



O Conservador como um Performer

Periódico
Permanente.

Nº 10

Rita Macedo

Professora assistente, Departamento de Conservação e Restauração, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia Pesquisadora, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova Lisboa - Portugal

Andreia Nogueira

Pesquisadora, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova Lisboa, Estudante de Mestrado (b), Departamento de Conservação e Restauração, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia – Portugal

Hélia Marçal

Estudante de Mestrado, Departamento de Conservação e Restauração, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia –Portugal

Tradução

Kamila Vasques

English version

<http://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-10/english-versions-of-texts-in-the-periodico-permanente-ndeg10>

Resumo

É impossível compreender plenamente a Conservação da arte contemporânea sem considerar a subjetividade das ações do conservador. Este artigo reconhece o conservador como um performer. Para explorar este conceito, são apresentados vários estudos de caso do artista português Francisco Tropa. Francisco Tropa vem ganhando reconhecimento, especialmente após sua nomeação para Embaixador de Portugal na Bienal de Veneza em 2011. Os estudos de caso incluídos neste artigo são instalações com fortes características performativas. As obras deste artista reúnem tempo, espaço e diversas mídias definindo quatro autoridades principais como performer: o artista, o ator, o espectador e o conservador. Enquanto o artista executa ele mesmo uma performance, o ator acaba por seguir as diretrizes do artista. Os espectadores são convidados a uma participação ativa, tornando-se assim co-criadores de significado. Finalmente, e talvez surpreendentemente, o conservador, ao reinstalar as obras, torna-se um criador, um performer. Nesta perspectiva, ao contrário da visão tradicional da conservação, que perpetua as obras de arte em um único estado, sugere-se uma visão dinâmica, que considera a trajetória de uma obra de arte, onde a mudança é desejada e esperada como parte da própria obra. O conservador tem um papel central nessas mudanças. A subjetividade é inerente ao processo e contribui para a natureza precária intrínseca a qualquer ação performativa. Tais observações impõem a necessidade de se submeter o papel do conservador a uma revisão crítica.

Abstract

It is impossible to fully understand the conservation of contemporary art without considering the subjectivity on the conservator's actions. This paper acknowledges the conservator as a performer. To explore this concept, several case-studies of the Portuguese artist Francisco Tropa are presented. Francisco Tropa has been gaining recognition, especially with his nomination as the Portuguese ambassador to the 2011 Venice Biennale. The case-studies included in this paper are installations with strong performative features. This artist's oeuvre brings together time, space and various media, defining four main authorities as performers: the artist, the actor, the spectator and the conservator. While the artist plays himself a performance, the actor ends up by following the artist's guidelines. Spectators are invited to an active participation, thus becoming co-creators of meaning. Finally, and perhaps surprisingly, the conservator, while re-installing the works, becomes a creator, a performer. In this perspective, unlike the traditional view of conservation, that freezes artwork's trajectory, where change is desired and expected as part of the work itself. The conservator has a pivotal role on those changes. Subjectivity is inherent to the process and contributes to the precarious nature intrinsic to any performative action. Such observations impose the need to submit the conservator's role to critical review.

Introdução

Apesar da desmaterialização do objeto artístico nos anos 60, as doutrinas que orientam a prática da conservação ainda não estão totalmente adaptadas à realidade da arte contemporânea (Laurenson, 2006). Isto é especialmente crítico em relação às obras de arte complexas, tais como aquelas que se inserem no âmbito da arte da performance uma vez que estas desafiam o caráter perene dos objetos tradicionais. Problemas similares são levantados pelas instalações artísticas, pois elas compartilham com a arte da performance a intenção de “to be a process or action”¹ (Jadzinska, 2011: 21).

A prática da conservação baseada no material (ou seja, na conservação clássica) foi teorizada pelo conservador Cesare Brandi nos anos 60, em torno dos conceitos de originalidade e autenticidade, argumentando que o escopo primário da conservação deveria ser a integridade física, estética e histórica de um determinado objeto. Salvador Muñoz Viñas (2005) expressou reservas a esta teoria afirmando que apesar da conservação científica poder permitir uma maior objetividade, não se pode confiar apenas na materialidade das obras para conservá-las adequadamente (Muñoz Viñas, 2005).

As teorias clássicas da conservação não podem ser aplicadas à arte da performance devido à natureza imaterial da própria obra de arte. Para além disso, a aplicação de tais teorias à arte da performance ou da instalação iria de fato contra o propósito central da obra de arte e seu processo criativo que é, por natureza e intenção do artista, precário, efêmero e dinâmico – sendo as obras propositalmente projetadas para serem reinterpretadas a cada apresentação ou mesmo por cada espectador individual. A performance é intrinsecamente adversa à manutenção do material e à mercantilização. Claramente, dado o caráter único e transitório da performance, congelá-la em um determinado período de tempo iria contra tudo o que ela representa. Eleonora Fabião afirmou isto claramente em *Precarious, Precarious, Precarious*: “How can we think about performance in historical terms, when the archive cannot capture and store the live event?”² (Fabião, 2008: 23).

