na sequência a obra ‘Lúmen-Vaga-Lúmen’.

As principais referências da artista são provenientes do ambiente rural, mais precisamente da arquitetura rural, além de ressaltar a influência de artistas como Amílcar de Castro, Lygia Clark, Hélio Oiticica e o teórico Michel Foucault:

As minhas referências vinham da vivência de infância na fazenda, vendo as pessoas construírem casas de pau a pique, criando, improvisando e fazendo girais, cercas, currais. A arquitetura vernacular é muito presente no trabalho. Então, este projeto era ao mesmo tempo uma obra que você podia percorrer por fora e por dentro. Obviamente, isso veio das minhas experiências de infância, combinadas com a pesquisa feita com as crianças da periferia, mas não posso negar que conheci o trabalho da Lygia Clark e do Hélio Oiticica, além dos trabalhos monumentais do Amílcar de Castro, que foi meu amigo e professor. Depois que terminamos este projeto, ganhei a bolsa da *Fulbright* para estudar nos Estados Unidos.

Quando cheguei aos Estados Unidos, as pessoas já conheciam os trabalhos de Uberlândia e me esperavam como se eu fosse muito especial! No entanto, eu não tinha noção do que era *site-specific installation*. Assim que cheguei, me deram um espaço no museu para fazer uma ‘instalação’, porque já sabiam que eu tinha realizado o projeto de Uberlândia.

Quando eu estava fazendo doutorado nos Estados Unidos, fui estudar geografia humana e outros textos sobre espaço. Um texto, em especial, que estudo até hoje é de Michel Foucault denominado ‘Des espaces autres’, de 1967, em que ele enfoca que o problema da contemporaneidade está na questão de espaço e não na questão de tempo. Esses espaços têm uma significação especial e são denominados por ele de heterotopias: hetero, do grego o outro, o diferente e topos, também, do grego que quer dizer o lugar. Heterotopos significa o lugar físico ou fictício.

Foucault ressalta que ”Heterotopias são espaços específicos que se situam dentro dos espaços sociais cotidianos com funções diferentes e, às vezes, opostas. Espaços onde se reúnem resquícios

---

<sup>291</sup> LEME, Shirley Paes. Entrevista a Magali Melleu Sehn. São Paulo, 6 maio de 2008.

de vários outros espaços e tempos, formando um conjunto que foge do cotidiano e permite experiências paralelas diversas”. Heterotopia seria então o espaço que se recorta do espaço cotidiano e traz condições para que se tenham experiências específicas aí. Toda sociedade se constitui de heterotopias, que são variadas e se transformam constantemente. As sociedades podem, com o passar do tempo, inventar novas heterotopias ou tentar fazer desaparecer as antigas.

As heterotopias têm por regra a capacidade de justapor espaços incompatíveis num mesmo espaço como teatro, instalação como modalidade de arte, cinema, jardim. Os jardins, por exemplo, justapõem os quatro elementos da natureza e plantas de diversos lugares do mundo. Outro exemplo é o ambiente/instalação de Kurt Schwitters, *Merzbau*, de 1923, um espaço montado com vários pedaços de fragmentos que são sobrepostos em um espaço existente, espaço vivido. Espaço sempre é o local onde acontece uma vivência, algum relacionamento, um contato vivo e ativo. Fui estudar também o Hélio Oiticica e perceber as relações com meu trabalho.

Quando fazia graduação na UFMG, em Belo Horizonte, trabalhei 3 anos com a favela do Papagaio. Eu desenhava as casas e os quintais, além de ser professora do primeiro grau. Os ambientes rurais são muito parecidos com ambientes de favelas, porque tem latas velhas, galinha, porco comendo por ali. Eu sempre gostei muito desse ambiente orgânico porque é um ambiente que conheço bem por se aproximar do ambiente rural.<sup>292</sup>

## Relações com o espaço

Eu comecei a fazer instalação *site-specific installation* sem saber fazer outro tipo de instalação. Então, para mim era muito normal que essas instalações durassem muito pouco tempo. Nunca pensei em preservar. Isso veio mais tarde, porque você sabe muito bem que hoje em dia tudo que não é escultura, objeto, desenho ou pintura virou instalação. Então, essa nomenclatura se modificou e hoje abrange uma gama de possibilidades. Em um determinado momento, ainda quando vivia nos Estados Unidos, eu resolvi fazer um trabalho chamado *inside out*, que consistia em um espaço dentro de outro espaço, trabalhando também com a questão do ambiente, discutindo essa relação interno e externo, sendo que *inside out* significa avesso[...]

---

<sup>292</sup> Ibidem.



UNTITLED, 2007. Intervention\*. 1800 x 200 x 070 cm. (dead fall wood, wire and nails).  
I Bienal do Fim do Mundo, Ushuaia, Argentina.  
\*The Ushuaia city government is paying people to kill the beaver which were brought to Patagonia from Canada.  
This intervention starts from the beaver lake up to the city plaza. It closes the most important street, consequently, changing the city traffic.

Fig. 86 - Untitled, 2007.

[...]A Lygia Clark falava que não tinha o avesso e nem o direito, mas o contínuo. Então, eu peguei essa ideia e fiz um trabalho que era sempre contínuo: você estava dentro do espaço, mas estava também fora. Você está entendendo? Você era envolvido por uma espiral. Era uma discussão desse lugar. Ao invés de realizar uma obra para aquele lugar da arquitetura, eu estava criando uma arquitetura que dialogava com o dentro e o fora, sendo mais interessante para mim, tendo como referência, mais uma vez, a arquitetura rural.

O livro *Architecture without Architects* me influenciou muito. Ele apresenta uma documentação de moradias, tendas, choupanas no mundo inteiro que não tiveram projeto de arquitetos. Quando fui pesquisar a arquitetura rural brasileira de pau a pique, eu fiquei alucinada com essa arquitetura mais dinâmica que é modificada constantemente como, também, a arquitetura animal. Na Bienal do Fim do Mundo eu fiz uma parede como os castores fazem. Eles não fazem um açude? Eu fiz uma barragem na rua principal da cidade para

interferir no trânsito. Lá eles matam os castores apenas porque não gostam deles. Foi um trabalho de intervenção difícil porque trabalhei na chuva, no vento. Então, eu acho que cada caso é um caso.<sup>293</sup>

## Materiais

Na verdade, eu utilizo resíduo. O galho é um resíduo, o esterco é um resíduo, a fumaça é um resíduo, o chip de celular é um resíduo de celular que já foi estragado. Utilizo resíduos já descartados pela natureza ou pela sociedade de consumo. Eu trabalho com qualquer material. Procuo tratar esses materiais antes de usá-los. Procuo utilizá-los com responsabilidade[...]<sup>294</sup>

[...] Um dia o curador Tadeu Chiarelli perguntou-me se o trabalho Lúmen-Vaga-Lúmen era diferente dos meus trabalhos anteriores. Eu respondi que falavam da mesma coisa, mas com a utilização de outros suportes, porque na época não existia celular, não existia chip, não existia nada disso: usei ferro quente sobre papel que se parece o projeto da instalação Lúmen-Vaga-Lúmen. Em 1999, eu apenas concebi o projeto de outra maneira, utilizando os recursos tecnológicos atuais. Então, eu acho que o artista utiliza os materiais de seu tempo.

Se eu tenho, hoje, recursos como computador, laser, fibra ótica, por que não usar se eles contribuem para aquilo de que quero falar? Eu acho que não tem nenhum problema. Aliás, muito pelo contrário. O Sol LeWitt fala “*New materials are one of the great afflictions of contemporary art*”. Some artists confuse new materials with new ideas. There is nothing worse than seeing art that wallows in gaudy baubles...the danger is, I think, in making the physicality of the material that it becomes the idea of the work (another kind of expressionism).” (Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art”, *Artforum* vol. 5, no. 10, June 1967).

Em entrevista com o crítico Michael Asbury, eu mencionei que o meu primeiro trabalho apresentado ao público foi construído com tecnologia de ponta da época. Usávamos slides para realizar um audiovisual que se chamava ‘A Cena do Poço’. Naquela época, a gente usava bip e fazia as imagens se dissolverem umas nas outras.<sup>295</sup>

---

<sup>293</sup> Ibidem

<sup>294</sup> Ibidem.

<sup>295</sup> Ibidem.



UNTITLED, 2007. Intervention\*. 1800 x 200 x 070 cm. (dead fall wood, wire and nails).  
I Bienal do Fim do Mundo, Ushuaia, Argentina.  
\*The Ushuaia city government is paying people to kill the beaver which were brought to Patagonia from Canada. This intervention starts from the beaver lake up to the city plaza. It closes the most important street, consequently, changing the city traffic.

Fig. 87 - Untitled, 2007.

Grande parte da produção da artista é marcada por intervenções urbanas em grande escala com a participação de comunidades locais em diferentes contextos, como o projeto Sem/Cem Riscos/2005 Bienal – Caracas – Venezuela:

para o projeto desenvolvido em Caracas, escolhi como ponto de partida minha própria experiência de deslocamento de lugar, espaço e tempo. Que são questões também levantadas na obra 'Lúmen-Vaga-Lúmen', mas com outro material. Na Venezuela, por exemplo, através de excursões exploratórias que fiz na própria cidade e na região de Caracas, criei uma intervenção urbana: 'Sem/Cem riscos'. Criar uma espécie de mutirão para realizar um trabalho de grande escala é algo que nos faz pensar nas 'culturas' existentes. Ela influencia intensamente o comportamento e os valores humanos. Numa perspectiva antropológica, podemos dizer que cultura significa teias de significados tecidas pelo homem. É também uma



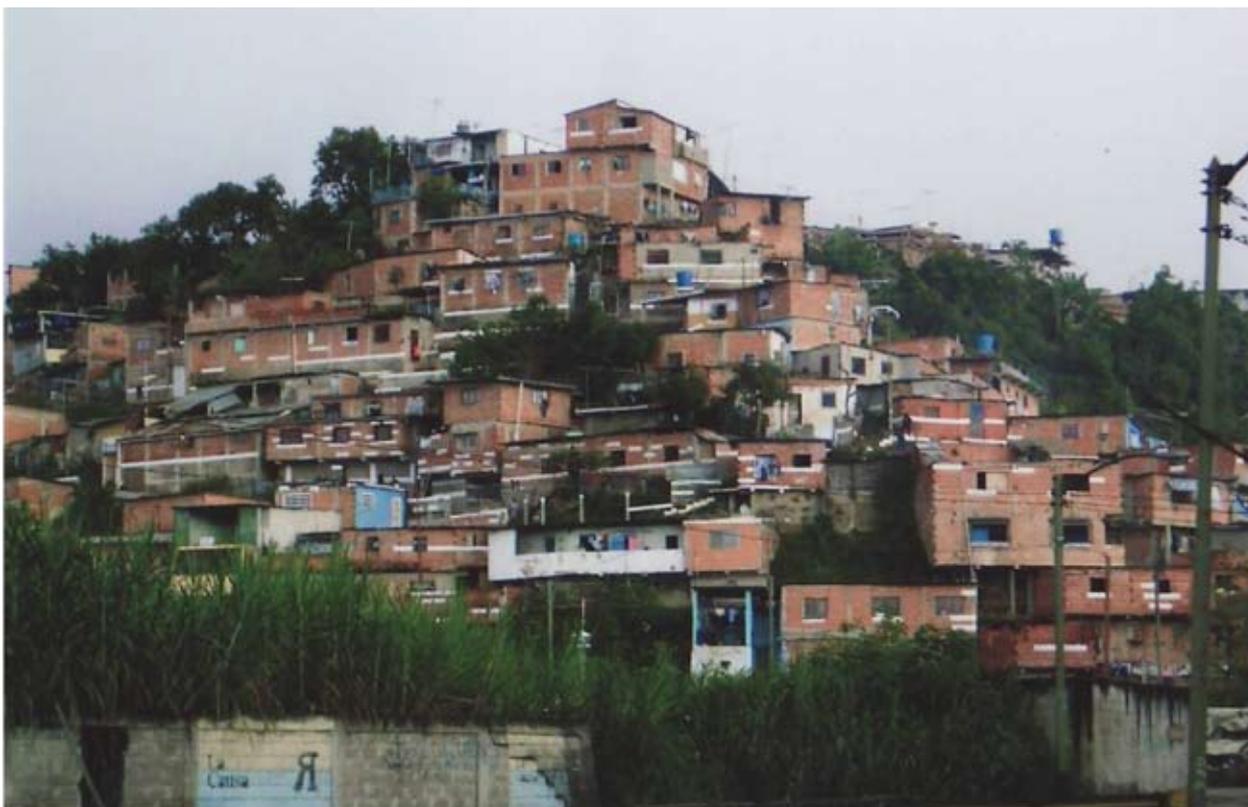
**SEM/CEM RISCOS\***, 2005. 1st Open Sky Biennial, Caracas, Venezuela.  
Permanent intervention in the "favelas", slum area, of Pan de Azúcar made with 100 fosforescent painting lines. These painting lines which are white absorbs the sun light during the day and at night became bright.

\*In portuguese, "sem risco" means no dangerous and "cem riscos" means a hundred sketch lines.

Fig. 88 - Sem/Cem Riscos, 2005.

complexidade de estruturas inter-relacionadas, signos interpretáveis que configuram um contexto no qual comportamentos, objetos, instituições e processos ganham sentido.

As diferenças culturais existem e devem ser conhecidas e compreendidas por todos ou deve, pelo menos, haver um esforço para compreendê-las. Nesse sentido é que trabalhei com as pessoas da comunidade *Pan de Azúcar*, pensando no significado de uma interculturalidade pautada nas relações e no reconhecimento das diferenças, entendendo que é da diversidade e da alteridade que surge o novo é às vezes entendida pelo senso comum como sendo 'cultura de elite'; o patrimônio artístico e científico da humanidade cujo acesso define o capital cultural de cada pessoa. Mas será que isso é cultura? E as outras culturas – cultura de massa, cultura popular, etc.? Não há homogeneidade na cultura. Dentro de um país falamos de várias culturas. Cada região tem sua própria cultura. Contudo, o não reconhecimento das diferenças pode se apresentar como



SEM/CEM RISCOS\*, 2005. 1st Open Sky Biennial, Caracas, Venezuela.  
Permanent intervention in the "favelas", slum area, of Pan de Azúcar made with 100 fosforescent painting lines. These painting lines which are white absorbs the sun light during the day and at night became bright.  
\*In portugueses, "sem risco" means no dangerous and "cem riscos" means a hundred sketch lines.

Fig. 89 - Sem/Cem Riscos, 2005.

cilada para a busca da igualdade. O problema ocorre quando essa diferença é usada para criar desigualdades. As sociedades ocidentais tendem a transformar o que é diferente em desigual, estabelecendo uma hierarquia de poder entre os diferentes, apresentando uns como superiores e outros inferiores. Essa lógica, que é a política, garante a dominação econômica, social, e cultural de uns sobre outros e fere a cidadania plena dos indivíduos.

O fato de 'as elites' se defrontarem com essa diferença, com essa desigualdade, faz com que elas se sintam amedrontadas. As pessoas acham que "correm risco", correm perigo quando passam por perto de lugares diferentes ou que são menos favorecidos como as favelas[...]

[...]O que era esse 'Sem/Cem riscos'? Eu fiz 100 traços nas fachadas das casas, brincando um pouco com a língua. O 'Lúmen-Vaga-Lúmen' significa luz vaga luz. O vaga-lume o que é? Uma luz que vaga. Então, eu fiz uma brincadeira com esse título da mesma forma

que fiz com o título da obra 'Sem/Cem riscos'. Falando da mesma coisa de outra maneira. O título 'Sem/Cem riscos', em português, tem duplo significado: sem riscos significa, 'não tem riscos', ou seja, não oferece perigo e ao mesmo tempo cem riscos significa 100 traços ou seja, o traço como gesto primordial que define o desenho. Para isso realizei cem riscos nas fachadas das casas da favela Pan de Açúcar, comunidade da grande Caracas. Os riscos foram feitos com pintura fosforescente, de modo que durante o dia os riscos são brancos e durante a noite se tornam luz. Esse trabalho é um recorte poético da paisagem, onde habitam questionamentos sobre o espaço e os limites estreitos entre o real e o fabuloso, o registro ficcional e o descritivo, evidenciando a dificuldade de entendimento da paisagem contemporânea.<sup>296</sup>

Em alguns projetos suas interferências ambientais amenizam, inclusive, situações de risco expostos à comunidade:

Eu fiz uma instalação/intervenção em 2004 na cidade de Passa Quatro, Minas Gerais, utilizando uma plataforma que existia em uma calçada. O prefeito da cidade havia decidido anteriormente colocar no meio de um calçadão, uma base de 500 cm x 500 cm x 0,06 cm de cimento para suportar um busto. Eu não lembro mais o que aconteceu, mas a estátua não foi instalada e ficou aquela base lá no meio do calçadão. Antes da minha interferência, o local provocou muitos acidentes, principalmente para os que utilizavam bicicletas, porque a base não tinha visibilidade suficiente.

Para o 'I Encontro de Arte da Estrada Real' propus trabalhar com os alunos, portanto um trabalho colaborativo, *site-specific installation* naquele local. Ao olharmos aquela base de cimento, tivemos a sensação de que era um cubo de cimento enfiado dentro da terra. Então, resolvemos fazer um contraponto: realizar uma estrutura bem transparente de galhos de árvore de, aproximadamente, 5 m x 5 m x 5 m, bem frágil, saindo dessa base. Após a minha interferência, a área tornou-se mais visível. A população cuidava do trabalho, pois eles participaram da execução da obra. Até o Secretário de Cultura da cidade ajudou a transportar os galhos secos de eucaliptos. A obra permaneceu por 5 meses, sendo destruída totalmente por ocasião de um vendaval. Logo em seguida, a Prefeitura retirou aquela base horrível e reconstituiu a calçada.<sup>297</sup>

---

<sup>296</sup> Ibidem.

<sup>297</sup> LEME, 2008, passim

## Projetos

Quanto às obras realizadas *in situ* e em contextos diferenciados, a artista costuma elaborar projetos na forma de desenhos e maquetes, além de conter um arquivo:

Essa questão de maquete é muito legal. Eu aprendi na verdade a fazer maquetes para um projeto desenvolvido em Uberlândia que se chamava 'Formas lúdicas tecidas no espaço'. Ao me mudar para a cidade, em 1979, fiquei chocada com o fato da cidade não oferecer áreas de lazer para as pessoas desfavorecidas. As crianças de periferia



**DREAMT TUNNEL, 1979-83. (Iron structure and natural ropes). 200m<sup>2</sup>. Uberlândia, Minas Gerais, Brazil.**

Fig. 90 - Dreamt Tunnel, 1979-83.

ou adultos jogavam bola no meio da rua porque não existiam parques e os clubes eram pagos.

Então, eu resolvi fazer este projeto com o apoio do Ministério da Cultura. A minha intenção não era impor um projeto, mas trabalhar com as crianças que brincavam na rua e aproveitar os depoimentos e as brincadeiras usados por elas. Assim, selecionamos um lugar na cidade, um parque, e fizemos um projeto específico para aquela área. Nós não negamos a floresta, usamos o desnível do terreno.