A resposta a esta pergunta certamente requer uma ampla e profunda abordagem interdisciplinar das teorias contemporâneas da conservação. Esta nova visão interdisciplinar foi consolidada pela marcante tese da *communicative turn* teorizada por Salvador Muñoz Viñas no seu livro *Contemporary Theory of Conservation* (Muñoz Viñas, 2005). Nesta abordagem, ele sugere uma mudança da teoria tradicional da conservação, baseada nas propriedades materiais de um objeto, para uma teoria contemporânea de conservação que reconhece e incorpora perspectivas (Muñoz Viñas, 2005). Anteriormente, em 1999, Renée van de Vall já havia sugerido uma abordagem aristotélica para lidar com obras de arte contemporânea, baseada em jurisprudência, onde a inteligibilidade é estabelecida sob uma perspectiva casuística. Este conceito opõe-se ao paradigma Platônico, baseado, em “universal and unshakable principles”³ como os adotados pelas teorias clássicas de conservação (van de Val, 2005: 197). De fato, esta autora tinha já definido o conservador como é um gestor de mudança, cuja principal responsabilidade passa por decidir a quantidade e a qualidade da mudança que é aceitável.

Vivian van Saaze argumenta que a arte da instalação tensiona os limites das “long-accepted certainties”⁴ na teoria da conservação, impondo ao conservador de arte contemporânea a necessidade de deixar que tais certezas se dissolvam, dando assim origem a uma forma criativa de preservar este tipo de obras de arte. Estruturar a base desta complexa conservação exige o reexame de vários procedimentos comuns. Um dos pontos altos deste reexame é a necessidade de se passar a acomodar o caráter transitório e efêmero das instalações, entendendo e aceitando que tais obras de arte não existem

1 Tradução: “ser um processo ou ação”

2 Tradução: “Como podemos pensar sobre a performance em termos históricos, quando o arquivo não pode capturar e armazenar o evento vivo?”

3 Tradução: “princípios universais e inabaláveis”

4 Tradução: “certezas estabelecidas”

em um único estado, mas sim comportam uma trajetória. Esta trajetória não se faz em linha reta, mas por meio de um trajeto cheio de variações e opções (van de Vall *et al*, 2011; van Saaze, 2009).

Na verdade, uma obra não para necessariamente de mudar quando entra em uma coleção museológica. Quando as obras de arte da instalação estão armazenadas na reserva técnica, elas permanecem fragmentadas, transformando-se em obras de arte apenas quando reinstaladas ou expostas. Isso significa que a sua preservação depende da reinstalação, *executada* pelo conservador de acordo com um conjunto de instruções dadas pelo artista (van de Vall *et al* 2011). Portanto, a preservação das obras de arte da instalação “may allow for the ideia that each rendition or ‘performance’ of a piece may be different.”⁵ (Real, 2001: 215). Nesta perspectiva, é da responsabilidade dos conservadores abraçar o transitório, e fazer da ação de conservação uma ação dinâmica, moldando-se às particularidades que a obra de arte oferece e exige. Assim o conservador é definido por van Saaze (2009) como um *actant*: palavra usada para designar o conservador como alguém/algo que pode mudar a trajetória de uma obra de arte, mesmo que dentro de limites (van Saaze, 2009).

Esta nova perspectiva está repleta de desafios. Neste artigo abordamos especialmente as questões: como é que o conservador preserva obras de arte que dependem da performance e que, portanto, não podem ser capturadas ou armazenadas? Como é que este administra a mudança que lhes é inerente? Na procura por uma resposta, as obras de Francisco Tropa são utilizadas como estudos de caso à luz e uma reflexão que parte da seguinte afirmação de Eleonora Fabião na busca por uma nova abordagem:

“As performance and body both keep recalling, there is no stable ground, no static archive, no frozen document, no full and homogeneous subject – one cannot repeat a move but only make it over, make it other while being permanently remade by it. In the same way, performances and bodies cannot be historically reproduced but only historiographically presented in and as language”. (Fabião 2008: 48)⁶

Francisco tropa e sua obra

Francisco Tropa (1968, Lisboa) é considerado atualmente um dos artistas portugueses mais importantes da sua geração. Embora exponha regularmente desde o final dos anos 80, foi nos anos 90 que viu reconhecido o seu trabalho, principalmente através da sua participação com Lourdes Castro na 24ª Bienal de São Paulo (1998) (Melo, 2007). Este também participou da Bienal de Veneza de 2003 e foi o embaixador oficial de Portugal na Bienal de Veneza de 2011, onde apresentou *Scenario*.

Desde o início da sua carreira, Francisco Tropa tem-se dedicado consistentemente a uma reflexão sobre o papel do artista e a natureza do processo criativo (Mah, 2011). Neste processo, ele evita deliberadamente o uso de um único meio ou técnica, e utiliza uma variedade de materiais e técnicas. Os materiais que utiliza incluem areia, água, som, madeira, pedra, metal, pó, moscas, caracóis, luz, sombra, etc e as técnicas variam do desenho, escultura, fotografia, filme, projeção de slides, gravura, instalação, à performance, e assim por diante (Melo, 2007). Todos estes elementos são articulados em um tempo e espaço específicos, explorando “the enigmatic phenomenological field

5 Tradução: “pode permitir a ideia de que cada apresentação ou ‘performance’ de uma peça possa ser diferente”

6 Tradução: “Como a performance e o corpo continuam se lembrando, não há solo estável, nenhum arquivo estático, nenhum documento congelado, nenhum assunto cheio e homogêneo - não se pode repetir um movimento, mas apenas fazer de novo o outro enquanto é permanentemente refeito por ele. Da mesma forma, performances e corpos não podem ser historicamente reproduzidos, mas apenas apresentados historiograficamente em e como linguagem”.

of sensitive experiences, while turning themselves into an observatory of artistic creation”⁷ na sua conexão com a natureza e com a vida (Marques, 2002:122).

Notavelmente, as obras evocam momentos, histórias, situações ou referências que frequentemente implicam a construção de dispositivos visuais complexos, fortemente alegóricos, que exigem, do espectador, uma teia interminável de interpretações (Marques, 2002). O artista afirmou que este apenas cria “recipientes vazios” projetados para serem preenchidos pelas próprias experiências do espectador. Francisco Tropa descreve as suas obras como enigmas indecifráveis, cuja interpretação conduz os espectadores através de uma imensidão de perspectivas diferentes e imprevisíveis.

Alexandre Melo (2007: 210) afirmou que as obras de Francisco Tropa são “before all, situations in process which achieve their own sense through perception and experience”⁸. Para além disto, as obras de arte deste artista existem em algum lugar entre a performance e a instalação, sendo que o artista convida o espectador a interagir e assim se tornar parte do trabalho artístico (Melo, 2007).

Monte Falso (1997/2001)

A obra *Monte Falso* de Francisco Tropa está em exposição permanente no Parque da Fundação de Serralves desde 2001 (vide Figura 1). Esta obra corresponde à rematerialização do *Monte Falso* apresentado anteriormente no âmbito do projeto *Casalinho*⁹. Neste projeto, Francisco Tropa apresentou sequencialmente, mas sem um cronograma rigoroso, três modelos baseados na mesma construção em madeira de pinho, acompanhados da exposição permanente de outro modelo – *Monte Falso* – representando uma falsa elevação de terreno a sudoeste dos demais.

Subindo à pequena elevação, os visitantes podem observar a paisagem através de uma janela no topo da mesma, embora a paisagem percebida seja aquela que figura imediatamente nas suas costas. Esta experiência é produzida por meio de um efeito de espelho semelhante ao do mecanismo da câmara reflex, baseado no conceito de espelho de Claude Lorraine (Sardo, 2008). Em outras palavras, esta obra de arte apresenta um determinado enquadramento da paisagem escolhido pelo artista e percebido pelo espectador através de uma janela (Silvério, 2008).

Esta instalação proporciona aos espectadores a oportunidade de passar por uma miríade de experiências diferentes. Francisco Tropa usa deliberadamente uma analogia com a fotografia como metáfora enigmática do processo criativo em sua relação com a natureza e com a vida. Pode-se tentar experienciar a imagem enquadrada escolhida pelo artista, mas esta não existe. Dependendo da altura do espectador, a paisagem percebida é sempre diferente. Por outro lado, a paisagem também está sempre em constante mudança. Isto é, como a natureza e a vida, a obra de arte também vive. Para além disto, como se pode verificar pela Figura 1, esta instalação é feita não apenas de um prisma trapezoidal de ferro e de um espelho, mas também de terra. Portanto, requer alguma manutenção. Quando o prisma trapezoidal aparecer sob a terra, o conservador tem de se certificar que o prisma é coberto novamente para manter a falsa elevação do terreno. O espelho também tem que ser limpo frequentemente.

Todas estas ações e o papel do espectador são manifestações vibrantes da vida deste monte, que está sempre em constante alteração devido às suas características perfor-

7 Tradução: “o campo enigmático fenomenológico das experiências sensíveis, enquanto se transforma em um observatório de criação artística”

8 Tradução: “são, antes de tudo, situações em processo que atingem seu próprio sentido através da percepção e da experiência”

9 Para mais informações sobre o projeto Casalinho, por favor consultar Tropa, F. (1998). [Francisco Tropa]. Porto: Fundação de Serralves, Teatro Nacional de S. João.

mativas. Portanto, esta instalação vai adquirindo novos significados, tonando-se um enigma ainda mais indecifrável ao longo dos anos.

Une table qui aiguisera votre appétit - le poids poli (2003)

Com a conclusão do projeto *Casalinho*, Francisco Tropa começou a trabalhar em outro grande projeto: *L'Orage*¹⁰, apresentado no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (CAM, 2003).