Este projeto foi o primeiro trabalho que realizei para um lugar específico. Foi o primeiro projeto para *site-specific installation* que fizemos sem saber que assim se denominavam porque nessa época não havia essa nomenclatura.<sup>298</sup>

Os projetos da artista constituem uma referência para a construção de alguns trabalhos, mas sofrem alterações durante o processo de construção em função de contextos específicos. A artista cita como exemplo a recente *performance* 'C/Sem Ambulantes' realizada, em junho de 2008 na Escola Superior de San Carlo no México<sup>299</sup> (Figs. 91 e 92) e o projeto 'Lúmen-Vaga-Lúmen' que foi exibido em quatro espaços diferenciados:

Realizei um projeto para uma intervenção no México onde eu tinha apenas uma ideia do espaço. Ao chegar lá, passei quatro dias apenas para organizar e definir qual era o espaço. Eu precisei desse tempo para me interar do lugar. [...] Mas se acho uma ideia mais interessante, na hora, dependendo do lugar, tudo muda. Eu montei o trabalho 'Lúmen-Vaga-Lúmen' na Bienal do Mercosul em Porto Alegre/RS, na Bienal 500 anos no pavilhão da Bienal de São Paulo, na Fundação Gulbenkian em Lisboa/Portugal e na VII Bienal de Havana em Cuba. Nenhuma das montagens ficou igual ao projeto inicial porque os espaços eram diferentes e a configuração teve que mudar para cada espaço.<sup>300</sup>

---

<sup>298</sup> Ibidem.

<sup>299</sup> A *performance* consistiu na realização de um percurso no centro histórico do México por estudantes e moradores de rua vestindo camisetas de cor rosa e verde, inseridos em estruturas de gravetos. Segundo a artista, a obra faz alusão à situação efêmera dos camelôs, sendo simbolizada pela aparência frágil e leve das estruturas de gravetos. A cor rosa das camisetas faz referência aos revestimentos das tendas dos camelôs do México, e ao adicionar a cor verde às camisetas a artista introduz também referências à cultura brasileira. O projeto envolveu a participação da comunidade durante o processo de construção das estruturas de gravetos. Ibidem.

<sup>300</sup> Ibidem.

## Preservação

A artista menciona o armazenamento dos projetos e de alguns materiais tangíveis de instalações:

Guardo os projetos e há alguns materiais que guardo em lata, como uma que se chama 'Docin', porque em Minas não se chama docinho. Eu guardo em lata porque senão a formiga come. A instalação é composta por toneladas desse doce de leite. Tenho muita coisa guardada em caixas, e em alguns casos tenho que jogar fora porque não dá para guardar 12 caminhões de gravetos [...]

[...]a presença do tempo em um trabalho é fundamental. Eu realizei um trabalho nos Estados Unidos que se chama 'ondas' e foi feito com tripa de boi. É um processo muito trabalhoso, pois é preciso lavar, raspar com cuidado para não arrebentar, inflar e deixar secar.. Não é frágil, mas precisa ser lubrificada para não secar, pois se torna quebradiça. O trabalho consiste no preenchimento de um quarto



Fig. 91 - C/Sem Ambulantes: Estrutura/Ação Escola Superior Academia de San Carlo – México. Percurso pelo Centro Histórico do México. Junho de



Fig. 92 - C/Sem Ambulantes: Estrutura/Ação Escola Superior Academia de San Carlo – México. Percurso pelo Centro Histórico do México. Junho de 2008.

com essas tripas que vão murchando com o passar do tempo. Ele fica transparente com a incidência da luz. [...] Está comigo desde 1983, guardado sem ter estragado, mas o problema são os insetos, por causa da gordura. Hoje em dia esse material já vem tratado para comprar. Esse trabalho 'ondas', que realizei em 84, não tem documentação, pois o filme queimou.<sup>301</sup>

Ao referir-se aos trabalhos realizados com fumaça (controlados pela respiração), a artista ressalta a problemática de intervenções de restauração e impossibilidades de reprodução:

É um trabalho único que jamais pode ser reproduzido. Não tem como restaurar. Uma pessoa que adquiriu um trabalho desses nos Estados Unidos deixou cair e rasgou. Aqui tem outro que estava sem vidro e a faxineira veio e passou o espanador, ficando esta linha azul [...] Pode ser controlado, mas é impossível produzir os mesmos efeitos duas vezes.<sup>302</sup>

---

<sup>301</sup> Ibidem.

<sup>302</sup> Ibidem.

O processo aproxima-se de um ritual e geralmente não é registrado:

Você tem que ver o Picumã, que para coletar precisa dançar no ar. Fico como uma doida correndo para aqui e para ali porque picumã é uma coisa que fica no ar e você tem que capturar. Eu coloco um gel no papel ou tela que suga a fumaça e o picumã[...] De fato é uma *performance*. Eu tenho que ir lá para a fazenda onde tem picumã. É uma ação porque exige do meu corpo, da minha respiração [...] não tenho documentação desse processo. É uma pena. [...] Já filmei apenas o picumã.<sup>303</sup>

### (Re) Instalação

Considerando as mudanças em função de espaços da obra ‘Lúmen-Vaga-Lúmen’, questionou-se a artista sobre a relevância de sua presença durante o processo de reinstalação da obra:

Eu treinei um rapaz inteligente que trabalhou comigo muitos anos, o Alessandro Aligeri. Ele montou o trabalho da Ana Tavares lá em Cuba e o do Cildo Meireles no MAM/SP. No caso da obra Lúmen-Vaga-Lúmen ele não conseguiu montar em Cuba e eu tive que ir para lá. Aliás, eu mandei 2 assistentes e nenhum dos dois conseguiu montar porque não compreenderam o conceito da obra. Como eram chips de celular, era necessário fechar o brilho dessas luzes, pois a escuridão era tão importante quanto a luz. O meu assistente que foi montar queria deixar as luzinhas piscando como se fosse uma árvore de Natal. Para ele era a luz piscando que importava, mas para mim não era. Muito pelo contrário. O negro aveludado era mais importante. Então, as luzes tinham que ser muito bem colocadas.

No caso desse trabalho, eu posso dar a instrução mais detalhada e esquematizada, talvez ele hoje possa conseguir, pois já entendeu o conceito e também já viu a obra montada. Como disse o Marco Andrade em um texto “De vez em quando, um crepitar mais forte se ouve, como um zumbido ou vibração, que exige um momento de atenção, de despertar, de consciência. Onde estamos? Numa floresta junto à fogueira? Na cozinha de uma fazenda, junto ao fogão de lenha? Ou na noite urbana de uma grande cidade, junto a um aparelho eletrônico luminoso e sonoro?” Precisa perceber essas

<sup>303</sup> Ibidem.

e outras nuances no trabalho, entende?

O sincronizador estragou porque lá em Havana a energia é de gerador. Cuba fez uma Bienal de tecnologia e comunicação, por isso escolheram esse trabalho. Na Bienal do Mercosul esse foi um dos trabalhos mais visitados. O Tunga, uma pessoa que respeito muito, falou que esse trabalho mexeu muito com ele, principalmente a escuridão. O escuro, o preto, era aveludado, ele te puxava. Quanto mais olhava, mais o preto crescia. Então, parecia que ia te engolir. Este trabalho é muito legal, mas ao mesmo tempo usa essas tecnologias de hoje.<sup>304</sup>

## Instalação da obra Lúmen-Vaga-Lúmen

### Descrição geral

Nas palavras da crítica Angélica de Mores, a artista:

[...] instala um paradoxo que se resolve conceitualmente pela aproximação de duas luminescências pulsantes: telefones e vaga-lumes. Ela nos mostra que há algo de insetos luminosos vagando no breu da noite e no corpo desses aparelhos que também sinalizam com luzes irrequietas a busca do encontro, perambulam e adejam em enxames zumbidores.<sup>305</sup>

A combinação de aspectos intangíveis impossibilita transmitir a totalidade e, também, parte da experiência que essa obra proporciona ao espectador por meio de registro visual ou com o auxílio de recursos audiovisuais, ao contrário de outros projetos efêmeros da artista, como *Performances* e *Site-specific Installation*. Esses, apesar de apresentarem uma problemática semelhante, permitem registros mais satisfatórios, principalmente via recursos audiovisuais.

A obra Lúmen-Vaga-Lúmen apresenta o seguinte histórico de exibição: Brasil 500 anos, São Paulo, em 1999; II Bienal do Mercosul, Porto Alegre, em 1999; VII Bienal de Cuba, em 2000; Calouste Gulbenkian, Lisboa, em 2000; Museu de Arte

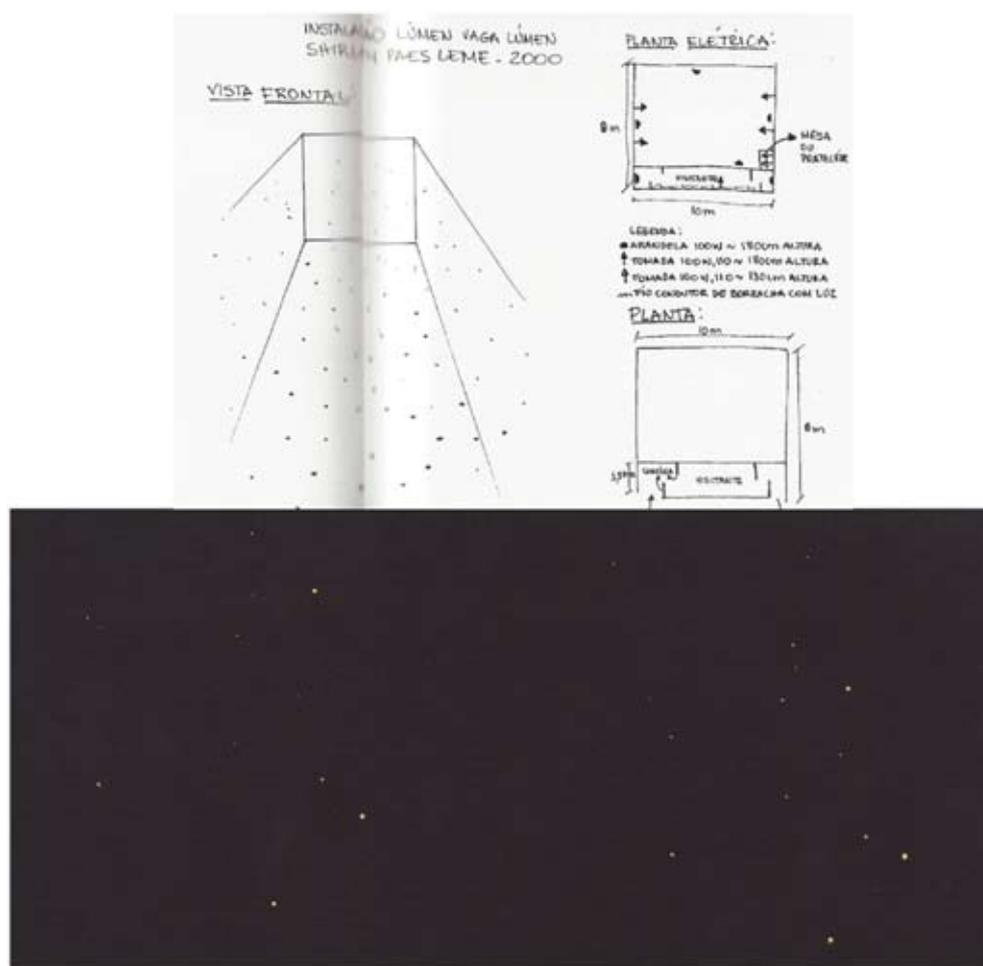
---

<sup>304</sup> Ibidem.

<sup>305</sup> MORAES, Angélica. Luminescências Pulsantes. Disponível em: <<http://www.nararoesler.com.br/textos/shirley-paes-leme>>. Acesso em: 22 jan. 2010.

Contemporânea do Centro Cultural Dragão do Mar, Fortaleza, em 2009/10 (Figs. 93, 94, 95, 96 e 97).<sup>306</sup>

A obra é exibida no interior de uma sala totalmente escura, sem a menor incidência de iluminação e ruído externo. Ao entrar na sala, o espectador depara-se com o piscar de pontos de luz de cor verde acionados por diferentes toques de celular. Tais pontos de luz aparecem e desaparecem em alturas diversas no interior da sala, provocando um deslocamento visual e auditivo constante do espectador, que permanece na área delimitada para a percepção da obra.



LÚMEN-VAGA-LÚMEM, 1999-2000. (Leds, celular sound & synchronizer). Exhibited in 2nd Mercosul Biennial, Porto Alegre, and Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, Portugal. Artist Collection.

Fig. 93 - Projeto Lúmen Vaga Lúmen, 1999-2000.

<sup>306</sup> Projetos da obra reproduzidos nos catálogos: Séptima Bienal de La Havana. Centro de Arte Contemporâneo Winfredo Lam. Havana: Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 2000. p. 282-283; Século 20: Arte do Brasil. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azevedo Perdigão e Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. p. 180-18.

## Descrição técnica

No interior dessa 'caixa preta', fios pretos de dimensões variadas são suspensos pelo teto e distribuídos pela sala sem uma regra fixa (Figs. 98 e 99). Cada fio apresenta um LED de cor verde fixado na extremidade, coberto parcialmente com fita isolante preta (Figs. 100 e 101). O nível de cobertura do LED pela fita isolante determina o índice de sutileza da incidência da luz, sendo um dos aspectos determinantes para estabelecer o devido equilíbrio entre a luz e a escuridão, conforme menciona a artista, considerando que esses aspectos opostos apresentam valores equivalentes. Apesar de cada fio suspenso apresentar um LED na extremidade, não significa que todos eles serão acionados. Essa fase do processo de instalação da obra apresenta maiores riscos de uma interpretação incorreta do conceito da obra, caso a artista não esteja presente para determinar o número, a intensidade luminosa e o posicionamento de cada LED a ser acionado, para que não pareça uma "árvore de Natal", conforme menciona a artista.

## Funcionamento dos LEDs

Basicamente, os LEDs são acionados pelo som de toques de celular gravados em um CD de reprodução contínua. Tal processo de captura e distribuição de ondas sonoras conta com a ajuda dos equipamentos: dimmer, para captura de som, transformador, amplificador, DVD, vagalume MS10 (aparelho) e caixa de som. A intensidade do som e a amplitude dos sinais enviados aos LEDs são distribuídas em dois canais no amplificador, para que seja possível controlar a intensidade luminosa dos LEDs e o volume do som separadamente.<sup>307</sup>

---

<sup>307</sup> Essa solução foi adotada pelos técnicos do Centro Cultural Dragão do Mar, Fortaleza (1999/2010).

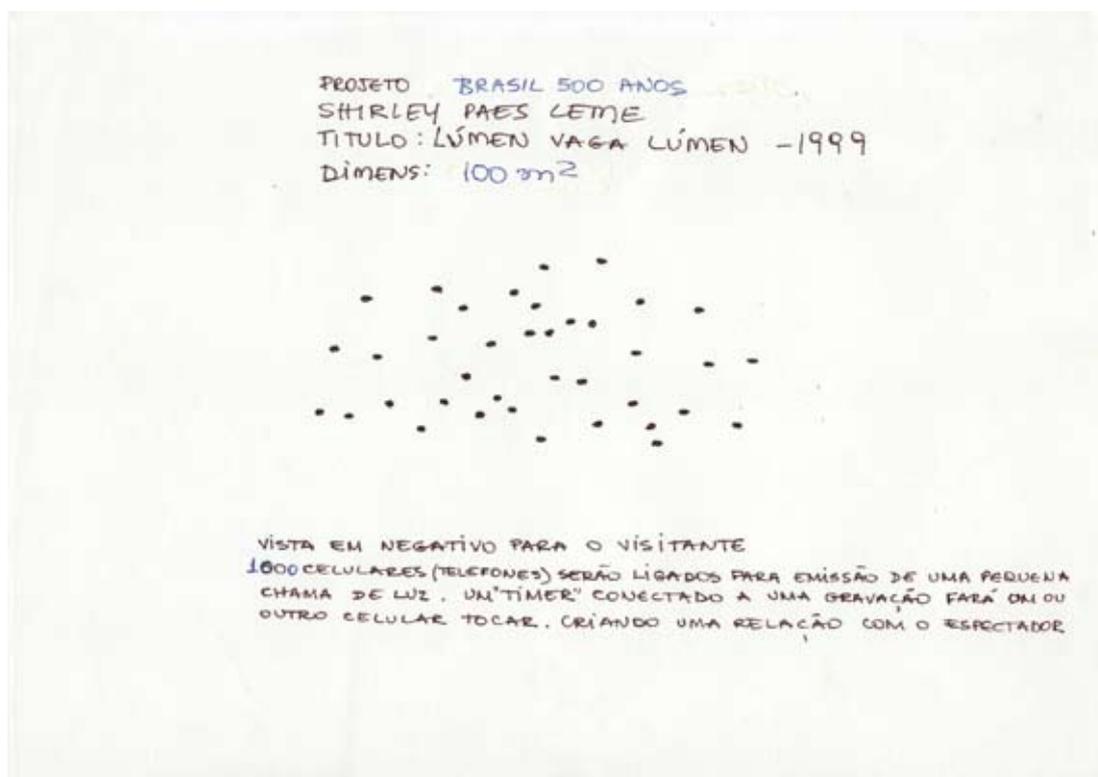
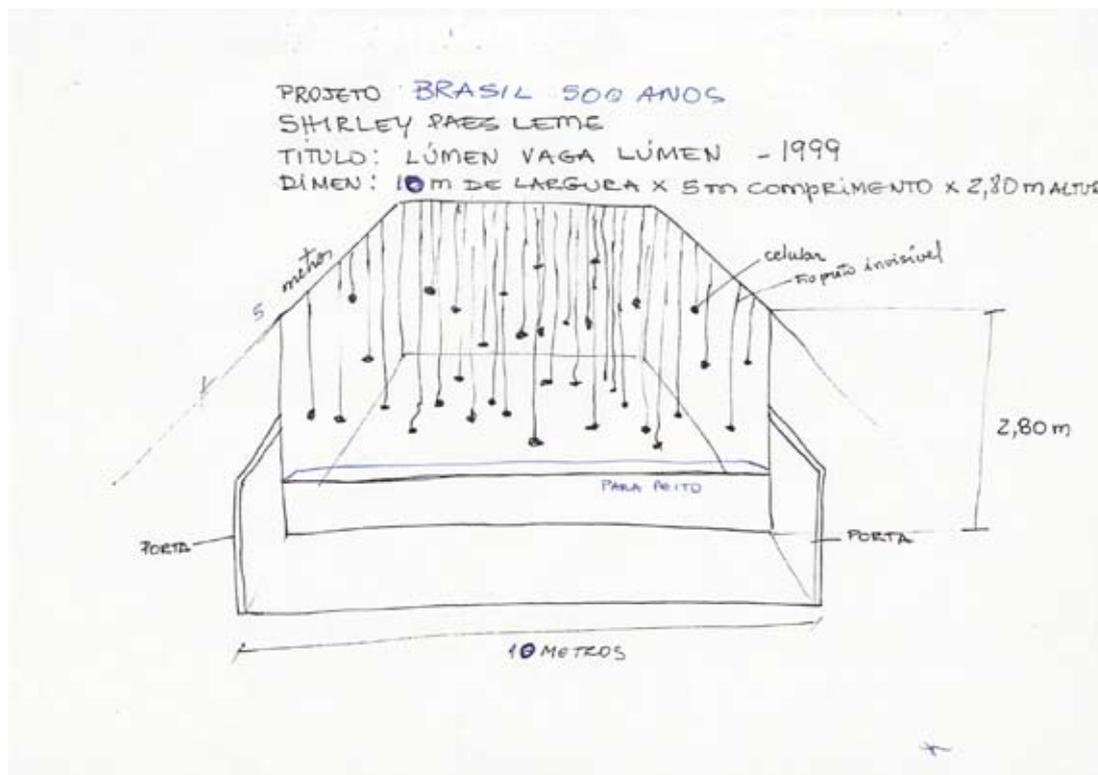


Fig. 94 - Exposição Brasil 500 anos/1999.