O espectador foi convidado a tecer uma narrativa através de quatro espaços construídos no museu. Cada espaço representa diferentes salas em diferentes andares de um edifício imaginário: *r/c, je connais tous les fromages; 1st pelicano; 2nd FC; e 3rd tea box* (CAM, 2003). No andar térreo foi possível observar a obra *Une table qui aiguisera votre appétit - le poids poli*, uma mesa e um banco suspenso ligados por um perfil metálico apoiado sobre um espigão em bronze.

Une table qui aiguisera votre appétit - le poids poli (vide Figura 2) tornou-se uma obra de arte autônoma após a sua exposição em *L'Orage*. O estudo de caso apresentado consiste numa mesa coberta com um cobertor, onde se encontram expostos uma garrafa e um copo com vinho, pratos, uma tigela, uma faca, queijos, várias cabeças de alho, folhas de louro, um guardanapo, maçãs, uvas e grãos de pimenta. Conectado à mesa está um banco suspenso, sobre o qual é exibido um conjunto de pesos. Os espectadores são assim convidados a refletir sobre a percepção que têm de si mesmos, através de uma natureza morta. De fato, o presente estudo de caso representa uma versão diferente da obra apresentada no âmbito do projeto *L'Orage*. Tais diferenças são, elas mesmas, parte do trabalho artístico como evidências do caráter “vivo” da obra de Francisco Tropa. No entanto, estas mantêm similaridade suficiente para permitir que ambas representem um observatório da vida cotidiana humana, através de um cenário de equilíbrio e desequilíbrio. Esta obra foi exposta várias vezes desde que foi adquirida pela Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest em 2005. A cada reinstalação, os materiais orgânicos têm de ser substituídos. Para além disto, durante a exposição, vinho, maçãs, queijos, uvas e grãos de pimenta têm de ser substituídos pelo conservador quando apresentam sinais de deterioração.

Assim, devido às suas características performativas, e tal como acontece com o *Monte Falso*, esta é uma obra viva, que envelhece, muda e evolui. Nesses casos, o papel da conservação também muda, passando a centrar-se não apenas na materialidade, mas também na imaterialidade, permitindo que o material original pereça a fim de preservar as características intangíveis da obra de arte.

O artista, os atores e os espectadores como performers

As obras de Francisco Tropa presentes nas coleções de vários museus fazem parte dos seus principais projetos: *Casalinho*, *L'Orage* e *A Assembleia de Euclides*, incorporando performances conduzidas pelo artista, atores e finalmente espectadores.

Como é habitual na arte da performance, o artista assume o papel de performer. No caso de Francisco Tropa, ele tornou-se um performer ao executar três tiros de flecha no contexto do projeto *Casalinho*.

¹⁰ Para mais informações sobre *L'Orage*, favor consultar Molder, J. & da Fonseca, C. S. (2003). *L'Orage*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Em *L'Orage*, a performance é realizada por atores no segundo espaço da instalação. Dentro de um cenário construído, uma performance entre uma solicitadora e um maquinista à espreita se desenrola. A solicitadora está sentada em uma cadeira e debruçada sobre uma escrivaninha em um plano inclinado, assinando com um pantógrafo. O maquinista intercepta os seus movimentos com um conjunto de holofotes. Estes atores são absolutamente essenciais para a significação deste espaço, ao transmitirem uma mensagem de equilíbrio e desequilíbrio: enquanto a solicitadora faz uma ação repetitiva e ensaiada e permanece em um *plateau* (convidando o espectador a assumir a sua posição na plateia), o maquinista tenta interceptar a sua ação permanecendo em outro plano. Embora esta performance seja definida mediante as diretrizes do artista, onde este explica os movimentos e as posições pretendidos, a subjetividade e a alteração estão presentes em cada ação, movimento ou expressão e, portanto, cada performance é única.

O papel dos espectadores tem sido considerado indispensável para a construção e compreensão da arte contemporânea. Seguindo a perspectiva de Yves Michaud, as obras de arte, e particularmente as obras de arte da instalação e da performance, permanecem em um estado evanescente, isto é, em um “gaseous state”¹¹ até que sejam experienciadas pelo espectador (Michaud, 2011). Isto torna-se especialmente tangível no caso da arte da instalação, uma vez que o sujeito tem de interagir com a obra de arte para que esta possa existir.

Nas suas obras, Francisco Tropa considera a recepção dos espectadores como parte da construção do significado da obra de arte. Na perspectiva de Abulad, interpretação significa uma colisão entre o autor e o Outro (Abulad, 2007). Neste caso particular, os horizontes colidem quando os espectadores entram nas obras de Francisco Tropa e as alteram com sua experiência. Assim, em relação aos estudos de caso apresentados, é possível considerar que o espectador assume o papel de performer quando aceita o convite para subir a obra *Monte Falso*, ou para experimentar qualquer uma das ações descritas acima.

O conservador como um performer

Seguindo esta linha de pensamento, a quarta entidade que intervém na trajetória da obra de arte é o conservador. Esta autoridade já foi considerada como um “interpreter and executer”¹² na conservação da arte contemporânea, (Jadzinska, 2011: 28).