Fig. 95 - Exposição Brasil 500 anos/1999.

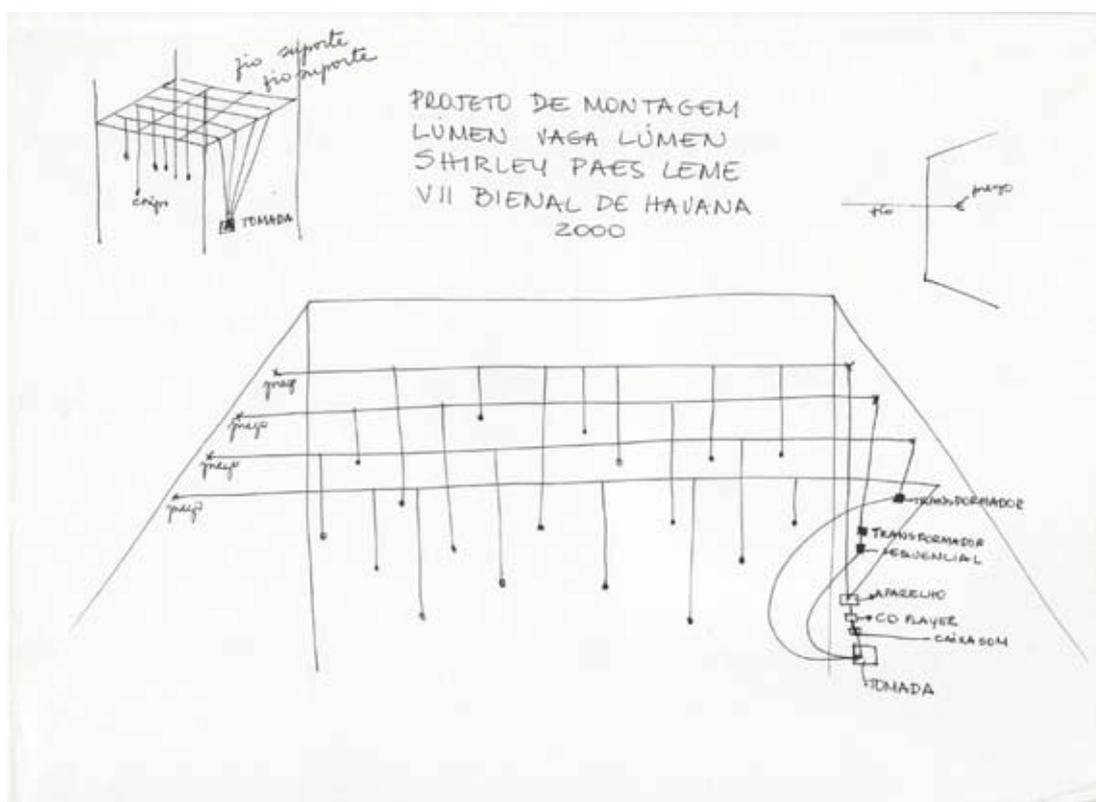


Fig. 96 - Projeto. VII Bienal de Havana -2000.

Fig. 97 - Projeto. VII Bienal de Havana -2000.



Fig. 98 - Montagem no Centro Cultural Dragão do Mar . Fortaleza (1999/2010).

Fig. 99 - Montagem no Centro Cultural Dragão do Mar . Fortaleza (1999/2010).

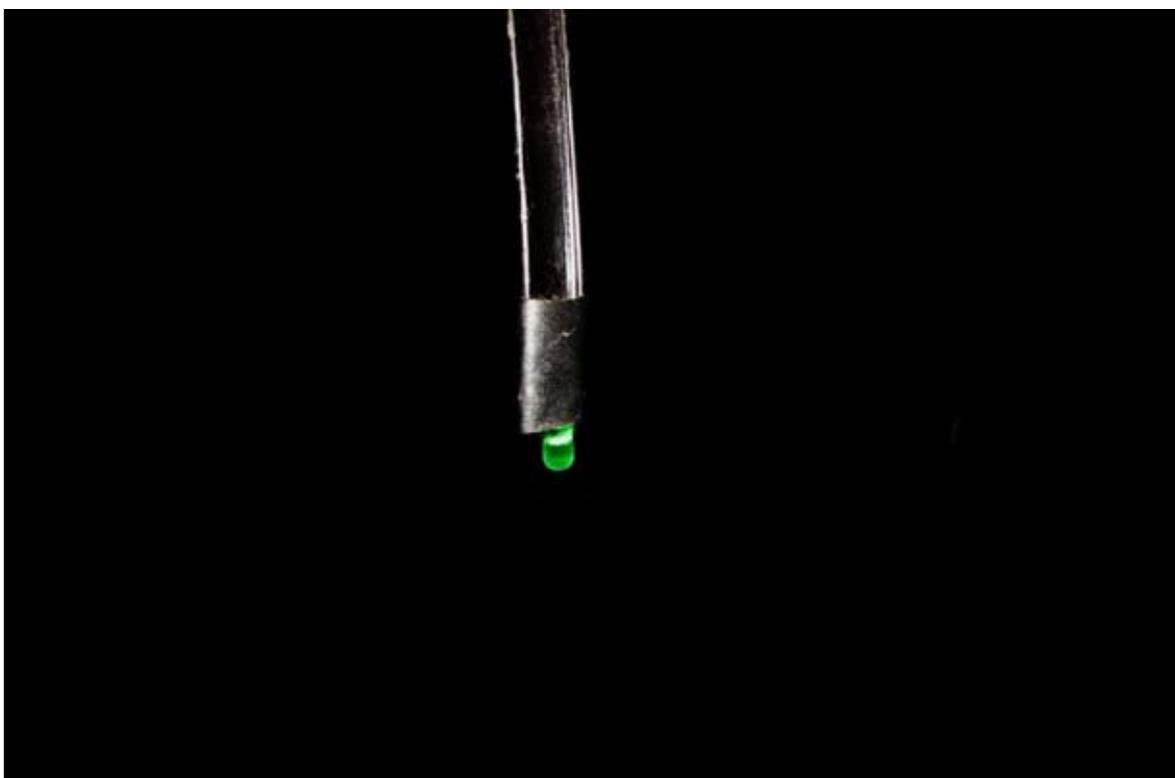
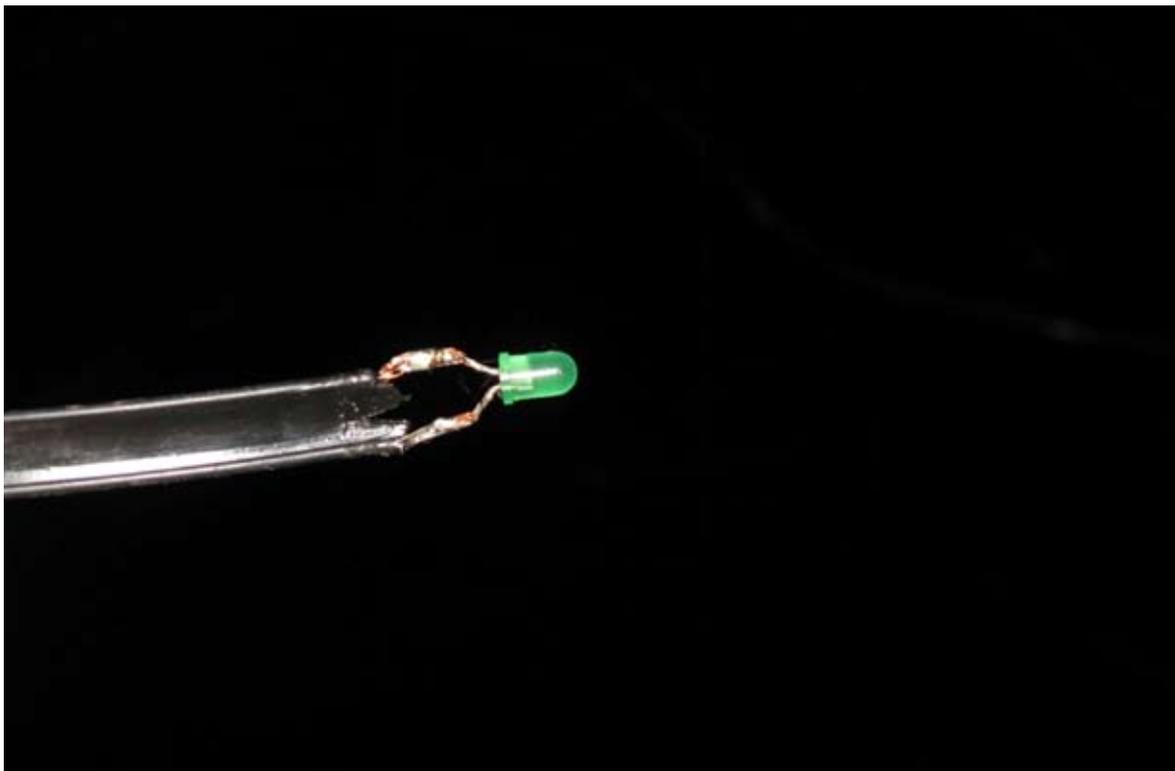


Fig. 100 - Detalhe do sistema de conexão dos LEDs no fios.

Fig. 101 - Detalhe do sistema de cobertura parcial do LED com fita isolante.

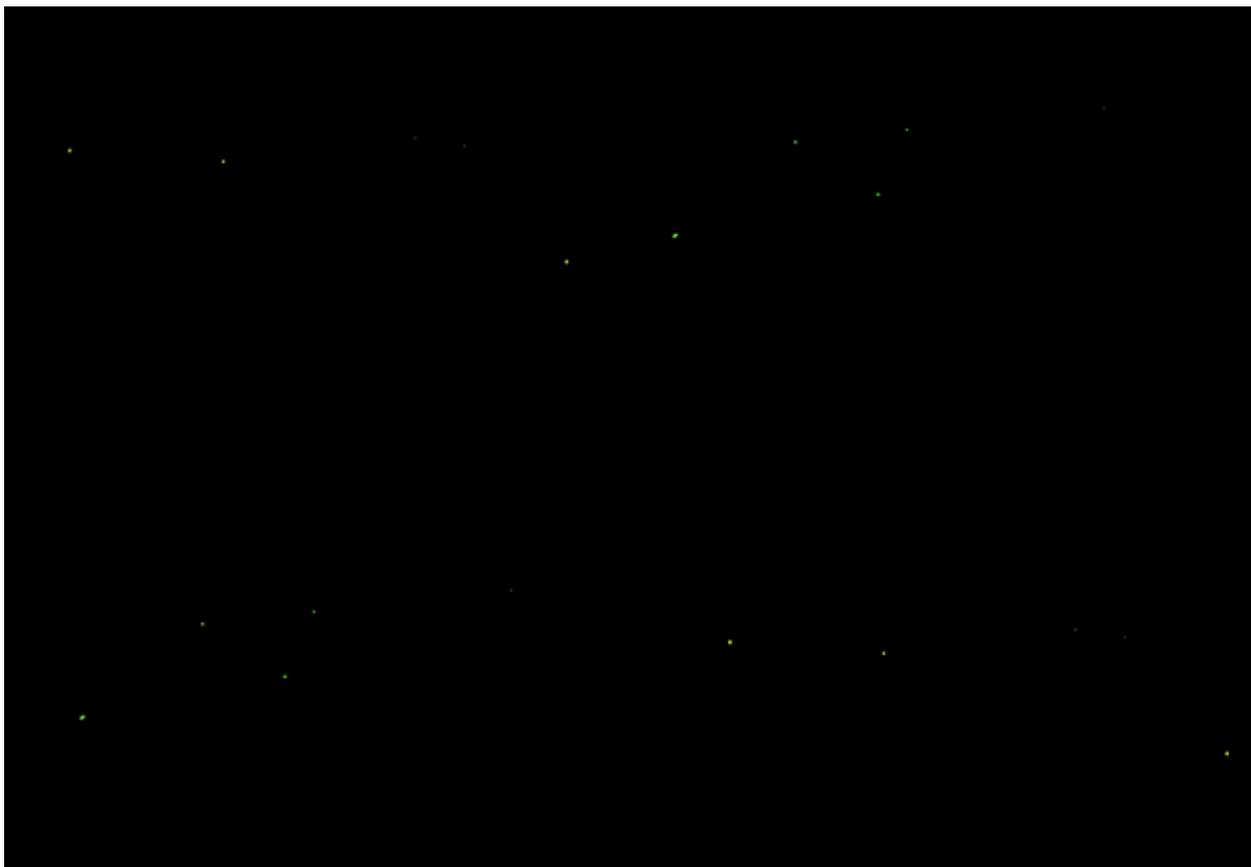


Fig. 102 - Registro parcial da exibição da obra no Centro Cultural Dragão do Mar.

### 3.6. Discussão dos resultados

Com base nesses únicos cinco exemplos, é evidente que as singularidades de cada obra devem ser analisadas sob vários ângulos, porque assim como as obras apresentam características diferenciadas sob o ponto de vista material e/ou conceitual, cada artista pode apresentar um posicionamento totalmente oposto sobre um mesmo aspecto. Como decorrência de tais singularidades, os métodos para captura de informação junto aos artistas devem ser selecionados em função do que se almeja registrar. A seleção por um método de análise qualitativa com base em apenas cinco estudos de caso impossibilita obviamente apontar alguns parâmetros de referência. Um exemplo relevante de pesquisa estatística com base no registro do posicionamento de artistas contemporâneos vivos quanto à preservação de suas obras é apresentada na tese de doutorado de Joana Cristina Moreira Teixeira. Por meio de análise qualitativa e quantitativa, a autora realiza um estudo estatístico com 100 artistas portugueses e espanhóis.<sup>308</sup>

<sup>308</sup> Ver: TEIXEIRA, Joana Cristina Moreira. *La creación contemporánea además de la materialidad. Los artistas y los límites en la conservación y restauración del arte contemporáneo*. Tesis (Doctoral), 2009. Departamento de conservación y restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia. Disponível em <<http://www.dspace.upv.es/xmlui/handle/10251/6301>> . Acesso em: 20 nov. 2009.

As conclusões da autora evidenciam que a maior parte dos artistas não considera suas obras efêmeras; a porcentagem dos artistas que conhecem as possibilidades de degradação dos materiais é maior do que aqueles que não conhecem; os artistas apresentam uma preocupação com os materiais e apontam o fator econômico como limitante para adquirir materiais de alta qualidade; a maior parte realiza registros ou catalogação de suas obras. De certa forma, esses resultados contrariam um pouco o rótulo genérico de que os artistas contemporâneos não se preocupam com a seleção dos materiais, tampouco com a preservação de suas obras no futuro. A autora aponta, também, alguns índices de incoerência nas respostas obtidas quanto às questões referentes à conservação/restauração, principalmente quanto aos limites de intervenção do artista e do restaurador.<sup>309</sup>

Com o presente estudo de campo – direcionado às instalações de arte – é possível observar o posicionamento do artista referente às particularidades de cada obra. Quanto à materialidade presente nos exemplos apresentados, a autenticidade dos materiais é irrelevante se avaliados sob o conceito de ‘aura’ de Walter Benjamin; mas apresentam diferentes índices de relevância quanto aos significados que representam no contexto de cada obra, como no caso da instalação ‘Morte d’ Luz’, de Karen Lambrecht. Essa obra poderá ser reconstruída em diferentes espaços, apresentando aparências e, provavelmente, tempos de transformação e destruição diferenciados.

Com a instalação ‘Aqui entre Nós’, de Genilson Soares, pode-se observar que ela não apresenta um aspecto efêmero quanto aos materiais nem quanto ao contexto, ou seja, a cada desmontagem os materiais deverão ser devidamente armazenados e preservados. A intenção de atualizar os materiais por ocasião de uma possível reconstrução está no encontro de materiais atuais e mais resistentes, mas que, sobretudo, não impliquem uma alteração no conceito da obra. Com obra ‘Ars Combinatória’, de José Patrício, os objetos permanecem os mesmos, mas arranjados em uma nova ordem cromática e/ou formal em função do contexto, resultando em uma nova obra a cada apresentação. Esse aspecto efêmero quanto ao contexto, também, está presente na série ‘Tapumes’ de Henrique Oliveira, sendo possível observar a reutilização constantes de materiais.

Na instalação ‘Lúmen-Vaga-Lúmen’, de Shirley Paes, o ponto central e de relevância ao conceito da obra não está no aspecto material nem na relação com o contexto, como é possível observar em outros projetos efêmeros da artista. A utilização da luz como meio de expressão, e não apenas como ferramenta de acesso,

---

<sup>309</sup> Ibidem. p. 275-278.

é uma constante em grande parte da produção artística contemporânea e, como decorrência, novos problemas são introduzidos, principalmente porque a tecnologia torna-se obsoleta, conforme o exemplo dos ‘Cinecromáticos’ do artista Abraham Palatnik.<sup>310</sup> No entanto, no caso da obra *Lúmen-Vaga-Lúmen*, o aspecto de relevância ao conceito da obra está no controle preciso da intensidade da luz. Nesse exemplo, além de a artista utilizar tecnologia de ponta em iluminação como os LEDs, a possível obsolescência não causará o mesmo impacto como no caso dos ‘Cinecromáticos’. A complexidade está em registrar a ‘intensidade luminosa’ de forma tangível para que a obra possa ser reinstalada no futuro sem a presença da artista.

Traçando um panorama, é possível destacar: os cinco artistas tentam, na medida do possível, realizar projetos prévios, apesar de inevitáveis mudanças no decorrer do processo de construção ou de instalação – em função, principalmente, do espaço e do contexto; a inclusão de assistentes ou equipes de montagem é condição para concretizar os projetos; três estudos de caso necessitam de atividades de manutenção especial durante o período de exibição; a relevância dos materiais está relacionada aos significados que representam – sensitivo, formal, simbólico e conceitual; o aspecto de maior ambiguidade está na relevância da presença do artista durante processos de reinstalação ou de reconstrução da obra em espaços e contextos diferenciados; os cinco artistas manifestaram preocupação com a documentação e a elaboração de arquivos de suas obras e quanto à sua preservação de forma geral; por último, todos consideram que suas obras são possíveis de ser adquiridas por instituições, reconhecendo a necessidade de elaborar projetos e protocolos específicos para exibição e manutenção.

Dessa forma é possível observar que a autenticidade do conceito é predominante, e a preservação dessas obras não deverá estar limitada à materialidade, mas à compreensão das propostas conceituais e ao *status* de significância dos materiais à unidade de cada uma delas.

---

<sup>310</sup> Mencionado no capítulo 2.



*Devido ao meu trabalho estar condicionado a um tipo de situação momentânea, automaticamente o registro será a fotografia, o filme, a gravação etc. – ou simplesmente o registro retiniano ou sensorial<sup>311</sup>.*

---

<sup>311</sup> BARRIO, Artur. Manifesto. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Escritos de Artistas. Anos 60/70. Jorge Zahar : Rio de Janeiro, p.263



## CAPÍTULO 4

### Preservação: limites e possibilidades

Do universo de questões teóricas e metodológicas delineadas quanto às mudanças referentes à preservação da arte contemporânea, é possível destacar alguns itens centrais quanto ao posicionamento do artista e do conservador; da relevância das metodologias de avaliação e gerenciamento de riscos; da documentação e da participação da comunidade artística.

#### 4.1. Artista e Conservador

A participação do artista no processo de preservação, expressando suas intenções quanto aos procedimentos de intervenção e formas de apresentação de suas obras, constitui uma das mudanças em torno da preservação da arte contemporânea. Conforme apontado até o momento, não se questiona a relevância do registro das intenções dos artistas do ponto de vista da preservação como medida preventiva, principalmente no caso de obras complexas, ou quando as fontes secundárias de pesquisa não oferecem subsídios para ancorar os processos de tomadas de decisão quanto às ações de conservação/restauração. Questionam-se, no entanto, os limites da participação do artista, bem do conservador, no processo de conservação-restauração.

Se, por um lado, há consenso de que o conservador não deve transferir para o artista a responsabilidade da totalidade das decisões, por outro, esse posicionamento não oferece subsídios para avaliar cuidadosamente as reais necessidades em função de aspectos particulares de cada proposta artística ou em função dos diferentes posicionamentos dos artistas. Assim como se avalia criticamente a importância das informações provenientes de fontes secundárias, faz-se necessário avaliar criticamente as informações provenientes do artista, considerando, também, tempo e contexto de execução das obras. O aspecto central está na cuidadosa ponderação para dissolver conflitos entre as intenções dos artistas, que nem sempre vão ao encontro dos códigos de ética. Os maiores momentos de tensão referem-se, principalmente, às repinturas, substituições, reposições, reconstruções, ou seja, quando se discute a originalidade dos materiais. Em casos extremos, buscar

subsídios nas leis de direitos autorais,<sup>312</sup> mais precisamente nos direitos morais do que patrimoniais, constitui uma alternativa para a dissolução de parte dos conflitos. O diferencial da preservação da arte contemporânea não está apenas no conhecimento dos materiais e das técnicas como na arte dos séculos anteriores, mas na compreensão do contexto no qual a obra foi realizada. O registro das intenções dos artistas quanto à preservação e apresentação de suas obras no futuro constitui uma ferramenta de alta relevância a ser integrada às demais fontes de informações secundárias, como documentação histórica, textos críticos de historiadores e curadores, entrevistas com curadores, incluindo, também, informações provenientes de pesquisas científicas.

Uma fonte de informação primária e, talvez, pouco consultada por conservadores são as dissertações e teses realizadas pelos artistas com ênfase na sua própria produção artística. Essas produções acadêmicas fornecem informações relevantes quanto ao percurso de reflexão do artista, bem como referenciais teóricos, seleção dos materiais em função de significados iconológicos e projetos que indicam pistas sobre métodos construtivos. Maria Cecília França, em seu livro 'Museus Acolhem Moderno', ao abordar a importância da produção acadêmica no campo da história da arte brasileira, aponta a importância da produção acadêmica produzida pelos artistas sob o ponto de vista da difusão, da conservação, da restauração e da pesquisa.<sup>313</sup>

Apesar de tantas fontes de pesquisa e das possibilidades de divisão de responsabilidades com o artista e demais profissionais, o conservador de arte contemporânea necessita aprimorar suas habilidades de gerenciamento, interpretação e negociação durante processos de tomadas de decisão em conservação-restauração ou durante elaboração de estratégias de preservação.

#### 4.2. Metodologias de análise e gerenciamento de riscos

No caso de acervos de arte moderna e contemporânea, identificar fatores de risco torna-se mais proeminente e constitui o ponto de partida para elaborar

<sup>312</sup> Análises referentes às leis de direitos autorais quanto ao papel do artista na conservação e na restauração de suas obras vêm sendo tema de pesquisa. Algumas referências: BEUNËN, Anemarie. Moral right in modern art: 'an international survey'. In: HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, D. *Modern Art: Who Cares?* Amsterdam: Foundation for Conservation of Modern Art/Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999. p. 222-232. DRELER, Thomas K. Copyright aspects of the preservation of nonpermanent works of modern art. In: CORSO, M. A. (Ed). *Mortality Imortality?* Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. p. 63-66.

<sup>313</sup> LOURENÇO, Maria Cecília. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 53.

estratégias de preservação. Tais estratégias, denominadas no vocabulário técnico de conservação preventiva, abarcam três áreas de atuação, conforme aponta Stephen Hackney: “intervenção de restauração”, “ambiente” e “organização de coleção”<sup>314</sup>. A área “intervenção de conservação” corresponde basicamente ao trabalho do conservador, que implica análise dos objetos, pressupondo agentes de risco e propondo meios de prevê-los; a área “ambiente” corresponde às condições do edifício que abriga as obras de arte. As ações estão relacionadas aos sistemas passivos e ativos de controle: filtragem de ar, umidificação, desumidificação, controle de radiações luminosas, ar condicionado, elaboração de microclimas especiais para exibição, armazenamento e transporte. E a área “organização da coleção” relaciona-se com a proteção contra fatores humanos de risco: manuseio, embalagem, documentação, empréstimos, que podem ser eliminados com bons métodos de organização.<sup>315</sup>

A relevância da conservação preventiva sempre esteve no desenvolvimento de pesquisas científicas que são direcionadas ao estudo dos efeitos de alguns fatores de deterioração sobre os objetos, como radiações luminosas, umidade relativa e temperatura, ataque biológico, etc. São muitos os estudos e seus benefícios, por permitirem prever e controlar os efeitos dos fatores de deterioração, resultando no estabelecimento de parâmetros, como índices mínimos e aceitáveis de incidência luminosa e de umidade relativa, adotados para exibição e armazenamento de objetos. Atualmente, as pesquisas estão sendo direcionadas à análise do índice de restrição desses parâmetros, em função das necessidades específicas de cada coleção, mas, sobretudo, na aplicação de métodos que permitam avaliar e priorizar os maiores e mais urgentes riscos de uma coleção com base na “análise de risco” e na “gerência de risco” denominados *Collection Risk Assessment and Collection Risk Management*.<sup>316</sup>

No artigo *Applying the Outcome of climate research in collection risk management*, Agnes Brokerhof analisa a aplicabilidade desse método, geralmente adotado na área de estatística para avaliar probabilidades de catástrofes, frequência de incidentes e

<sup>314</sup> HACKNEY, S. Les expériences et la recherches menées par le service scientifique de la Tate Gallery. In: CONSERVATION, RESTOURATION DES OUVRES D'ART CONTEMPORAIN, 1992, Paris. *Annales...* Paris: École Nationale du Patrimoine, p. 1- 4, 1992.

<sup>315</sup> SEHN, Magali Melleu. Arte Contemporânea: Da Preservação aos Métodos de Intervenção. p. 18. 2001. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo.

<sup>316</sup> Ver: WALTER, R. R. Conservation risk assessment: a strategy for managing resources for preventive conservation. In: Preventive Conservation – Practice, Theory and Research. Preprints of the Contributions to the Ottawa Congress, 12-16 September, 1994 (A. Roy and P. Smith eds.), IIC, London, p.12-16.

consequências quanto à sua eficiência na preservação, questionado até que ponto o método pode proporcionar registros exatos ou se os profissionais devem redirecionar seus esforços.<sup>317</sup> Tomando como referência a pesquisa climática, inicialmente a autora aponta a relevância de analisar os “mecanismos de deterioração” dos materiais quando expostos a situações denominadas “incorretas”, bem como os resultados da interação entre eles, que pode ser química, mecânico-físico ou biológica.

Na sequência, aponta o quanto os parâmetros de controle normalmente recomendados são restritivos por não deixar espaço para adequações em função das características de cada coleção ou para ajustes no decorrer do tempo. A autora ressalta que, ao invés de estabelecer parâmetros *standards*, se deve investir em um método de trabalho que permita priorizar as necessidades da coleção com o objetivo de ‘minimizar’ a ‘perda de valor’ ou ‘manter o valor’, sendo que para isso é necessário identificar quais são os ‘maiores’ ou os ‘riscos’ mais ‘urgentes’ de uma coleção.

Define risco como “possibilidade de perda”, que está relacionada à probabilidade de um ‘evento’ ou ‘processo’ acontecer, bem como às consequências desse evento ou processo (Risco = Probabilidade x Consequência)<sup>318</sup>; explicitando que probabilidade refere-se à frequência com que um incidente acontece ou quando oportunamente inicia um processo de degradação, e consequência refere-se ao grau de impacto quanto à ‘perda de valor’, que não é apenas monetário, mas cultural, histórico e educacional. Risco consiste na “possibilidade de perda de valor” ou na “expectativa de perda de valor” em certo período de tempo (grifo do autor)<sup>319</sup>. Dessa forma, a vantagem de *Risk Assessment* está na possibilidade de quantificar diferentes riscos, conforme destaca Bokerhof:

A beleza de uma avaliação de risco é que nos permite quantificar diferentes riscos expressados em termos de perda de valor de nossa coleção. Estar olhando esta mudança no valor, melhor que na mudança no material, que faz a gerência de risco ir além da conservação preventiva, mesmo além da conservação preventiva integrada.<sup>320</sup>

<sup>317</sup> BROKERHOK, Agnes W. Applying the Outcome of climate research in collection risk management. Disponível em: <<http://www.conservationphysics.org/mm/brokerhof/brokerhof.pdf>> Acesso em: 2 mar. 2008. p 115-121.

<sup>318</sup> Risk= Probability x Consequence. Ibidem, p.117.

<sup>319</sup> Ibidem, p. 117.

<sup>320</sup> *The beauty of a risk assessment is that enables us to quantify different risks expressed in terms of loss value to our collection. It is looking at this change in value, rather than the change in material, that makes collection risk management go beyond preventive conservation, even beyond integrated preventive conservation.* BROKERHOF, Agnes W. Collection Risk Management - The Next Frontier. Disponível em: <<http://www.museums.ca/protection/en/presentations/bokerhof.pdf>>. Acesso em: 2 mar. 2008. p.2.

Um dos objetivos do grupo de investigação ‘Preservação’ (atividade B1) do projeto Inside-installation,<sup>321</sup> que vem sendo mencionado ao longo desta pesquisa, esteve na apresentação dos benefícios da aplicação de *Risk Assessment* às instalações de arte, considerando que, em parte, o valor dos componentes individuais é determinado pela relação com o todo. Apontando alguns benefícios destacados pelo grupo de pesquisa do projeto, o método permite que os conservadores reflitam mais sobre o que é importante preservar, considerando a totalidade da instalação, incentivando que o processo de tomada de decisão considere aspectos tangíveis e intangíveis ao invés de considerar apenas elementos materiais; um grupo de especialistas pode indicar os principais riscos que impedem o trabalho de ser exibido no futuro; facilita o processo compartilhado de tomada de decisões com o envolvimento das partes interessadas.<sup>322</sup>

Os estágios da metodologia sugerida pelo grupo de trabalho consistem no estabelecimento de uma anatomia de instalações de arte; identificação da importância da obra no contexto da instituição, a ser determinado pelo curador em conjunto com o conservador, considerando as entrevistas realizadas com os artistas quanto à apresentação e preservação; determinação do valor relativo e o valor total dos elementos identificados; desenvolvimento de panoramas e identificação de riscos; exploração das possibilidades de recuperar perda de valor e exteriorizar a avaliação de risco quantitativa ou semiquantitativa.<sup>323</sup>

### 4.3. Documentação

O grau de importância da documentação é proporcional à complexidade de cada proposta artística, sendo possível observar que não está mais restrita apenas ao registro da matéria física, mas ao registro de aspectos intangíveis relevantes ao conceito da obra, como som, luz, olfato, etc., sendo que tais aspectos demandam, obviamente, novas tecnologias para captura e registro. No entanto, as pesquisas direcionadas à ‘ Documentação (B3)’ que integram o projeto Inside-installation não visam apenas à aplicação de novas tecnologias, mas à elaboração de estruturas para

<sup>321</sup> LAURENSEN, Pip. The Preservation of installation. B1 activity. In: <www.inside-installations.org.>. Inside-Installation. Preservation and Presentation of Installation Art. ICN/SBMK, 2007, p. 41-45 (versão papel).

<sup>322</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>323</sup> *Establishing the anatomy of the installation; Developing a ‘statement of significance’; Determining the relative value to the whole of the elements identified; Developing scenarios and identifying the risks; Exploring the possibility of recovering lost value; Carrying out a quantitative or (semi)-quantitative assessment of risks.* Ibidem, p. 41.

administrar o armazenamento da totalidade das informações de forma integrada e acessível. Dessa forma, a área de 'Documentação' do projeto apresenta os resultados das pesquisas direcionadas à elaboração de modelos para documentação, técnicas para mensurar instalações de arte, para documentar luz, movimento e som, para visualização de instalações de arte, para documentação de instalações em 3D e em vídeo.<sup>324</sup>

## Modelos

Com base no depoimento de duas especialistas responsáveis pelos sistemas de documentação de dois museus de arte moderna e contemporânea, apontadas no Capítulo 1, a problemática referente à terminologia para gerenciar e tornar acessível a informação foi um aspecto ressaltado por ambas as especialistas. No entanto, a questão vai além do aspecto semântico, pois a fragmentação da informação, a inacessibilidade e até mesmo a falta de conexão de arquivos documentais no âmbito de uma mesma instituição constituem outro aspecto que interfere no processo de preservação.

Dessa forma, o objetivo desse grupo de trabalho esteve no desenvolvimento de modelos de documentação, administração e manutenção de arte contemporânea. O 'modelo' desenvolvido com a colaboração de curadores, conservadores, historiadores de arte, cientistas e programadores de sistemas de informática esteve na elaboração de um sistema que fornecesse uma informação estruturada e que pudesse ser integrado a diferentes sistemas de gerenciamento de informação.<sup>325</sup>

## Dimensões

A grande diversidade de objetos que caracterizam boa parte das instalações dispostos no espaço dificulta o mapeamento ou a documentação, conforme aponta Maike Grüm:

<sup>324</sup> Documentation Model (2IDM); Documentation of installation art; The measurement of installation art; Documentation of light; Documentation of movement and sound; visualization of installation art; 3D documentation of installations. Disponível em: <<http://www.inside-instentallation.org>> acesso em: 5 fev. 2008.

<sup>325</sup> HEYDENREICH, Gunnar. Documentation model (2IDM). In: [www.inside-installations.org](http://www.inside-installations.org). Inside-Installation. Preservation and Presentation of Installation Art. ICN/SBMK, 2007, p. 48-49 (versão papel).

as instalações geralmente consistem em um número de objetos cujo efeito e significados são decisivamente influenciados por seus arranjos espaciais. Uma inspeção geográfica permite fixarem coordenadas exatas para cada objeto. Em contraste, desenhos manuais baseados em julgamentos visuais, fotografias ou vídeos podem somente definir o lugar exato dos objetos em uma extensão limitada, o que deixa espaço para interpretação.<sup>326</sup>

No artigo *Measurement of installation art. Methods and experience gained at Pinakotek der Modern*<sup>327</sup>, Maike Grüm analisa a aplicação do exame geodésico utilizado na engenharia, na geociências e na matemática para estabelecer coordenadas exatas para cada objeto com base na utilização de técnicas de medição, como ‘taquimetria’, ‘fotogrametria’ ou ‘laser scanner’. De uma forma simplificada, a taquimetria permite medir o solo para determinar ângulos e distâncias, a fotogrametria consiste na medição de imagens, que são equalizadas por um programa especial de computador que permite reproduzir a escala real, e o laser scanner (3D) permite registrar pontos de coordenadas sobre a superfície dos objetos pela medição de ângulos verticais e horizontais, bem como as distâncias. Tais técnicas foram adotadas em obras do Instituto Doerner em Munique, como *The end of 20th century* (1984) de Joseph Beuys, *Himalaya Goldstein's Living Room* de Pipilotti Rist (1998/99), *Untitled* (2003) de Fred Sandback, *Salient Factory* (2002) de Mark Manders, *Double Garage* (2002) de Thomas Hirschorn e *Musical Chairs* (2002) de Olaf Metzler. O autor aponta no artigo os limites de cada técnica, utilizadas separadamente e, também, combinadas, em função das características de cada estudo de caso, considerando a eficiência e o tempo consumido para o registro.<sup>328</sup>

Se, por um lado, tais técnicas são acessíveis, por outro, é evidente o índice de complexidade, porque não necessitam apenas de domínio operacional e interpretativo, mas a viabilidade de aplicá-las depende, principalmente, do contexto econômico da instituição na qual a obra está inserida.

<sup>326</sup> *Installation usually consist of several objects whose effect and significance are decisively influenced by their spatial arrangement. A geodetic survey provides highly accurate and fixed coordinates for every object. By contrast, hand drawings based on visual judgment, photographs or video recording can only define the exact locations of the objects to a limited extent, which leaves room for interpretation.* GRÜN, Maike. The measurement of installation art. In: <<http://www.inside-installation.org>> ICN/SBMK,2007 (versão impressa). p.51.

<sup>327</sup> GRÜM, Maike. Measurement of Installation Art. Methods and Experience gained at Pinakotek der Moderne. Disponível em: <<http://www.inside-installation.org>> Acesso: 26 set. 2007.

<sup>328</sup> Ibidem.

## Luz

Além da problemática em função da tecnologia, que se torna obsoleta rapidamente,<sup>329</sup> no caso específico das instalações de arte o espaço é um fator determinante para a qualidade da iluminação. Ulrich Lang aponta que a percepção de um trabalho de arte com luz elétrica ou instalação com luz não é apenas determinada pela luz usada pelo artista (como lâmpadas, intensidade luminosa, cor, temperatura, etc.), mas, também, pela posição. As especificações da sala, como as dimensões, a textura da superfície (cor, estrutura, brilho, etc.), a absorção e reflexão da luz são componentes importantes e influenciam na aparência do trabalho de arte. Em adição, luzes de qualidade diferente podem ser sobrepostas, como a luz de uma lâmpada incandescente de um projetor pode coincidir com uma luz de neon de outra sala.<sup>330</sup>

Não é raro observar tais sobreposições luminosas em exposições de arte e tecnologia. Em alguns casos, até uma incidência luminosa mínima, decorrente do funcionamento de um aparelho, pode interferir na percepção da obra, como no caso de *Lúmen Vaga Lúmen*,<sup>331</sup> de Shirley Paes Leme, apresentada no capítulo anterior.

O foco da pesquisa dessa área da documentação esteve nos métodos e nas técnicas para documentar a qualidade da luz, com objetivo de possibilitar a recriação, a intensidade, a resolução e a aparência da cor no futuro. O artigo *Light as an artist's medium* de Ulrike Baumgart apresenta alguns parâmetros que podem ser aplicados durante a documentação, como documentação da intenção do artista (descrição textual em conjunto com documentação fotográfica); documentação da perspectiva do observador (descrição textual em conjunto com documentação fotográfica, vídeo, documentação 3D); documentação do espaço (superfície, textura, parede, piso, índice de reflexão); documentação dos elementos da luz e seus componentes; documentação do posicionamento dos equipamentos, documentação do modo de operação; medida da luminosidade individual dos componentes (valores da luz e temperatura de cor); medição de valores de luz e de temperatura de cor dentro do espaço (atmosfera e qualidade da luz)<sup>332</sup>.

Outro resultado dessa área de pesquisa foi a elaboração de um glossário

<sup>329</sup> Conforme o exemplo apresentado anteriormente da obra de Abraham Palatink, no Capítulo 2.