Partindo da perspectiva da apresentação historiográfica de Eleonora Fabião, podemos argumentar que o conservador pode ser entendido como um performer (Fabião, 2008).

A arte da performance “has been considered as a way of bringing to life the many formal and conceptual ideas on which the making of art is based” e ao mesmo tempo, “has become a catch-all for live presentations of all kind”¹³ (Goldberg, 2001: 7, 226). Neste contexto, o conservador pode ser entendido como um performer, uma vez que este reinstala e documenta as obras como um método para sua preservação. De fato, ao apresentar historiograficamente as obras de arte, o conservador tem de aceitar, explorar e avaliar a sua subjetividade como um *sujeito atuante*.

Ao contrário das reproduções históricas, que se baseiam principalmente na memória, as apresentações historiográficas implicam uma perspectiva crítica, um foco predominante no significado e na interpretação e não na materialidade, mantendo um apoio metodológico. De fato, estas características e competências, são semelhantes àquelas

11 Tradução: “estado gasoso”

12 Tradução: “intérprete e executor”

13 Tradução: “tem sido considerada como uma forma de dar vida às muitas ideias formais e conceituais nas quais se baseia a criação da arte” e ao mesmo tempo, “tem abarcado apresentações ao vivo de todos os tipos”

utilizadas pelos conservadores na produção de documentação sobre a obra de arte contemporânea. Neste processo, os conservadores são historiadores na medida em que exercem um julgamento crítico nos processos de seleção entre as fontes de informação disponíveis, bem como nos processos de validação dessa mesma informação.

Da mesma forma, pode ser argumentado que enquanto *apresentam* ou *expõem* as obras, os conservadores se envolvem na reinterpretação da historiografia dessas obras. Em outras palavras, a reinstalação das obras de arte de acordo com a documentação produzida estará, sem dúvida e intrinsecamente, vinculada à subjetividade do conservador. Consequentemente, as obras serão apresentadas *como linguagem* (pela documentação) e *em linguagem* (com sua apresentação). Esta estrutura conceitual, onde o conservador tem que assumir a subjetividade da sua performance, desafia ou até mesmo se opõe à suposição de que o conservador é um mediador neutro.

O conceito de reprodução histórica, como aplicado a outros campos da conservação, nunca poderia encontrar expressão apropriada na conservação de obras da arte da performance ou da instalação. A *reprodutibilidade* depende basicamente da capacidade de algo ser copiado ou, pelo menos, preservado sem alterações (*vide* Fabião, 2008). Evidentemente, na performance, nenhum gesto, nenhuma forma, nenhuma posição relativa ou circunstâncias são exatamente reprodutíveis. Isto também se aplica no caso das instalações artísticas. Isto significa, em última análise, que estas obras só podem ser apresentadas como uma versão diferente da ação original.

Este paradigma da *apresentação-em-e-como-linguagem* é observado na prática da conservação de várias formas (*vide* Fabião, 2008). Alguém que reinstala uma obra de arte baseado na documentação produzida por outra pessoa, certamente executará uma ação com resultado diferente daquele imaginado pelo conservador anterior. Obviamente, cada nuance introduzida na ação causará um resultado diferente e, consequentemente, uma versão diferente da obra. Em cada escolha (subjetiva, mesmo se informada) que o conservador fizer, um detalhe diferente aparecerá e, obviamente, um resultado diferente é de se esperar. Em outras palavras, ao aceitarmos que uma ação de conservação é subjetiva e contextual, estamos também a reconhecer que essa ação implicará a introdução de vários impactos sobre a ação, o evento, o processo ou a performance que pretende conservar.

Cristina Oliveira¹⁴ descreve tal experiência com a obra *O Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente* (1968), do artista português Alberto Carneiro, uma instalação composta por várias canas, produzindo um canavial que o espectador deve explorar. Esta afirmou que o resultado era diferente cada vez que reinstalava a obra, apesar de seguir estritamente a mesma documentação.

Em relação às obras de Francisco Tropa, é interessante notar as significativas mudanças que estas vão sofrendo ao longo dos anos. Na obra *Une table qui aiguisera votre appétit - le poids poli* (*vide* Figura 2), por exemplo, o artista claramente dá liberdade ao conservador para definir o número de maçãs, de pedaços de queijo e de cabeças de alho ou, até mesmo, para retirar o guardanapo. Embora estas mudanças alterem a materialidade da obra, não se pode sugerir que haja um impacto significativo sobre a intenção do artista de representar a vida cotidiana ou a dicotomia entre o equilíbrio e o desequilíbrio.

Este entendimento do conservador como um performer é claro na reinstalação das obras de Francisco Tropa em exposições temporárias, mas não está ausente quando se considera as suas obras em exposição permanente. Tomando em consideração o caso do *Monte Falso* (*vide* figura 1), é óbvio que a percepção do espectador sobre a obra está inevitavelmente relacionada com o ambiente. Neste caso, em relação à manutenção da obra, cabe ao conservador decidir a quantidade de terra que deve ser colocada sobre o monte falso. Esta performance influenciará a experiência do espectador quando este sobe o monte e observa a paisagem enquadrada.