<sup>330</sup> LANG, Ulrich. Documentation of Light. In: <<http://www.inside-installation.org>> ICN/SBMK, 2007 (versão impressa). p. 52.

<sup>331</sup> As luzes de aparelhos responsáveis pelo funcionamento, como sincronizadores e amplificadores, que também piscam, são vedadas.

<sup>332</sup> BAUNGART, Ulrike. Light as an artist's medium. Disponível em: <<http://www.inside-installation.org/OCMT/mydocs/introduction%20t20the%20documentation%20%.light.pdf>>. Acesso: 21 fev. 2010. p. 3-4.

de luz e tecnologia,<sup>333</sup> contendo descrições e listas de termos de tecnologia de luz e elétrica, com o objetivo de estabelecer uma linguagem comum entre os conservadores e especialistas.<sup>334</sup> A relevância dessas estratégias está na apresentação de referências para encontrar soluções específicas para cada obra em particular, que poderá apresentar uma problemática nova, como no caso da obra *Lúmen Vaga Lúmen*<sup>335</sup>. Dos parâmetros de documentação de luz sugeridos no artigo de Ulrike Baumgart, foi possível aplicar o método de registro das intenções da artista, descrever o funcionamento da obra (luz, frequência do som e posicionamento de equipamentos via esquemas de montagem fornecidos pela artista), a percepção e o posicionamento do observador e dos índices de intensidade luminosa, sendo este aspecto de grande relevância ao conceito da obra.

Mesmo assim, os registros realizados não transmitem a totalidade da experiência da obra, em vista das dificuldades para registrar, via recursos visuais, a equivalência em importância da sincronia entre som, luz e escuridão ao conceito da obra. Dessa forma, a descrição e a vivência da experiência da obra predominam se comparadas à documentação possível de ser realizada no momento.

### Movimento e som

Pesquisas em torno de técnicas de documentação de som e movimento, que caracterizam as obras cinéticas, mobilizaram outro grupo de atividade do projeto *Inside-installation*, que contou com a colaboração do Museu Tinguely. Segundo os propósitos dos estudos, o principal objetivo da documentação de obras cinéticas diz respeito ao fato de que o movimento e o desgaste frequente de determinadas partes acabam impedindo o funcionamento da obra, requerendo intervenção, porque é, geralmente, impossível preservar todas as partes. Em função disso, faz-se necessário estabelecer uma “linha clara entre restauração e reposição”, sendo esses aspectos alvo de discussões em torno da ética da restauração. O importante está na documentação dos movimentos e dos materiais de uma obra o quanto antes possível.<sup>336</sup>

<sup>333</sup> Disponível em: < [http://www.inside-installation.org/mydocs/glossar\\_light.pdf](http://www.inside-installation.org/mydocs/glossar_light.pdf).>.

<sup>334</sup> LANG, Ulrich. Documentation of Light. In: <http://www.inside-installation.org>. ICN/SBMK, 2007 (versão impressa). p. 52.

<sup>335</sup> As luzes de aparelhos responsáveis pelo funcionamento, como sincronizadores e amplificadores, que também piscam, necessitam de vedação para não interferir no processo de percepção da obra.

<sup>336</sup> BEK, Reinhard. Documentation of movement and sound. In: <http://www.inside-installation.org>. ICN/SBMK, 2007 (versão impressa). p. 53.

Com base na experiência com algumas obras cinéticas de artistas brasileiros, já foi possível observar o quanto é complexo, em determinados casos, perceber o índice de alteração de ruídos ou a intensidade de movimentos. Quanto ao som, sendo outro item integrante das obras, vários aspectos e técnicas são analisados cuidadosamente. Como resultado desses estudos, o *website* do projeto apresenta estudos de casos e textos que analisam e sugerem técnicas, metodologias para documentação de luz, som e instruções para manutenção de equipamentos.<sup>337</sup>

### Visualização, 3D e vídeo

Essas três técnicas estão mais direcionadas às instalações de arte, apresentando, também, altos índices de complexidade por necessitar de conhecimentos específicos para operar e analisar as vantagens e as desvantagens de cada uma em função dos objetivos da documentação. A aplicação de cada uma como meio de documentação foi devidamente analisada por três grupos de pesquisa do referido projeto, resultando, também, em artigos, manuais e até num curso online específico de documentação em vídeo.<sup>338</sup> Quanto à técnica da visualização, a pesquisa foi direcionada à análise do potencial de um meio virtual, que apresenta como principal vantagem definir o ponto de observação do espectador em diferentes direções, ângulos e escalas.<sup>339</sup> A técnica de documentação em 3D permite reconstruir as instalações, oferecendo uma experiência mais intensa do trabalho, sendo possível observar a dimensão espacial por meio, também, de animação, como rotação e fotos panorâmicas.<sup>340</sup>

Os pesquisadores enfatizam que a utilização do vídeo como meio de documentação depende, principalmente, dos objetivos, para que seja possível pensar sobre os efeitos do registro: se for direcionado à publicação e à educação, deverá exibir as características de uma instalação de um ponto de vista atrativo; se direcionado à pesquisa, a “atmosfera total e a experiência necessitam ser capturadas”; e, por último,

<sup>337</sup> Como: HERMANN, Robert. Recording sound of installation art; BEK, Reinhard. Introduction to th documentation of Kinect Art; LINDHORST, Christian. Photographic procedures for documentation the movements of kinetic installation and objects; BEK, Reinhard. Electric Motors: introduction and maintenance. Disponíveis em: [http://www.insideinstallation.org/research/detail.php?r\\_id=481&ct=motion\\_sound](http://www.insideinstallation.org/research/detail.php?r_id=481&ct=motion_sound). Acesso: 31 jul. 2007.

<sup>338</sup> <http://www.inside-installation.org/research/index.php>.

<sup>339</sup> BAUMGART, Ulrike. Visualização de instalações de arte. <http://www.inside-installation.org> ICN/SBMK, 2007 (versão impressa). p.54.

<sup>340</sup> WIJERS, Gaby. 3D documentation of installation. <http://www.inside-installation.org> ICN/SBMK, 2007 (versão impressa). p. 55.

se o propósito for registrar reinstalação, “é essencial capturar a ordem exata das ações, bem como o posicionamento de partes em relação à vista geral da instalação”.<sup>341</sup>

Com essa breve introdução das tecnologias como meios para documentação, é possível observar que, apesar de serem técnicas acessíveis utilizadas em várias áreas, inclusive pelos artistas, como o vídeo desde a década de 70, são técnicas que para a devida aplicação na preservação necessitam do auxílio de profissionais de outras áreas e, principalmente, do trabalho em conjunto de conservadores, curadores e demais profissionais para determinar os objetivos de cada registro, avaliando a *performance* de cada técnica em função da qualidade da informação, do tempo e do custo financeiro, considerando, também, a etapa posterior, que consiste na interpretação e no armazenamento dos registros. Conforme aponta Hummelen, à medida que aumenta a *performance* dos componentes utilizados na arte contemporânea, aumenta a *performance do* conservador e do curador.<sup>342</sup>

#### Gerenciamento do conhecimento e troca de informação

Conforme exposto até o momento, a relevância do projeto *Inside-installation* não está apenas na discussão teórica, mas na elaboração e na aplicação da prática de procedimentos e técnicas que resultaram em textos teóricos e diversos tipos de manual com o objetivo de disponibilizar a informação. O objetivo central do projeto como um todo esteve na análise, sob vários ângulos, dos problemas de cada estudo de caso e no encontro de soluções possíveis para lidar com eles por meio da soma de esforços de profissionais de várias áreas e instituições. Além da criação do *website*, os resultados desse grupo de pesquisa, denominado atividade B5, que trabalhou em conjunto com a atividade B3 de documentação, inclui pacotes educacionais, como o estudo da obra *Mapping the Studio II with color shift, flip, flop & flip/flop (fat chance Jonh Cage)* de Bruce Naumman, desenvolvido pela Tate Gallery.<sup>343</sup>

Outro aspecto importante esteve na análise de como organizar a informação em um meio que possa ser acessível no futuro e que, principalmente, possa ser encontrada rapidamente no momento oportuno. Dessa forma, o protótipo de

<sup>341</sup> WIJERS, Gaby & KALLINEN, Sami. 3D documentation of installation. <http://www.inside-installation.org/ICN/SBMK>, 2007 (versão impressa). p.56.

<sup>342</sup> HUMMELEN, Ijsbrand. Conservation strategies for modern and contemporary art. Disponível em: <[http://www.inside-installation.org/research/detail-php?r\\_id=653&ac=theory](http://www.inside-installation.org/research/detail-php?r_id=653&ac=theory)> Acesso em: 17 jun. 2006. p. 24.

<sup>343</sup> Disponível em: [http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/nauman/home\\_1.htm](http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/nauman/home_1.htm).

um gerenciador de documentos denominado *Document Manager*<sup>344</sup> tem como propósito integrar os procedimentos por meio de uma estrutura simplificada, flexível e adaptável em função do ponto de vista do usuário. Não foi elaborado com o objetivo de substituir bases de dados ou para competir com outros sistemas de gerenciamento, mas para integrar outros sistemas. O sistema permite alocar a informação por hierarquia, exigindo, obviamente, interpretação do usuário.<sup>345</sup>

### Protocolos para exibição e empréstimos

Os sucessivos empréstimos decorrentes de exposições temporárias constituem, evidentemente, fatores de risco às obras, sendo necessário reavaliar e adaptar procedimentos e normas já consolidados às especificidades da arte contemporânea para estabelecer uma linguagem comum que facilite a comunicação entre os profissionais de instituições nacionais e internacionais. A questão torna-se mais complexa no caso de obras compostas de novas tecnologias. Apesar desta pesquisa não abordar questões específicas referentes aos trabalhos que incluem vídeo, filme, áudio e interfaces via computador, denominados *time-based-media*, conforme já mencionado, faz-se necessário destacar o projeto *Matters in Media Art*. Esse projeto foi criado em 2003 por meio de um consórcio de curadores, conservadores, documentalistas (*registrars*) e gerenciadores-técnicos de museus como New Art Trust, MoMa, SFMOMA e Tate, e o objetivo esteve na elaboração de procedimentos específicos para 'empréstimos e aquisições' de obras compostas de novas tecnologias que permitissem oferecer uma resposta prática à necessidade de um acordo internacional entre os museus<sup>346</sup>. É possível acessar um valioso conteúdo com diagramas que indicam etapas de análise para aquisição de obras (antes, durante e depois), documentos e formulários referentes aos empréstimos, como laudos de estado de conservação, instruções de instalação e manutenção, acordos.<sup>347</sup>

Outro projeto elaborado pela Associação Espanhola de Conservadores-Restauradores (IIC-GEIIC), iniciado em 2006, também trabalhou nessa direção de forma mais ampla, abarcando não apenas a arte contemporânea, resultando

<sup>344</sup> Disponível em: [http://www.inside-installation.org/research/detail.php?r\\_id=534&ac=maneger](http://www.inside-installation.org/research/detail.php?r_id=534&ac=maneger)

<sup>345</sup> GORDON, Craig. <http://www.inside-installation.org/ICN/SBMK,2007> (versão impressa). p.61-63.

<sup>346</sup> <http://www.tate.org.uk/tateresearch/majorproects/mediamatters>

<sup>347</sup> Documentos disponíveis para download. Ibidem.

na publicação *Exposiciones temporales. Conservación preventiva y procedimientos en exposiciones temporales*.<sup>348</sup> O objetivo foi elaborar um documento em língua espanhola integrador de reflexões e contribuições de profissionais dedicados a esse campo nos países da América Latina, considerando a proximidade quanto à gestão do patrimônio e o fluxo do intercâmbio de exposições. Um dos encontros foi realizado no Brasil em outubro de 2008,<sup>349</sup> reunindo profissionais selecionados de vários Estados e instituições para analisar e elaborar procedimentos, tomando com referência o contexto brasileiro.

#### 4.4. Comunidade artística

Por último, destaca-se a importância da reflexão em torno da preservação da arte contemporânea, além do perímetro museológico, incluindo a participação da comunidade artística no processo de preservação. Com os projetos INCCA e *Inside-installation*, realmente pode-se ver o que significa ‘interdisciplinaridade’ no contexto da preservação da arte contemporânea. Além do relevante material teórico produzido, que poderá ser interpretado e adequado a contextos específicos, o grande mérito desses projetos está em exibir uma metodologia de trabalho compartilhado, com resultados efetivos e disponíveis. No artigo *The survival of contemporary art: the role of the conservation professional in this delicate ecosystem*, Debra Hess Norris<sup>350</sup> analisa o papel do conservador inserido em um “complexo e delicado ecossistema” composto de curadores, artistas, cientistas da conservação e fabricantes, destacando a importância da “colaboração e da comunicação continuada” entre os profissionais, tomando como referência a lei de “interdependência” da ecologia, em que “tudo é conectado e misturado com tudo; nós estamos juntos nele”<sup>351</sup>. A autora apresenta um diagrama<sup>352</sup> para ilustrar a interação entre os profissionais.

Se, por um lado, talvez possa ser constatado que as técnicas de documentação apresentadas, principalmente neste capítulo, possam demonstrar certo grau de utopia, considerando a realidade econômica do contexto cultural brasileiro, por

<sup>348</sup> FERNANDEZ, Charo. et al. *Exposiciones temporales. Conservación Preventiva y procedimientos en exposiciones temporales*. Madrid: Grupo Español del IIC. 2008, 318 p.

<sup>349</sup> As jornadas técnicas foram realizadas na Pinacoteca do Estado. Participei como relatora do grupo de arte contemporânea coordenado por Jorge Garcia - conservador/chefe do departamento de conservação-restauração do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia-Madri.

<sup>350</sup> NORRIS, Debra Hess. *The survival of contemporary art: the role of the conservation professional in this delicate ecosystem*. In: CORSO, M. A. (Ed). *Mortality Imortality?* Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. p. 131-134.

<sup>351</sup> *Everything is connected and intermingled with everything else; we are all in it together*. Ibidem, p.133.

<sup>352</sup> *Diagram of a cultural property ecosystem*. Ibidem, p. 131.

outro, a indicação das metodologias de análise para tomada de decisões (*decision-making-model*), para identificação e gerenciamento de risco, para comunicação com os artistas, para arquivar e gerenciar o conhecimento, são viáveis porque dependem apenas da conscientização de que a preservação da arte contemporânea está diretamente relacionada ao grau de alianças estabelecidas entre os profissionais e, principalmente, à permanência de tais alianças.

Obviamente, a questão apresenta um grau ainda maior de complexidade se for requerida a participação efetiva, no processo de preservação, de instituições privadas, de artistas e assistentes, de colecionadores, de famílias de artistas, ou seja, quais seriam as reais possibilidades de contar com a participação dessa comunidade que está além da infraestrutura de um 'ecossistema' museológico? Apesar de ser uma pergunta que pode ser respondida sob diversos pontos de vista, arrisca-se apontar algumas possibilidades:

#### Arquivos de artistas

Auxiliar os artistas no processo de elaboração de seus acervos documentais sob o ponto de vista da preservação, ou seja, apontando metodologias e técnicas viáveis, pode ser uma alternativa que apresente benefícios a longo prazo.

#### Cursos de formação acadêmica em artes

Uma das formas de compartilhar a informação referente à conservação/restauração é via cursos de graduação em artes, que resultam na formação de artistas ou em profissionais que vão atuar em áreas correlatas, como história da arte, curadoria, produção, programação visual, entre outras possibilidades de atuação<sup>353</sup>. Incluir disciplinas de 'conservação' nesses cursos é uma medida adotada por muitas universidades brasileiras<sup>354</sup> com o objetivo de introduzir noções básicas de preservação para os estudantes. Com base em experiência pessoal<sup>355</sup> por sete anos,

<sup>353</sup> Inclusive profissionais que se direcionam à área da conservação/restauração, como o exemplo da pesquisadora, com bacharelado em Pintura.

<sup>354</sup> Como: Universidade Federal de Minas Gerais, que apresenta um curso de 'Introdução à conservação' desde 1989; Universidade Federal do Espírito Santo; Universidade Federal da Bahia; Universidade Federal do Rio de Janeiro; Faculdade Santa Marcelina; entre outras.

<sup>355</sup> Professora da disciplina 'Introdução à preservação', do curso de Artes Plásticas da Faculdade Santa Marcelina, de 2003 a 2010.

foi possível observar a importância de uma disciplina de conservação no contexto de um curso de artes, e não apenas no contexto de cursos especializados, considerando que o conteúdo transmitido permite que o aluno, caso se torne artista, reflita mais sobre suas escolhas quanto à seleção de materiais e à preservação de suas obras.

Mencionando ainda a experiência na Faculdade Santa Marcelina, acrescentou-se à disciplina um conteúdo direcionado à conservação preventiva<sup>356</sup> com ênfase em arte contemporânea, a fim de oferecer aos alunos uma melhor preparação para atuar no contexto de instituições de arte públicas e privadas, como institutos, galerias e bienais. Dessa forma, discutir a preservação em âmbito acadêmico não especializado também é uma forma indireta de difundir a informação, sendo mais relevante ainda no caso da arte contemporânea.

Instituições privadas: institutos, galerias, fundações

Promover a integração das instituições privadas que apresentam coleções relevantes de arte contemporânea com instituições museológicas públicas, para avaliar estratégias de preservação da arte contemporânea, principalmente quanto ao registro da informação, pode ser outra solução que apresente vantagens para ambas as partes, considerando que as instituições privadas vêm adquirindo com maior velocidade coleções representativas de arte contemporânea e possuem o mesmo grau de responsabilidade quanto aos compromissos com a preservação que uma instituição pública. Conforme os exemplos de parcerias entre instituições públicas e privadas realizadas pelos projetos mencionados, discutir metodologias e critérios de preservação em um contexto específico e integrado é determinante para a obtenção de resultados efetivos.

Além das possibilidades apontadas, estando certa de que não se esgotam, ressalta-se ainda a importância das instituições estabelecerem uma comunicação mais próxima com os artistas, oferecendo não apenas suporte técnico e metodológico, mas resgatando, na medida do possível, parte daquele espírito de colaboração e negociação dos artistas com as instituições na década de 70.

---

<sup>356</sup> Identificação de agentes de deterioração, manipulação, embalagem e documentação.



## Considerações Finais

Chegando ao momento de finalização desta pesquisa, somos levados a refletir sobre o conteúdo apresentado durante o percurso. Abordar o tema da arte contemporânea, destacando parte das questões referentes à preservação ‘instalações de arte’ é, sem dúvida, um tema amplo e complexo, a começar pela ambiguidade do termo. O objetivo primordial foi ilustrar o quanto tais expressões artísticas confrontam os canônicos códigos de ética da preservação, necessitando de novas metodologias de análises, bem como de revisões em torno do papel dos profissionais envolvidos diretamente no processo de preservação da arte contemporânea.

A disciplina da conservação-restauração foi sempre uma área de atuação com certo grau de ambiguidade, principalmente quanto à atuação do conservador-restaurador, assim denominado na atualidade. De artista-artesão no passado a conservador-restaurador no presente, a profissão evoluiu significativamente, ampliando o leque de conhecimentos requeridos desse profissional quanto à teoria, à ética, aos materiais, à ciência (química, física, biologia), à conservação preventiva (controle e prevenção de agentes de deterioração, como radiações luminosas, controle ambiental, fatores humanos, etc.). Considerando, ainda, que esse profissional opte por atuar na área da conservação-restauração de arte contemporânea, acrescenta-se outra lista considerável de itens requeridos em função de seu posicionamento frente à produção artística atual. Uma das mudanças mais significativas, tomando como referência o contexto da conservação-restauração de arte contemporânea, está na redução de sua autonomia e na ênfase como documentalista.

Se, por um lado, a soberania do conservador é reduzida consideravelmente quanto aos processos de decisão, por outro, seu campo de atuação compartilhada amplia significativamente e, com isso, outras habilidades mais subjetivas passam a ser requeridas, como para negociação. Tal habilidade constitui uma ferramenta de grande importância para o conservador-restaurador de arte contemporânea, devido, principalmente, à entrada do artista nesse cenário. Iniciar esse percurso

introduzindo a experiência do programa de exposições temporárias da Jovem Arte Contemporânea (JACs), além de ter sido o ponto de partida para a abordagem do tema desta pesquisa, teve como propósito buscar referências, em fontes primárias, que descrevessem um pouco mais os bastidores das negociações dos artistas com a instituição, principalmente por ocasião da exposição processual VI JAC.

As JACs não ilustram apenas a irreverência dos artistas da década de 70 no contexto institucional, mas o quanto a relação entre artista e instituição se transformou, apesar de os artistas continuarem a construir suas obras nos espaços institucionais na atualidade. O estabelecimento de relações mais próximas do artista com as instituições vem sendo apontado como uma estratégia de preservação, conforme a ideia de 'colaboração e comunicação continuada' de Debra Hess Norris, mencionada no capítulo anterior.

Em termos práticos, no contexto da preservação de arte contemporânea, isso significa troca de informações entre as partes e estabelecimento de parcerias e troca de informações entre o artista e todos os profissionais de uma instituição, principalmente com o conservador-restaurador, facilitando processos documentais, como entrevistas. Quanto aos processos documentais, as entrevistas com artistas apresentam um índice maior de subjetividade, sendo ferramentas importantes para o processo de preservação da arte contemporânea; mas demandam uma análise mais cuidadosa quanto ao propósito do registro, que deve responder às principais perguntas: por que registrar? O que registrar? Quando registrar? Como registrar?

Por se tratar de uma metodologia recente e não integrar ainda as estruturas curriculares dos cursos de formação em conservação-restauração, os profissionais da área não apresentam ainda treinamento específico. Apesar de ser possível buscar suporte teórico em outras áreas do conhecimento, as referências metodológicas direcionadas à conservação-restauração de arte moderna, apontadas no Capítulo 2, foram elaboradas com objetivo de oferecer subsídios básicos à análise e seleção de procedimentos para comunicação com os artistas e técnicas para captura da informação.

Com base na aplicação prática de tais metodologias e técnicas de documentação adotadas nos estudos de caso que compõem o Capítulo 3, foi possível observar a importância da metodologia e da seleção das técnicas como ferramentas para atender aos objetivos do registro. O processo documental visual realizado com os artistas, no contexto desta pesquisa, não consistiu na aplicação

de técnicas sofisticadas de documentação para registrar o processo de construção das obras, pois o acompanhamento in situ com os artistas era, inicialmente, uma ferramenta para a elaboração das questões da entrevista. No entanto, apesar da pouca qualidade visual dos registros, achou-se pertinente inserir os registros visuais produzidos para ilustrar as entrevistas.

Antes de apontar considerações sobre os objetivos das entrevistas realizadas com os artistas desta pesquisa, ressalta-se que o contexto institucional é, também, uma ferramenta importante, por apresentar suporte e recursos, principalmente quanto às ferramentas para registro, que implicam altos custos financeiros e complexidades operacionais, conforme já mencionado. Os estudos de caso apresentados no Capítulo 3 foram selecionados com o objetivo de ilustrar parte das discussões referentes à preservação de obras construídas com materiais efêmeros e que, principalmente, estabelecem outras relações com o espaço, tendo como meta registrar o posicionamento dos artistas quanto às possibilidades de preservação e reapresentação, no futuro, das obras selecionadas.

Quanto aos critérios de seleção das obras, é possível apontar essa etapa como a mais árdua, angustiante e subjetiva da pesquisa. Como toda escolha implica perda, sendo sempre “trágica”, conforme destaca Renée Van de Vall, quando aborda o tema das escolhas no âmbito da conservação/restauração, torna-se praticamente inviável descrever historicamente os critérios inicialmente estabelecidos, que foram sendo transformados ao longo do percurso. No entanto, é possível destacar alguns dos principais aspectos que determinaram as escolhas:

O critério mais objetivo foi excluir instalações de arte em time-based-media, por necessitarem de um aprofundamento, sendo praticamente impossível pesquisar a problemática de tais expressões artísticas não estando inseridas em um contexto institucional específico.

Desenvolver uma pesquisa no âmbito institucional, privado ou público constitui um diferencial significativo, principalmente quanto ao apoio humano e tecnológico. Não contando com a tal infraestrutura institucional, a colaboração dos artistas, bem como a seleção de técnicas e metodologias adotadas, foi fator responsável por algumas alterações durante o percurso.

Para selecionar cinco instalações de arte, a experiência da pesquisadora foi determinante, ressaltando que essa experiência não é, obviamente, resultante apenas desses quatro anos de pesquisa. No entanto, realizar uma documentação baseada em entrevistas, selecionando metodologias como ferramenta de pesquisa

e como medida preventiva, foi uma situação não experimentada anteriormente.

Algumas questões de outras obras investigadas exclusivamente durante o período da pesquisa estão presentes de forma implícita ou ilustram aspectos pontuais. Ressalta-se que a exclusão “trágica” das obras, inicialmente selecionadas, foi em função da ambição de estabelecer, na medida do possível, um fio condutor que permitisse analisar alguns aspectos convergentes e divergentes referentes ao posicionamento do artista quanto à preservação e à reapresentação de suas obras no futuro.

Quanto aos resultados não previstos, mas que são esperados em toda pesquisa, a inclusão de obras que ainda são de propriedade dos artistas, com exceção de apenas uma (1), foi uma coincidência, responsável pela inserção de questões nas entrevistas referentes às possibilidades de aquisição institucional pública ou privada. Ou seja, destacando aspectos quanto às possibilidades e limites de reinstalação, além de demais questões gerais e específicas direcionadas ao registro do índice de relevância da matéria para a preservação do conceito de cada proposta. Essa situação foi responsável, também, pelo destaque e enfoque referentes à preservação realizados no último capítulo. Apesar de selecionar um referencial teórico recente, direcionado à documentação de instalações de arte, que aponta tecnologias sofisticadas, o objetivo não foi exibir o quanto podem ser inviáveis em vista da complexidade de boa parte das técnicas apresentadas, mas evidenciar que são apenas instrumentos para chegar aos objetivos que são determinados pelo conservador-restaurador, bem como interpretação dos resultados, armazenamento e determinação dos critérios para uso da informação.

Obviamente, está se falando de uma atuação compartilhada entre os profissionais de outras áreas, caso necessário, e não de transferência do processo de documentação para os profissionais de outras áreas. Se isso pode ser possível quando, por exemplo, se solicita o auxílio de análises químicas de materiais em que o conservador pode usufruir apenas os resultados, o mesmo não acontece quando se solicita o apoio de profissionais de áreas técnicas, em se tratando, principalmente, do registro de aspectos intangíveis. Conhecer conceitualmente o trabalho do artista para perceber as nuances e determinar os motivos, os métodos e decidir mudanças de percurso, muitas vezes em tempo real, não dispensa a presença do conservador e pode requerer, também, a presença do curador.

No caso das ‘instalações de arte’, todos os registros possíveis de serem obtidos são determinantes para possíveis reinstalações e reconstruções no futuro,

ou seja, o que importa é a qualidade da informação que os registros possam oferecer em função das especificidades de cada obra. Os projetos de montagem das instalações de *Cipis transworld art industry & Commerce* de Marcelo Cipis ilustram a eficiência da informação contida nos desenhos esquemáticos quanto à disposição dos objetos, bem como as possibilidades oferecidas pelo artista de exibição das obras em conjunto ou separadamente. Já a obra *Lúmen Vaga Lúmen*, de Shirley Paes Leme, apresenta também projeto esquemáticos, que são reproduzidos em catálogos, apontando apenas o sistema operacional da obra. Tais informações não são suficientes para descrever a experiência da obra proporcionada pelos aspectos intangíveis.

Dessa forma, é imprescindível a análise crítica de cada ferramenta, em vista do custo financeiro e do tempo despendido, considerando o contexto no qual a obra está inserida, principalmente o posicionamento do artista.

Discutir critérios de intervenção, metodologias e técnicas considerando o contexto no qual as obras estão inseridas é um aspecto complexo, principalmente quando o foco é a arte contemporânea. Todas as questões apontadas até o momento nos levam a ter em mente, conforme menciona José Patrício, que “Uma obra nunca deixa de ser do artista, mesmo que ela vá para uma coleção particular. Ela continua sendo sua. Ela é uma propriedade intelectual do artista”.

Destacar novamente essa citação de José Patrício não tem como objetivo, obviamente, abordar as leis de direitos autorais – imprescindíveis de serem avaliadas, principalmente quanto aos direitos morais dos artistas – nestas últimas linhas, mas enfatizar que nem sempre é possível identificar o real comprometimento quanto à preservação daqueles que possuem a custódia ou o direito à propriedade de um bem cultural, estando ou não sob a proteção de tetos públicos ou privados. Essa questão foi alvo de discussão recente em torno do trágico acidente com o acervo de Hélio Oiticica. Sem entrar no mérito das discussões, o fato é que toda a comunidade artística brasileira vivenciou a dor da perda material de parte de seu acervo.

Usufruindo este espaço para expressar um lamento extra: o fato de não ser possível encontrar documentos explícitos ou depoimentos que expressem as intenções de Hélio Oiticica quanto à rerepresentação de suas obras no futuro. Apesar de ter deixado instruções e indicação de materiais referentes à reconstrução de projetos, é impossível avaliar qual seria o posicionamento do artista quanto à rerepresentação das mesmas obras no contexto atual.



# BIBLIOGRAFIA

## Arte: História, Crítica, Patrimônio .....

ALLSAL, Eloisa Del. Espacios para el arte: lugares en continua redefinición. *Em Questão*. Vol. 13, Nº 2, 2007. Disponível em: <<http://www.revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/revistaemques/article/view/4566/4570>>. Acesso em: 6 dez. 2009.

ANJOS, Moacir dos. Quebra de Regras. In: \_\_\_\_\_. *José Patrício: Arte Combinatória 112 dominós*. Catálogo. Petrobrás. Recife, 2004.

ARENAS, José Fernández. (Coord.). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Editorial Antropos, 1988. 554 p.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1968. 242 p. (Os Pensadores).

BENJAMIN, W. *Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica: Magia e técnica, Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. 249 p.

BISHOP, Claire. *But is it Installation Art?*. 2006, p. 1. Disponível em: <<http://www.tate.org>>. Acesso em: 24 maio 2006.

BUCHLOCH, Benjamin H. D. Allegorical Procedures: Apropration and Montage in contemporary art. In: *ARTFORUM*, 9/1982, p. 45-56.

\_\_\_\_\_. Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant – Garde. In: *ARTFORUM*, 5/1980, p. 52-59.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993. 176 p.

BUSKIRK, Martha. Planning for impermanence. In: *Art in America*. 2000. p. 114.

DANTO, Arthur. In: GUASCH, Ana Maria. *La crítica dialogada*. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007). Murcia: CENDEAC, 2007, p.114.

DOHERTY, O. B. *Inside the white cube*. San Francisco: The Lapis Press. 1976. 90 p.

CALDAS, Waltercio Jr. *Manual da Ciência Popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

CHAIA, Miguel. *Karin Lambrecht: Arte, Natureza e Sociedade*. Disponível em: <<http://www.nararoessler.com.br>>. Acesso em: 28 jan. 2008.

CHIRICO, Giorgio de. *Ricordi di Roma 1918-1925*. Editrice Cultura Moderna. Roma. (Collana de girasole, 4.) 3 de janeiro de 1945. 118. p.

CLARK, Lygia. In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark – Helio Oiticica*. Cartas 1964-1974. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. p. 35.

COCCHIARALE, Fernando. Primórdios da videoarte no Brasil. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made In Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 62.

COOPER, James F. *The Problem with Modern Art: Or Why Beautiful Art Matters*. Disponível em: <<http://www.firstprinciplesjournal.com/print.aspx?article=607&loc=cbbp>>. Acesso em: 6 dez. 2009.

COUCHOT, Edmund. *A tecnologia na arte da fotografia à realidade virtual*. Rio Grande do Sul: URGs, Editora. 2003.

COSTA, Cacilda da. Videoarte no MAC. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made In Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p.70-73.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-74.

ECO, U. *Obra Aberta: Perspectiva*. São Paulo, 1969.

\_\_\_\_\_. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 184 p.

FARIAS, Agnaldo. *Esculpindo o Espaço*. 1997. 166 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo.

\_\_\_\_\_. Conservadores e Curadores e os Perigos da Especialização. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org>>. Acesso em: 14 maio 2007.

FERRARI, Donato. *Memorial*. (Concurso Professor Titular). 1999, 163 p. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: JORGE ZAHAR, 2001. 280 p.

\_\_\_\_\_. *Escritos de Artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 461 p.

FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica*. Cartas 1964-1974. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. 259 p.

FLUSSER, Villém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo*. Arte Conceitual no Museu. Iluminuras: São Paulo, 1999. p. 15.

FRANÇA, Rafael. Videoinstalação. In: COSTA, Helouise (Org.) *Sem Medo da Vertigem*. Rafael França. Marca D'Água. São Paulo: 1997. p. 90.

GIANNETI, Claudia. *Estética digital: sintopia del arte*. La ciencia y la tecnologia. Barcelona: I Angelot, 2002. p.173.

GONÇALVES, L. R. *Entre Cenografias: O Museu e a Exposição no século XX*. São Paulo: Edusp.168 p.

GOLDBERG, Sônia S. (Org.). *T. J Clark Modernismos*. São Paulo: COSACNAIFY, 2006. 365 p.

\_\_\_\_\_. *Astúcia e Inocência*. 2006, p. 258. (Novos Estudos, 76.) Disponível em: <<http://www.novosestudos.uol.com.br>>. Acesso em: 4 jul. 2007.

GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1991. 263 p.

GUASCH, Anna Maria. *La crítica dialogada*. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007). Murcia: CENDEAC, 2007, 181 p.

HUBERMAN, G. D. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. 260 p.

HOLT, Nancy (Ed). Incidents of Mirror – Travel in the Yucatan. In: *The Writings of Robert Smithon*, New York Press, New York, 1979. p. 94-103.

JAREMTCHUCK, Daria. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. 1999. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

KAHLER, Erich. *La desintegración de la forma en las artes*. México: Siglo XXI Editores.

KAYE, Nick. *Site – specific art: performance, place and documentation*. Londres: Routledge, 2000.

KRAUSS, R. E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 365 p.

KWON, Miwon. One Place Afther Another: notes on Site Specificity. In: SUDERBERG (Org.). *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Nacional, 1976.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

MACHADO, Arlindo. As Linhas de Força do Vídeo Brasileiro. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made In Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 15-27.

MARCHAN, Simon. *Del Arte Objectual Al Arte de Concepto*. Las Artes Plásticas desde 1960. Madrid: Akal, 1972. p.181.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. *Os Paradoxos da Autoria*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org>>. Acesso em: 20 set. 2007.

MILLET, Maria Alice. Shirley Paes Leme: Desenho e Desígnio. In: \_\_\_\_\_. *Shirley Paes Leme. Correr o Risco*. Catálogo. Lemos Editorial. p. 45.

MOSQUERA, Gerado. José Patrício. In: *José Patrício: Arte Combinatória 112 dominós*. Catálogo. Petrobrás. Recife, 2004.

NAVES, Rodrigo. *Um Azar Histórico: desencontros entre modernos e contemporâneos na arte brasileira*. Mundial, 2002. p. 5-21. (Novos Estudos, 64.).

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark - Hélio Oiticica. Cartas 1964 -1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. p. 129.

POPPER, Frank. As Imagens Artísticas e a Tecnociência. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34,1993. p. 201-203.

\_\_\_\_\_. *Art of Electronic Age*. Thomas and Hudson, 1993.

REISS, J. H. *From margin to center the space of instalation art*. New York: Massachusetts of Technology, 1999.181 p.

SERRA, Richard. *Tilted Arc Destruído*. São Paulo: CEBRAP (Novos Estudos, 26.),

STERLIN, Bruce. Digital Decay. In: \_\_\_\_\_. *Permanence through change. The Variable Media Approach*. Guggenheim Foundation New York, The Daniel Longlois Foundation Art, Science and Technology. Montreal, 2003. p. 11-16. 137 p.

ALVARADO, D. V. M. P. *História da Arte Faces e Interfaces: Polivalências do Objeto Artístico e Novas Tecnologias*. Tese (Concurso de Professor Livre-Docente), 2003. 191 p. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ALVARADO, D. V. M. P. *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978. 263 p.

\_\_\_\_\_. *Figurações: Brasil anos 60*. São Paulo: Itaú Cultural: Edusp, 1999. 180 p.

VASARI, Georgio. *Lives of the artists, trans. George Bull*, Penguin Books, 1987, v. 6, 7.

ZANINI, Walter. *A escultura moderna: gerações iniciais*. 1969. 146 f. Tese (Livre Docência) – Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ZANINI, Walter. Videoarte: uma poética aberta. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made In Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. Texto de 1978 revisado pelo autor para a publicação. p. 55-56.

## Catálogos.....

BIENAL INTERNACIONAL - XXII (São Paulo, SP). Salas Especiais: de 12 de out. a 11 de dez. de 1994. Fundação Bienal.

BRETT, Guy. Jac Leirner. In: \_\_\_\_\_. *XX Bienal Internacional de São Paulo*, Bienal de São Paulo, 14 out. a 10 dez. 1989. p. 169.

CANONGIA, Ligia (Org.). *Jac Leirner: Ad Infinitum*. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2002. p. 16.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Carlos Vergara*. Santander Cultural. Porto Alegre, 2003.

ESPÍRITO SANTO, Rubens. *Baró Cruz*. Catálogo. 2000.

FARIAS, Agnaldo. Karin Lambrecht. In: *25ª Bienal de São Paulo/Iconografias Metropolitanas*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 2002. p.144.

FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacyr dos. *Geração da Virada 10 +1: os anos recentes da arte brasileira*. Instituto Tomie Ohtake. Catálogo.

FIGUEREDO, L; PEDROSO, F. Lygia Clark: o dentro é o fora. In: \_\_\_\_\_ *XXII Bienal Internacional – salas especiais*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.

GOLDBERG, Sônia S. *Carlos Fajardo – Um Coeficiente Mínimo de Estilo*. Catálogo de exposição. São Paulo, Espaço As, abril./maio 1997.

JIMÉNEZ, Ariel. Circuitos do ver e do fazer In: *JAC LEIRNER: Ad Infinitum*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 19 fev. a 28 abr, 2002. p. 41.

MAMMI, Lorenzo. Jac Leirner. In: \_\_\_\_\_ *Jac Leirner, Waltercio Caldas*. Catálogo da representação brasileira na XLVII Bienal de Veneza. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 1997. p.13.

\_\_\_\_\_. Jac Leirner. In: *Jac Leirner: Ad Infinitum*. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2002. p. 57.

PATRÍCIO, José. (Coord.). *Ars Combinatória/112 Dominós*. Recife, 2004.