14 Marçal & Nogueira (2012). Entrevista com Cristina Oliveira em 15 de março, FCT-UNL.

Em conclusão, ao apresentar historiograficamente as obras, o conservador é um historiador ao produzir documentação e um performer ao apresentar e reinstalar as obras. Este reconhecimento transforma a prática da conservação, dando-lhe a liberdade de realizar atos únicos e irrepetíveis que podem ter um impacto significativo sobre as obras de arte.

Observações adicionais

Esta análise, ao sublinhar a natureza performativa das ações do conservador enfatizou a necessidade de um estudo sobre o papel e a percepção do espectador em relação a obras de arte com características performativas. De fato, há poucos estudos dedicados a este elemento essencial - aquele que, em última análise, dá sentido à obra de arte, experienciando-a. Em pesquisas posteriores, seria útil compreender a percepção do espectador e explorar como e até que ponto ela é alterada por diferentes decisões da conservação.

Agradecimentos

Este artigo só foi possível com o apoio da Fundação Portuguesa para a Ciência e a Tecnologia (FCT - MCTES) no âmbito do Projeto de Documentação da Arte Contemporânea (Documentation of Contemporary Art): PTDC/EAT-MUS/114438/2009.

As autoras gostariam de agradecer a Francisco Tropa pelo seu tempo e esforço em discutir as suas obras através da perspectiva da sua conservação. Gostaríamos também de agradecer o acesso ao material escrito e fotográfico fornecido pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e pela Fundação CGD - Culturgest. Finalmente, gostaríamos de agradecer à nossa colega Cristina Oliveira pela sua valiosa colaboração.

Bibliografia

- ABULAD, R. E. (2007). "What is Hermeneutics?" *Kritike* 1 (2): 11-23.
- CUNHA, N. (2006). "Lugares por preencher". *Correio da Manhã*, 26 de novembro, Lisboa.
- FABIÃO, E. (2008). *Precarious, Precarious, Precarious: Performative Historiography and the Energetics of the Paradox*. New York: NYU, Graduate School of Arts and Science.
- GOLDBERG, R. (1988). *Performance Art: From Futurism to the Present*. Londres: Thames Hudson, Ltd.
- JADZINSKA, M. (2011). "The Lifespan of Installation Art". In: T. Scholte G. Wharton (eds.), *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, 21-30. Amsterdã: Amsterdam University Press.
- LAURENSEN, P. (2006). "Authenticity, Chance and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations." *Tate Papers*. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7401> [31 janeiro 2012].
- MAH, S. (2011). "Tropa in Venice. L+Arte/Leilões, 1 de janeiro, 79.
- MAH, S. (2011). "Construir o espaço para aquele que desperta". In: S. Mah, F. Tropa, F. Ferrari (eds.), *Scenario: Francisco Tropa*, 11-27. Lisboa: Direção -Geral das Artes, Ministério da Cultura [em Português].
- MARQUES, L. (2002). "Francisco Tropa" In: J. Silvério (ed.), *Passagem: Obras da coleção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*. Lisboa: FLAD.
- MELO, A. (2007). *Arte e Artistas em Portugal/ Art and Artists in Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- MICHAUD, Y. (2011). *L'art à l'état gazeux*, Paris: Pluriel.
- NUNES, M. L. (2007). "Francisco Tropa. The bone of sculpture". *Jornal de Letras*, 20 de junho.

ORTEGA Y GASSET, J. (1967). *Meditations on Quixote*. Champaign, IL: UI Press
 REAL, W. A. (2001). “Toward Guidelines for the preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art”. *Journal of the American Institute for Conservation* 40 (3): 211-231.

VAN DE VALL, R. (2005). “Painful Decisions. Philosophical Considerations on a Decision Making Model”. In: Hummelen Sille (eds.), *Modern Art: Who Cares?*, Maastricht: Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage: 196-200.

VAN DE VALL, R.; Hölling, H., Scholte, T.; Stiger, S. (2011). “Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation”. Artigo apresentado na 16ª Trienal de Conferência do ICOM-CC, de 19 a 23 de setembro, em Lisboa, Portugal.

VAN SAAZE, V. (2009). *Doing Artworks. A study into the Presentation and Conservation of Installation Artworks*, Tese de PhD. Amsterdã: UvA.

VIÑAS, S. M. (2005). *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier.

Wandschneider, M. (2009). “Figures of Otherness”. In: F. Tropa, M. Wandschneider, P. Falcão (eds.), *The Assembly of Euclid*, 21-31. Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest.



Figura 1. Francisco Tropa, *Monte Falso*, 1997 - 2001 Prisma trapezoidal em chapa de ferro, espelho 110 x 650 x 650 cm Col. Banco Privado Português, S.A. - Em Liquidação, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2001¹. Fotos © Filipe Braga.