### **Artistas — Teses e Dissertações.....**

ACOSTA, Daniel. *Paisagem Portátil: Arquitetura da Natureza Standardizada*. 2005. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FAJARDO, Carlos. *Poéticas Visuais: A Profundidade e a Superfície*. 1998. 85 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MANO, Rubens da Silva. *Intervalo transitivo*. 2003. 87 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MORAES, Maria Laura Vinci de. *Metais, Areias, pedras: considerações sobre escultura e espaço*. 2000. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

NITSCHE, Maria do Carmo Gross. *Pintura/desenho*. 1987. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SILVA, Nazareth Pacheco. *Objetos Sedutores*. 2002, 100 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

OLIVEIRA, Henrique de Souza. *Tapumes: relatos de uma experiência pictórica em 3 dimensões*. 2007. 99 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SPANIOL, José Paiani. *Verticalidade e Espelhamento*. 2009. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Notas de um Processo de Trabalho*. 2003. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SILVEIRA, Regina. *Anamorfás: Texto descritivo e apresentação*. 1980. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Simulacros*. Tese (Doutorado). 1984 – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

TAVARES, Ana Maria. *Armadilhas para os sentidos. Uma experiência no espaço-tempo da arte*. 2000. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

TOZZI, Cláudio. *O processo de construção da imagem e sua aplicação, relação com o espaço urbano: arte no lugar da arquitetura no fazer de um artista plástico/arquiteto*. 2001 – Faculdade de Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo.

## Entrevistas .....

LAMBRECHT, Karen. Entrevista à autora. São Paulo, 29 de abril de 2007.

SOARES, Genilson. Entrevista à autora. São Paulo, 21 de maio de 2008.

PATRÍCIO, José. Entrevista à autora. São Paulo, 13 de maio de 2008.

OLIVEIRA, Henrique. Entrevista à autora. São Paulo, 13 de maio de 2008.

LEME, Shirley Paes. Entrevista à autora. São Paulo, 6 de abril de 2008.

CACCURI, Vivian. Entrevista à autora. São Paulo, 28 de maio de 2008.

FERRARI, Donato. Depoimento à autora. São Paulo, 16 de julho de 2008.

FERRARI, Donato. Depoimento à autora. São Paulo, 10 de março de 2009.

CORDEIRO, Analivia. Depoimento à autora. São Paulo, janeiro de 2009.

CIPIS, Marcelo. Depoimento à autora. São Paulo, 4 de outubro de 2009.

**Documentos.....**

BOLETIM INFORMATIVO. Fonte: Arquivo do MAC/USP nº 147. São Paulo, 30 maio 1971.

REGULAMENTO VI JAC - 72. Fonte: Arquivo MAC/USP, pasta nº 0101/02. São Paulo, s.d.

PROGRAMAÇÃO. Fonte: Arquivo MAC/USP, pasta nº 0101/02. São Paulo, s.d.

REGULAMENTO VI JAC. Fonte: Arquivo MAC/USP, pasta nº 010/02. São Paulo, s.d.

CARTA de Walter Zanini para Hélio Oiticica. Fonte: Arquivo MAC/USP, pasta nº 0103-024. São Paulo, 3 nov.1972.

REGULAMENTO VI JAC. Fonte: Arquivo MAC/USP, pasta nº 0105/02. São Paulo, set. 1973.

PASTA 106/35. Fonte: Arquivo MAC/USP. São Paulo, s.d.

PASTA 106/36. Fonte: Arquivo MAC/USP. São Paulo, s.d.

CARTA/OFÍCIO nº 835/73 do diretor Walter Zanini para Antônio Guimarães. Fonte: Arquivo MAC/USP, pasta nº 0105.01. São Paulo, 20 nov. 1973.

CARTA/OFÍCIO nº 848/73 do diretor Walter Zanini para o diretor João Scatim da FAAP. Fonte: Arquivo MAC/USP, pasta 010501. São Paulo, 29 nov.1973.

CARTA/OFÍCIO nº 340/74 do diretor Walter Zanini para Pedro Escosteguy. Fonte: Arquivo MAC/USP, pasta 106/25. São Paulo, 2 abr. 1974.

ARTWORK DONATION AGREEMENT, da artista Yoko Ono. Fonte: Setor de Documentação e Catalogação do MAC/USP. 7 nov. 2008.

### **Conservação/Restauração .....**

ALTSHULER, Bruce. Exhibition, Collection, Re-creation. In: Preservation at Shifting Practice, Shifting Roles? Artists Installations and the Museum. Conference at Tate Modern, London, England. Retrieved February 20, 2008, from: <[http://www.tate.org.uk/onlineevents?webcasts?shifting\\_practice\\_shifting\\_roles](http://www.tate.org.uk/onlineevents?webcasts?shifting_practice_shifting_roles)>. Acesso em: 20 fev. 2008.

ART, NEW MUSEUMS – IIC, September 13-17, Bilbao – Spain. *Anais...* London 2004, 208 p.

ABALIA, K. et al. Tratamiento informático de las encuestas sobretécnicas y criterios de restauración y conservación de artistas contemporáneos. In: COMUNICACIONES DE LA REUNIÓN DE TRABAJO, 3., 1991, Vitoria (Espanha). *Anais...* Vitoria: Casa de Cultura, 1991. p. 81-97 .

ALBANO, A. Art in transitions. In: CRITÉRIOS ÉTICOS E ESTÉTICOS NA RESTAURAÇÃO DE PINTURAS, 1999, São Paulo. *Anais...* São Paulo: VITAE, 1999.

ABRAMOVIC, Marina (Dossê Digital). Disponível em: <<http://www.incca.org>>. Acesso em: 11 jul. 2006.

ALTHÖFER, H. La teoría de la restauración de arte contemporáneo. In: COMUNICACIONES DE LA REUNIÓN DE TRABAJO, 3., 1991, Vitoria, (Espanha). *Anais...* Vitoria: Casa de Cultura, 1991. p. 102.

\_\_\_\_\_. L'arte contemporain et la restauration. In: COMUNICACIONES DE LA REUNIÓN DE TRABAJO, 3., 1991, Vitoria (Espanha). *Anais...* Vitoria: Casa de Cultura, 1991. p 98-104.

\_\_\_\_\_. Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee. 4 ed. Firenze: Nardine, 1991. 197 p.

\_\_\_\_\_. Il restauro delle opere d' arte moderne e contemporanee. 4 ed. Firenze: Nardine, 1991, p. 35.

ART, NEW MUSEUMS – IIC, September 13-17, Bilbao – Spain. *Anais...* London, 2004, p. 208.

BALDINI, U. Teoria del restauro e unità di metodologia. 3 ed. Firenze: Nardini, 1989.

BALDOCK, Karen te Brake; SCHOLTE, Tatja. INCCA: A Virtual Platform Providing Access to Shared Knowledge on Contemporary Artworks. Disponível em: <<http://www.incca.org>> Acesso em: 16 maio 2009.

BEUNEN, Anemarie. Moral right in modern art: 'an international survey'. In: HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, D. Modern Art: Who Cares? Amsterdam: Foundation for Conservation of Modern Art/Netherlands Intitute for Cultural Heritage, 1999. p.222-232.

\_\_\_\_\_. Preservation and presentation of installation art & Copyright law. Disponível em: <<http://www.inside-installation.org>>. Acesso em: 22 nov. 2006.

BRANDI, C. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza, 1988. 149 p.

BONFORD, D. (Ed.). *Critérios éticos e estéticos na restauração de pinturas*. São Paulo: VITAE, 1999.

BROKERHOF, Agnes W. Applying the Outcome of Climate research in Collection Risk Management. Disponível em: <<http://www.conservationphysics.org/mm/brokerhofbrokerhof.pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2009.

BROKERHOF, Agnes W. Collection Risk Management – The next Frontier. Disponível em: <<http://www.museums.ca/protction/en/presentations/bokerhof.pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2009.

CABRERA ORTI, M. A. *Los métodos de analisis físico-químicos y la historia del arte*. Granada: Universidad de Granada, 1994. 144 p.

CARLYLE, L. Authenticity and adulteration: what materials were 19<sup>th</sup> century artists really using?. In: \_\_\_\_\_ *The conservator* – UKIC, London, n. 17, p. 56-60, 1993.

CAROL, Stringari. Installations and Problems of Preservation. Disponível em: <<http://www.inca.org>>. Acesso em: 5 fev. 2006.

CARYLE, L; BORDEAU, J. (Ed.) *Varnishes: authenticity and permanence*. Canadá: Canadian Conservation Institute, 1994. 64 p.

CASTRILLO, G. E. The archive of techniques and working materials used by contemporary artists. In: CORZO, M. A. (Ed.) *Mortality imortality?: The legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. p. 127-130.

CHICAGO, Judy. Hope Springs Eternal: One Artist's Struggle for Immortality. In: CORZO, M. A. (Ed.) *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999, p 147-152.

CÓDIGO DE ÉTICA PARA MUSEUS (ICOM). 2006.

CODE DE DÉONTOLOGIE ET GUIDE DU PRATICIEN: À l'intention des personnes œuvrant dans le domaine de la conservation des biens culturels au Canada. Institute international pour la conservation – Groupe canadien, deuxième édition, 1989.

CODDINGTON, James. The Case Against Amnesia. In: CORSO, M. A. (Ed.) *Mortality Immortality?* Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999, p. 24.

\_\_\_\_\_. The Case Against Amnesia. In: CORSO, M. A. (Ed.) *Mortality Immortality?* Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999, p. 20.

COLLOQUE INTERNATIONAL DE L' ARAAFU, 3. ,1992, Paris. Conservation-restauration des Bienes Culturels Recherches et Techniques Actuelles: la conservation préventive: libro de resumos. Paris: ARAAFU, 1992.

COLLOQUE CONSERVATION, RESTOURATION DES OEUVRES D'ART CONTEMPORAIN. 1992, Paris. *Anais...* Paris: Ecole National du Patrimoine, 1992.

COLOMBO, G. Installazioni e passato remoto. In: \_\_\_\_\_ *Conservare l'arte contemporanea*. Firenze: Nardini, 1992. p. 157.

COMUNICACIONES DE LA REUNIÓN DE TRABAJO, 3., 1991, Vitoria. *Anais...* Vitoria: Casa de Cultura, 1991. 107 p.

CONGRESO III – Grupo Español del IIC. De la Teoría a la realidad. La Conservación infalible. Oviedo, IIC, 2007.

CONSERVACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO: 8ª Jornada. INTERNATIONAL INSTITUTE FOR CONSERVATION (IIC). Madrid. *Anais...* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

CONSERVACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO 9ª Jornada. INTERNATIONAL INSTITUTE FOR CONSERVATION (IIC). Madrid. *Anais...* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.

CONSERVARE l'arte contemporanea: la conservazione e il restauro oggi. 2 ed. Firenze: Nardine, 1992. 219 p.

CONSTANTINE, M. *Conservando el patrimonio artístico del siglo 20*. Conservation/ Boletín del GCL, Los Angeles, v. 38, n. 2, p. 4-9, 1998.

CONCEPT SCENARIO ARTIST'S INTERVIEWS. Produced by Netherlands Institute for Cultural Heritage/Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam, 1999. Disponível em: <<http://www.incca.org>>. Acesso em: 5 fev. 2006.

CORZO, M. A. (Ed.) *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. 188 p.

CRAGG, Tonny. Projectiles. In: CORZO, M. A. (Ed.) *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999, p. 115-119.

DAME, Claire Van. Reuse and Recycling: New Ways to Conserve Ephemeral Art? In: HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.). *Modern Art: Who Cares?* London: Archetype, 2005, p. 309.

DANTO, Arthur C. Looking at the Future as looking at the Present as Past. In: CORZO, M. A. (Ed.). *Mortality Imortality? The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. p. 3-8.

DRELER, Thomas K. Copyright aspects of the preservation of nonpermanent works of modern art. In: CORSO, M. A. (Ed). *Mortality Imortality?* Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. p. 63-66.

DYKSTRA, Steven W. The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation. In: *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 3. n. 3. Autumn-Winter, 1996. pp 197-218. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3179782>>. Acesso em: 6 jan. 2009

ESCOBEDO, Helen. Work as Process or Work as Product: A Conceptual Dilema. In: CORZO, M. A. (Ed.). *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. p. 53-56.

EINSTEIN, Cliff. Preserving Now. In: CORZO, M. A. (Ed.). *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999, p. 1001-1005.

FAIRBRASS, S; HERMANS, J. (Ed.). *Modern art: the restoration and techniques of modern paper and paints*. London: UKIC, 1989. 36 p.

FOUNDATION FOR THE CONSERVATION OF MODERN ART. Amsterdam, 1999. Disponível em: <<http://www.incca.org>>. Acesso em: 12 jul. 2005.

GORINE, I. Les causes de la destruction de la peinture moderne et les voies de sa prévention. In: REUNION DU COMITE POUR LA CONSERVATION – ICOM, 2-8 octobre, 1972. Madrid. *Anais...* Madrid: ICOM, 1972.

GLOSSARY INSIDE INSTALLATION. Disponível em: <[http://www.glossary.insideinstallation.org/research/detail.ph?r\\_id=597&ct=theory](http://www.glossary.insideinstallation.org/research/detail.ph?r_id=597&ct=theory)>. Acesso em: 20 jul. 2008.

GUND, Agnes. The Art Ecosystem: Art as it Exists Within a Private Collection. In: CORZO, M. A. (Ed.). *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999, p. 121-126.

GUIDE TO GOOD PRACTICE: ARTISTS' INTERVIEWS. Disponível em: <[http://www.incca.org/files/pdf/resources/guide\\_to\\_good\\_practice.pdf](http://www.incca.org/files/pdf/resources/guide_to_good_practice.pdf)>. Acesso em: 5 dez. 2007.

GRATTAN, S. From “91” to “42” questions of conservation for modern materials. In: CORSO, M. A. (Ed.). *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art* Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. p. 67.

GROENENBOON, Roland. Installations and Interpretations. Disponível em: <<http://www.incca.org>>. Acesso em: 26 ago. 2007.

GRÜN, Maïke. Asking for Context: Conservation Strategy for Joseph BEUYS' The End of The Twentieth Century. Disponível em: <<http://www.incca.org>> Acesso em: 16 jan. 2009.

HACKNEY, S. Les expériences et la recherches mennés par le service scientifique de la Tate Galery. In: CONSERVATION, RESTOURATION DES OUVRES D'ART CONTEMPORAIN, 1992, Paris. *Anais...* Paris: École Nationale du Patrimoine, 1992. p. 1-4.

\_\_\_\_\_.(Ed). Workshop de restauração/conservação: conservação de arte moderna. São Paulo: VITAE, 1999.

HANHARDT, John G. The Media Arts and the Museum: Reflections on a history, 1963-1973. In: CORZO, M. A. (Ed.). *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999, p. 95-100.

HARTEN, Jürgen. For Example – Examining Pollock. In: CORZO, M. A. (Ed.) *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999, p. 57-62.

SCHINZEL, H. Contemporary Art, its Conservation and Neo-Liberal Structures. A comparison of contemporary art's characteristics and the problems of its conservation with economic structures and their management. Disponível em: <<http://www.incca.org/theory-and-ethics/471-schinzal-h-art-and-economics>>. Acesso em: 22 nov. 2009.

HEUMAN, J. (Ed.). *From marble to chocolate: the conservation of modern sculpture*. London: Arquette, 1995. 171 p.

\_\_\_\_\_. (Ed). *Material Matters. The Conservation of Modern Sculpture*. London: Tate Gallery Publishing, 1999.

HICKS, Sheila. Linen Longevity. In: CORZO, M. A. (Ed.). *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999, p. 141-144.

HUMMELEN, Ysbrand. The conservation of modern contemporary art: new methods and strategies? In: CORSO M. A. (Ed). *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. 188 p.

\_\_\_\_\_. et al. Towards a method of artists interviews related to conservation problems of modern and contemporary art. In: \_\_\_\_\_ 12<sup>th</sup> triennial meeting Lyon – 29 august-3 september, 1999, p. 312-317. v. 1.

\_\_\_\_\_. Conservation strategies for modern and contemporary art. 2005. p.24. Disponível em: <<http://www.incca.org>>. Acesso em: 24 maio 2006.

\_\_\_\_\_. Conservation strategies for modern and contemporary art. Recent developments in the Netherlands. Disponível em: <<http://www.inside-installation.org>>. Acesso em: 17 e 26 jun. 2008.

HUMMELEN, SILLÉ (Ed.). *Modern Art: Who Cares?* Foundation For The Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam: Archetype, 2005, 447 p.

HUMMELEN, TATJA S. Sharing knowledge for the Conservation of Contemporary Art: changing roles in a museum without walls? In: \_\_\_\_\_ MODERN ART, NEW MUSEUNS-ICC, September 13-17, Bilbao-Spain. *Anais...* London, 2004. p. 208-209.

\_\_\_\_\_. Concept or Feticish. The Theoretical Decision Process in the Conservation of Modern Art. In: Proceedings of a Presentation of the Project. Disponível em: <<http://www.inside-installation.org>>. Acesso em: 26 jun. 2008.

HUYS, F. & De Buck, A. (2007). Research on artists participation. Conservation department Stedelijk Museum Actúele Kunst (S.M.A.K). Ghent, Belgium. Retrieved May 17, 2008 from Inside Installation Website: <[http://www.insideinstallations.org?research/detail.php?r\\_id=659&ct=artist\\_intent](http://www.insideinstallations.org?research/detail.php?r_id=659&ct=artist_intent)>. Acesso em: 22 nov. 2009.

HUYS, Frederika. A Methodology for the Communication With Artists. Disponível em: <<http://www.incca.org/artistparticipation/269huysarticlecommunicationwithartist>> Acesso em: 22 nov. 2009.

INTERNATIONAL NETWORK FOR THE CONSERVATION OF CONTEMPORARY ART. Disponível em: <<http://www.incca.org>>. Acesso em: 9 dez. 2005. No ar desde 1999.

JORGE, Piet de. Man Ray, or Eternal Theme of the Wink. Disponível em: <<http://www.incca.org>>. Acesso em: 26 set. 2007.

KIRBY, Talley Jr., M. Patifes e hotentotes: restauradores, práticas e atitudes da restauração na Inglaterra dos séculos XVII e XVIII. In: BONFORD, D. (Ed.) *Critérios éticos e estéticos na restauração de pinturas*. São Paulo: VITAE, 1999.

KOLLER, M. Learning from the history of preventive conservation. In: ROY, S. (Ed.) *Preventive conservation: practice, theory and research*. Preprints of contributions to the Ottawa Congress, 12 – 16 september 1994. London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1994. p. 1-7.

LAURENSEN, Pipi. Authenticity, change and loss in the conservation of time-based media installation. Disponível em: <<http://www.tate.uk>>. Acesso em: 2 mar. 2008.

LEEUV, Riet. The Precarious Reconstructions of Installations. In: HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.). *Modern Art: Who Cares?*. London: Archetype, 2005, p. 212-221.

MACEDO, Rita. A Especificidade da Arte Contemporânea no Âmbito da Conservação. Disponível em: <<http://www.apha.pt/boletim/boletim5/pdf/1-ritamacedo.pdf>>. Acesso em: 21 nov. 2009.

MECHELEN, Marga Van. Experience and conceptualization of Installation Art. 2006. p. 1. Disponível em: <<http://www.inside-installation.org>>. Acesso: 17 mar. 2007.

MESSER, Thomas M. Art Museum Criteria. In: CORZO, M. A. (Ed.). *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999, p. 159-160.

MICHALSKI, Stefan. Conservation Lessons from other types of museums and a universal database for collection preservation. In: HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.) *Modern Art: Who Cares?* London: Archetype, 2005, p. 290-295.

MODERN ART, NEW MUSEUMS. 2004, Bilbao. *Anais...* IIC, Bilbao, 2004. 244 p.

MODERN ORGANIC MATERIALS. 1998, Edinburgo. *Anais...* Edinburgh: SSCR Publications, 1998. 157 p.

MONTORSI, P. Una teoria del restauro del arte contemporáneo. In: *Conservare l'arte contemporanea*. Firenze: Nardini, 1992. p. 9-57.

MORRISON, Keith. Preserving Whose Mortality or Imortality? In: CORZO, M. A. (Ed.). *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. p. 161-164.

MUNITS, B. Foreword. In: CORSO M. A. (Ed.). *Mortality Imortality?* Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. p. 7.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – MAC/USP. Catálogo Geral de Obras de 1963 a 1991, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, SP. 1992. Apoio Fundação Banco do Brasil.

NORMAN, M; TODD, V. (Ed.). *Storage*. London: UKIC, 1991. 32 p.

NORRIS, Debra Hess. The Survival of Contemporary Art: The Role of the Conservation Professional in this Delicaded Ecosystem. In: CORZO, M. A. (Ed.) *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999, p. 131-134.

PANEL DISCUSSION INSTALLATION ART IN MUSEUM CONTEXT. Seminar 'Theory and Semantics', Maastricht, 8 May, 2006. Disponível em: <<http://www.inside-installation.org>>. Acesso em: 9 jun. 2006.

PRESERVATION AND PRESENTATION OF INSTALLATION ART. Disponível em: <<http://www.incca.org>> Acesso em: 9 jun. 2006.

PROJECT OF CONSERVATION OF MODERN ART In: Proceedings of a Presentation of the Project, Foundation for the Conservation of Modern Art, Otterlo, 12 may 1996. Disponível em: <<http://www.incca.org>>. Acesso em: 5 jan. 2006.

PROJECT INSIDE-INSTALLATION (introduction). Disponível em: <<http://www.inside-installation.org>>. Acesso em: 10 abr. 2009.

PERRY, Roy A. Present and Future: Caring for Contemporary Art at the Tate Gallery. In: CORZO, M. A. (Ed.). *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. p. 41-44.

POLI, F. Artist, opera, ambiente: i problemi delle installazioni. In: *Conservare l'arte contemporanea*. Firenze: Nardini, 1992. p.149-156.

POLONI, Olivia. Life doesn't last, art doesn't last, it doesn't matter. Disponível em: <<http://www.incca.org/dir003/incca/cmt/text.nsf/urlp/>>. Acesso em: 30 abr. 2006.

REUNIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO (VII) DEL GRUPO ESPAÑOL DEL INTERNATIONAL INSTITUTE FOR CONSERVATION (ICC). Madrid. *Anais...* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006.

REESE, Thomas F. Andy Goldsworthy's New Ruins. In: CORZO, M. A. (Ed.). *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. p. 25-34.

REUTER, Laurel. A Life In Its Own Times. In: CORZO, M. A. (Ed.). *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999, p. 175-182.

ROSE, C; TORRES, A. (Ed.). *Storage of natural history collections: ideas and practical solutions*. Iowa City: SPNC, 1995. 346 p. v.2.

SAAZE, Vivian Van. Doing Artworks. An Ethnographic Account of the Acquisition and Conservation of no Ghost Just a Shell. Disponível em: <<http://www.krisis.eu>>. Acesso em: 5 ago. 2009.

SCHOLTE, Tatja & BALDOCK, Karen. Introduction. In: <[www.inside-installations.org](http://www.inside-installations.org)>. Amsterdã. (versão impressa) ICN/SBMK. 2007. p. 4.

\_\_\_\_\_. Introduction. In: <[www.inside-installations.org](http://www.inside-installations.org)>. Inside Installation. Preservation and Presentation of Installation Art. ICN/SBMK, 2007. p. 5. (versão papel).

SCHOLTE, Tatja. Theory and Semantics. In: <<http://www.inside-installations.org>> – Amsterdá (versão impressa), ICN/SBMK. 2007. p. 58.

SCICOLONE, G. Il restauro dei dipinti contemporanei: dalle tecniche di intervento tradizionale alle metodologie innovative. Firenze: Nardini, 1993. 224 p.

SCOTT, D. et al. Columnas infinitas y soluciones finitas. In: El Boletín del GCI. Conservación, Los Angeles, v. 13, n. 2, p. 12-13, 1998.

SCHEIDEMANN, Cristian. The Significance of the Material in the Collaboration Between Artist and Fabricator in the 1960s and 1970s. In: HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.) *Modern Art: Who Cares?*. London: Archetype, 2005. p. 242-246.

SCHILLING, Michael et al. Modern Science and Contemporary Paintings. In: Conservation Newsletter. Los Angeles, Paul Getty Trust, 2002, p. 4.

SCHINZEL, Hiltrud. Mixed Media, Mixed Functions, Mixed Positions. In: HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.). *Modern Art: Who Cares?* London: Archetype, 2005, p. 314.

SCHINZEL, Hiltrud. Contemporary Art, its Conservation and Neo-Liberal Structures. A comparison of contemporary art's characteristics and the problems of its conservation with economic structures and their management. Disponível em: <<http://www.incca.org/theory-and-ethics/471-schinz-el-h-art-and-economics>>. Acesso em: 22 nov 2009.

SCHIMMEL, Paul. Intentionality and Performance Art. In: CORZO, M. A. (Ed.) *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. p. 135-140.

SEDANO, P. (Ed). *Conservación del Patrimonio Artístico*. Arbor: ciencia, pensamiento y cultura, Madrid, CLXIV, n. 1, 725 p., septiembre, 1999.

\_\_\_\_\_. *Conservación de patrimonio Artístico*. *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, Madrid, CL XIX, n. 2, 725 p., julio- agosto, 2001.

SEHN, Magali. Melleu. Conservação e Restauração de Obras de Arte. *Jornal da USP*, São Paulo, nov. 1989. Suplemento Especial.

\_\_\_\_\_. Influências das variações climáticas nas degradações de obras de arte. In: SBPC, 42, 1990, Porto Alegre. *Resumos...* Porto Alegre: SBPC, 1990, p. 33-34.

\_\_\_\_\_. Problemáticas de ambientação e conservação. In: PANORAMA ATUAL DA CONSERVAÇÃO NA AMÉRICA LATINA, 7, 1994, Petrópolis. *Anais...* Rio de Janeiro: ABRACOR, 1994, p. 245-9.

\_\_\_\_\_. et al. O uso de caixas de vidro vedadas para proteção de pinturas modernas e contemporâneas em museus quentes e úmidos. In: XII Congresso da ABRACOR, Fortaleza, 2006.

\_\_\_\_\_; WHITE, F. Projeto de mudança do acervo do MAC – Ibirapuera para as novas instalações na Cidade Universitária. In: PANORAMA ATUAL DA CONSERVAÇÃO NA AMÉRICA LATINA, 7, 1994, Petrópolis. *Anais...* Rio de Janeiro: ABRACOR, 1994.

\_\_\_\_\_. Materiais Modernos: Estudo da Escultura “A Soma de Nossos Dias”, de Maria Martins. In: SEMINÁRIO NACIONAL DA ABRACOR, 8, 1996, Ouro Preto. *Anais...* Ouro Preto: ABRACOR, 1996.

\_\_\_\_\_. *Arte Contemporânea: da Preservação aos métodos de intervenção*. 2002. 106 f. p. 21-99. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Shifting roles and shifting practices: artists installations and the museum. Tate Gallery de Londres em 22.03.2007. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/onlineevents/webcast/shifting-practice>>. Acesso em: 22 mar. 2007.

STIGER, Sanneke. To Replaced or not to replaced? Photographic material in site-specific conceptual art. Inside-Installation. Disponível em: <<http://www.insideinstallation.org/OMCT/mydocs/to%20replaced%20not%20replaced%20photographic%20material>>. Acesso em: 31 out. 2006.

STRIGNARI, Carol. Installations and Problems of Preservation. In: HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.). *Modern Art: Who Cares?*. London: Archetype, 2005. p. 274.

STERRET, J. The museum's response to installation art in terms of shifting practices within conservation and challenges of custodianship. *Preservation at Shifting Practice, Shifting Roles? Artists' Installations and the Museum*. Conference at Tate Modern, London, England. Retrieved February 20, 2008. From: <[http://www.tate.org.uk/onlinevents/webcasts/shifting\\_practice\\_shifting\\_roles](http://www.tate.org.uk/onlinevents/webcasts/shifting_practice_shifting_roles)>. Acesso em: 20 fev. 2008.

STOR, Robert. Immortalite Provisoire. In: CORZO, M. A. (Ed.) *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. p. 35-40.

TENNENT, N. H. (Ed). *Conservation science in the U.K: peprints of the meeting in Glasgow*. London: James & James, 1993. 124 p.

TEIXEIRA, Joana Cristina Moreira. *La creación contemporánea además de la materialidad*. Los artistas y los límites en la conservación y restauración del arte contemporáneo. 2009. Tesis (Doctoral). Departamento de conservación y restauración de Bienes Culturales de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

TÉTREAU, J; WILLIAMS, S. *Guide de section des matériaux pour l'exposition, la mise en réserve et le transport*. Ottawa: Institut Canadien de conservation, 1993.

The Variable Media Questionnaire. Disponível em: <<http://www.variablemedia.net>>. Acesso em: 5 jun. 2006.

THE DECISION - MAKING MODEL for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art. In: HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.). *Modern Art: Who Cares?*. London: Archetype, 2005. p. 164-172.

TRIENNIAL MEETING LYON, 12. 1999, Lyon. *Anais...* London: James & James, 1999. 2 v.

TOLEDO, Franciza. et al.. Exhibiting Modern Paintings in Glazed Frames in Hot and Humid Museums. In: MODERN ART, NEW MUSEUMS IIC Congress 13 -17 september, 2004. Bilbao. p. 242.

VALL, Renée Van de. Painful Decisions: Philosophical Considerations on a Decision-Making Model In: HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.). *Modern Art: Who Cares?* London: Archetype, 2005. p. 197.

VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoría contemporánea de la Restauración*. Espanha: SINTESSES, 2003. 205 p.

VIOLA, Bill. Permanent Ipermanent. In: CORZO, M. A. (Ed.). *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999, p. 85-94.

WALTER, R. Conservation risk assessment: a strategy for managing resources for preventive conservation. In: ROY, S. (Ed.). *Preventive conservation: practice, theory and research*. Peprints of contributions to the Ottawa Congress, 12-16 september 1994. London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1994. p. 12-16.

WEYER, Cornelia; HEYDENREICH, Gunnar. From Questionnaires to a Checklist for Dialogues. In: HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.). *Modern Art: Who Cares?* London: Archetype, 2005. p. 385-388.

WEYER, Cornelia. Restoration Theory Applied to installation Art. Seminar 'Theory & Semantics of Installation Art, Bonnefanten Museum Maastricht, Maastricht, 2006. Disponível em: <<http://www.inside-installations.org/ocmt/mydocs/weyer%20restouration%0theory%0applied%20>>. Acesso em: 23 jun. 2007.

WETERING, Ernst Van. Conservation – Restoration Ethics and Problems of Modern Art. In: HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.). *Modern Art: Who Cares?* London: Archetype, 2005, p. 247-249.

\_\_\_\_\_. Conservation – Restoration Ethics and Problems of Modern Art. In: HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.). *Modern Art: Who Cares?* London: Archetype, 2005. p. 247.

WEGEN, D.H. Van. Between Fetish and Score: The position of the curator of contemporary art. In: HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (Ed.). *Modern Art: Who Cares?*. London: Archetype, 2005. p. 202-204.

WHARTON, Glenn. The Challenges of Conserving Contemporary art. In: ALTSHULER, Bruce (Ed.). *Collecting the New. Museums and Contemporary Art*. Princeton University Press, New Jersey, 2005. p. 163-178.

\_\_\_\_\_. The Challenges of Conserving Contemporary art. In: ALTSHULER, Bruce (Ed.). *Collecting the New. Museums and Contemporary Art*. Princeton University Press, New Jersey, 2005. p. 164-165.

WINKERNWEDER, Brian. After Words: Intentions and the Homometrics of the e-Interview. Disponível em: <[http://www.inside-installation.org/OCMT/mydocsmicrosoft%20-%after\\_words.pdf](http://www.inside-installation.org/OCMT/mydocsmicrosoft%20-%after_words.pdf)>. Acesso em: 22 out 2009.

What is INCCA?. Disponível em: <<http://www.incca.org>>. Acesso em: 27 mar 2008.

Why INCCA? Disponível em: <<http://www.incca.org>>. Acesso em: 27 mar. 2008.

YOUNG, Donald. A Dealer's Responsibility. In: CORZO, M. A. (Ed.) *Mortality Imortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999, p. 165-170.

### **Entrevistas com profissionais de museus.....**

CABRAL, Maria Cristina. MAC/USP. Entrevista à autora. São Paulo, 4 de março de 2008.

MONTES, Ana Paula. MAM/SP. Entrevista à autora. São Paulo, 6 de março de 2008.

## Eventos online .....

ICN PICTURE MEETING ON DOCUMENTATION 9 JULY 2009. Produced by Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam. Disponível em: <<http://www.webcast.icn.nl>>. Acesso em: 9 jul. 2009.

SHIFTING PRACTICE, SHIFTING ROLES? ARTISTS' INSTALLATIONS AND THE MUSEUM. 22 MARCH 2007. Disponível em: <[http://www.tate.org.uk/onlineevents?webcasts?shifting\\_practice\\_shifting\\_roles](http://www.tate.org.uk/onlineevents?webcasts?shifting_practice_shifting_roles)>. Acesso em: 20 fev. 2008.

Mensagem eletrônica

CABRAL, Cris. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[mcabral@usp.br](mailto:mcabral@usp.br)>. Em: 20 nov. 2009.

FARIAS, A. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[agfarias@uol.com.br](mailto:agfarias@uol.com.br)>. Em: 16 jul. 2009.

## Webliografia .....

<http://www.inside-installation.org>

<http://www.incca.org>.

<http://www.getty.edu>.

<http://www.itaucultural.org>.

<http://www.icn.nl>.

<http://www.josepatricio.com.br>.

<http://www.henrique.com.br>.

<http://www.tate.org>.

<http://www.macusp.br>.

<http://www.periodicos.capes.gov.br?portugues/index.jsp>.

<http://www.inccamembers.org/ocmt>.

<http://www.tate.org.uk/research/majorprojects/>.

<http://www.periodicos.capes.gov.br?portugues/index.jsp>.

<http://www.Nimk.nl/en/content.php>.  
<http://www.jong-holand.n/1-2005/content1-2005.htm>.  
<http://www.videomuseum.kr>.  
<http://www.framejournal.net>.  
<http://www.culturalconservation.unimelb.edu.av>.  
<http://www.docam.ca/en/?p=45>.  
<http://www.morana-kdt.com/e-preservationscience>.  
<http://www.agentilcarioca.com.br/indexpor.html>.  
<http://www.eca.usp.br>.  
<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa>.  
<http://www.acceder.buenoaires.gov.ar/es/>.  
<http://www.moma.org/onlineprojects/conversations/index.html>.  
<http://www.artarchives.si.edu/collections>.  
<http://www.aic.stanford.edu/library/online/index.html>.  
<http://www.palimpsest.stanford.edu>.  
<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/neuman/work>.  
<http://www.installationartists.org>.  
[http://www.206.180.23t/jaic/articles/jaic40-03-004\\_1htm/](http://www.206.180.23t/jaic/articles/jaic40-03-004_1htm/).  
<http://www.popart.mnhn.fr>.  
<http://www.ceroart.org>.  
<http://www.Artnews.com/issues/articles>.  
[http://www.getty.museum/conservation/science/modpaints/cima\\_meeting\\_jun08pdf](http://www.getty.museum/conservation/science/modpaints/cima_meeting_jun08pdf).  
<http://www.smk.dr>.  
<http://www.teses.usp.br>.  
<http://www.rusmuseum.ru/eng/home>.  
<http://www.icom.cc.org/52/event>.  
<http://www.paulsemon.org/vision>.  
<http://www.icn.nl/en/kennscentrun/object-in-context/object-in-context-programa>.  
[www.rewind.ac.uk](http://www.rewind.ac.uk)  
[www.rhizome.org/art/](http://www.rhizome.org/art/)  
[www.gama-gateway.eu/](http://www.gama-gateway.eu/)  
[www.fondation-langlois.org/html/e/](http://www.fondation-langlois.org/html/e/)  
[www.kunsthalle-bremen.de/Ausstellungen/Rueckblick/](http://www.kunsthalle-bremen.de/Ausstellungen/Rueckblick/)



## ANEXOS

### Entrevistas com artistas: questões gerais

#### Projetos/Esquemas .....

*Você costuma realizar projetos, esquemas, maquetes? Qual a importância dos seus projetos ou desenhos?*

#### Identificação: assinatura.....

*Quais os recursos que você utiliza para identificação das peças? Qual a importância da assinatura?*

#### Artista/Assistentes .....

*Você trabalha sozinho ou com assistentes? Quais os limites de interferência dos assistentes no processo de construção das obras?*

#### Contexto/ Diálogo com o espaço .....

*Quais as condições mínimas que o espaço deve oferecer para exibição das obras?*

*Qual a relevância do entorno para a compreensão das obras?*

#### (Re)Exibição.....

*Quais as condições mínimas para a devida apreciação quanto à aproximação ou ao distanciamento do público?*

*Qual a relevância de sua participação durante o processo de (re) instalação das obras? Você deixaria a cargo de ajudantes ou conservadores de museus?*

*Pode alguém decidir sobre novos arranjos ou disposição dos elementos?*

*Você costuma providenciar manual ou esquemas de montagem?*

*Existem peças criadas exclusivamente para a exposição e que são destruídas posteriormente?*

*Existe a possibilidade de acrescentar novos objetos a uma obra acabada em função de um contexto em que você irá realizar uma (re)instalação de determinada obra?*

.....

**Materiais e Técnicas: Reposição/Aquisição**.....

*Em caso de reposição de peças, quais são os procedimentos mínimos a serem adotados?*

*Quais as semelhanças e diferenças entre os trabalhos mais antigos e os mais recentes?*

*Qual a possibilidade de reaproveitar materiais utilizados em obras anteriores? Como acontece esse processo?*

**Significado simbólico dos materiais**.....

*Quais as razões para seleção dos materiais?*

*Qual a relevância do contexto durante o processo de seleção dos materiais?*

**Aquisição**.....

*Quais as possibilidades de aquisição de obras compostas por materiais efêmeros?*

**Envelhecimento/Deterioração** .....

*Você considera que o envelhecimento pode influir na expressividade das suas obras? O estado de conservação pode alterar o significado? Que tipo de alteração?*

*Quais os limites de alterações estéticas e estruturais aceitáveis?*

*No caso de obras concebidas para perdurarem no tempo, quais as condições sugeridas para a correta preservação dos trabalhos?*

**Manipulação** .....

*As suas obras requerem procedimentos especiais para manipulação?*

**Preservação/Armazenamento/Documentação**.....

*Qual o processo de documentação normalmente utilizado para registro?*

.....



# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)