¹ Nota Explicativa: A legenda da Figura 1 está conforme acordado com a Fundação de Serralves em português de Portugal. No português do Brasil a palavra “liquidação” significa “comodato” da obra.



Figura 2. Francisco Tropa *Une table qui aiguisera votre appétit - le poids poli*, 2003 Banco e mesa de madeira, varão em ferro, agulha em bronze, pesos de balança, manta, garrafa com vinho, copo, pratos, tigela, faca, fruta, queijo, cabeça de alho, folhas de louro, guardanapo e grãos de pimenta 146,5 x 485 x 83 cm Col. da Caixa Geral de Depósitos - Culturgest. Fotos © Daniel Malhão.

Entrevistando Andreia Nogueira

Kamila Vasques: No Brasil, não é necessariamente o conservador o responsável pela montagem de uma obra, pode ser, por exemplo, o curador, o artista, o assistente do artista, o documentalista, o montador, o museógrafo e/ou o expógrafo. Neste caso, eles seriam também os co-autores da obra?

Andreia Nogueira: Nos meus escritos tenho dado particular atenção e relevo à figura do conservador, mas obviamente que em qualquer processo de reativação ou reapresentação de uma obra de arte muitos outros profissionais estão envolvidos. Em ambiente museológico, o trabalho de um conservador não é, regra geral, feito de forma isolada. O conservador trabalha normalmente em equipe, com outros conservadores ou ainda com curadores, historiadores, artistas, assistentes de montagem de exposições, entre muitos outros profissionais, pelo menos, no que tange à realidade Europeia. A questão da autoria, co-autoria, ou autoria múltipla é sem dúvida muitíssimo pertinente, neste contexto. Tradicionalmente, como observa Boris Groys no seu artigo “Multiple Authorship”¹⁵, o artista é o autor da obra, enquanto o curador é quem seleciona. No entanto, para Boris Groys, esta distinção é bastante obsoleta, pelo menos desde Duchamp, altura em que os artistas passaram também a incorporar nas suas práticas momentos de seleção, o que converteu o ato de selecionar num ato criativo. Assim, o artista pode ser entendido como um curador e, reciprocamente, qualquer decisão curatorial (e, a meu ver, também qualquer prática de conservação) está ligada a um ato criativo. É importante compreender que as práticas curatoriais e de conservação estão muito relacionadas. Basta, para tal, considerar a etimologia da palavra curadoria, do latim *curare*, que significa cuidar, zelar, tratar. Podemos, assim, considerar que uma obra de arte é criada ou recriada ao longo do tempo por vários autores, entre eles possivelmente o conservador, bem como muitos dos profissionais elencados, visto que estes participam criativamente na manutenção da identidade de uma obra.

O que tenho vindo a defender mais recentemente é que, efetivamente, existe um conflito, cada vez mais acentuado, entre mediação e autoria, sobretudo no que concerne às práticas de preservação de arte contemporânea. Esta situação deve-se ao fato de o

15 Boris Groys, “Multiple Authorship,” em *Art Power* (Cambridge: MIT Press, 2008), 93–100.

conservador ser geralmente entendido como um mediador passivo, que atua de forma neutra e objetiva. Esta passividade, no entanto, não é compatível com muitas das atuais estratégias aplicadas à preservação de obras contemporâneas baseadas em um qualquer momento performativo, visto que, a cada novo processo expositivo, o conservador (ou na realidade brasileira: o curador, o assistente do artista, o documentalista, etc.) é chamado a uma nova interpretação, que é naturalmente e intrinsecamente criativa, uma vez que não é possível repetir o mesmo gesto ou movimento.

KV: Por que o ato de conservar a obra é uma criação se esses profissionais estão seguindo estritamente as instruções dos artistas?

AN: Esta questão é extremamente pertinente e permite-me dar continuidade à questão anterior, mas agora tirando partido de uma analogia com o trabalho do intérprete em âmbito musical que, de alguma forma, já influenciou, em 2012, a escrita do meu artigo “The Conservator as a Performer”. Devo mencionar que estudei música, nomeadamente piano, durante muitos anos. Para além disto, o meu núcleo familiar é composto por vários músicos profissionais, sendo que tertúlias sobre música e conservação são recorrentes.

Em âmbito musical, a interpretação criativa do intérprete é, geralmente, bem-vinda e até necessária para que determinada performance seja considerada autêntica. No entanto, tradicionalmente, não se espera que os intérpretes criem novas obras. Em vez disso, eles são responsáveis por criar performances autênticas e únicas, sempre de acordo com o texto musical ou com as intenções dos compositores. A sua criatividade é especialmente importante na manutenção de um repertório musical contemporâneo, especialmente, no contexto da música eletroacústica, da música eletrônica em tempo real ou da música para computador. Isto acontece porque muitas das obras que hoje são criadas pelos compositores contemporâneos estão extremamente dependentes de novas tecnologias e sonoridades não convencionais e, portanto, não são necessariamente prescritas através do texto musical tradicional ou outros tipos de documentação. Este repertório requer uma abordagem de conservação dinâmica baseada na mudança e na criatividade, de modo a que as obras possam ser reinterpretadas constantemente na sua variabilidade. O Grupo de Trabalho *Archivage Collaboratif et Préservation Créative* [Arquivo Colaborativo e Preservação Criativa]¹⁶, que trabalhou na criação da base de dados Sidney, no Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), em França, com o objetivo de preservar o repertório musical contemporâneo criado na instituição, destacou precisamente a necessidade de adoção de uma abordagem de preservação criativa. Serge Lemouton, um dos coordenadores deste grupo, chegou a mencionar que, por exemplo, uma pintura antiga vai-se alterando ao longo do tempo muito mais lentamente do que uma obra de arte baseada em performance, especialmente se dependente de novas tecnologias, uma vez que estas tecnologias exigem processos constantes de migração, emulação ou reinterpretação. E é aqui que reside a preservação criativa.¹⁷

Adaptando este cenário à realidade das artes plásticas considero que o conservador, tal como o intérprete ou performer musical, é chamado a usar a sua criatividade para reinterpretar as obras na sua variabilidade, mas sempre seguindo as instruções dos artistas e, como tal, nunca criando novas obras de arte, senão apenas novas interpretações que, obviamente, terão de ser entendidas dentro dos limites estabelecidos pelos artistas.

KV: O artista Francisco Tropa tem como intenção nas suas obras que elas se alterem e incorporem significados com o tempo, mas a mesma ideia pode não ser aplicada a todos os artistas performativos ou que trabalham com instalação. Como conservar as obras dos artistas que não permite esta liberdade conceitual?

16 Para mais informações ver: Alain Bonardi, Laurent Pottier, Jacques Warnier, Serge Lemouton, e Pellerin, Guillaume, *Archivage Collaboratif et Préservation Créative. Rapport Final du Groupe de Travail 2018/19*, Association Francophone d’Informatique Musicale, 2020.

17 Testemunho disponível em: Serge Lemouton, “The Preservation of Electroacoustic Music,” May 2019, em *Technoculture Podcast*, episódio 32, produzido por Federica Bressan, <http://podcast.federicabressan.com/serge-lemouton.php>.

AN: Estas obras irão eventualmente desaparecer mais rapidamente do que aquelas que comportam uma maior variabilidade e adaptação. Temos de encarar a inevitabilidade de não podermos conservar tudo, indefinidamente, de forma imutável. O importante nestes casos será deixar algum tipo de documentação que possa servir como memória materializada. Mas também aqui o trabalho se mostra complexo, visto que é hoje perfeitamente reconhecido que existe um excesso de arquivo e que as nossas práticas não são sustentáveis, nem do ponto de vista laboral nem ambiental. Tenho, por isso, defendido o retorno ao papel, visto que não existem estudos que nos demonstrem que o uso de papel como suporte para a nossa documentação é mais poluente do que o uso do documento digital. Na verdade, com o desenvolvimento da tecnologia digital, a sociedade moderna tem potenciado a proliferação exponencial de arquivos digitais, muitos sem significado ou extremamente difíceis de gerir dado o volume monstruoso de informação, o que conseqüentemente gera consumos energéticos muitíssimo elevados. Para além disto, não existem práticas de preservação em domínio digital que nos garantam a continuidade de um documento digital ao fim de 20 ou 30 anos. Tenho-me, por isso, colocado a questão: Porque dedicar tantos recursos para a elaboração de uma documentação, em formato digital, que poderá vir a perder-se em um futuro próximo? Com esta perda o nosso trabalho terá sido, de alguma forma, em vão e, eventualmente, terá de ser repetido (caso ainda seja possível fazê-lo). Temos, por isso, de repensar as nossas atuais estratégias de documentação ou transmissão, no sentido de chegarmos a práticas mais sustentáveis tanto laboral como ambientalmente. Considerando a dificuldade em definir e criar estas práticas, tenho-me questionado sobre a pertinência de retornarmos ao papel como meio primordial de comunicação e transmissão da memória a longo prazo. O papel foi durante muito tempo o substrato material primordial de materialização da memória. O desafio está agora em pensarmos sobre uma documentação criativa, que permita uma maior sustentabilidade ambiental e laboral e que parta do papel, mas que possa ser usada de forma criativa em adaptação às realidades futuras.¹⁸

KV: Você não acha que ao colocar a ideia de que o conservador seria co-autor ou performer ao remontar uma obra pode gerar interpretações dúbias ou complicadas sobre o seu papel perante a conservação da obra? Qual o grau de subjetividade aceitável?

AN: A meu ver, o problema em abordar a questão da autoria na sua relação com os conceitos de subjetividade e criatividade no âmbito dos estudos de preservação do património está relacionado com a imagem pública da conservação e restauro. Para a sociedade, em geral, como eu já disse, o conservador é visto como um guardião passivo. Por este motivo, as práticas de conservação são, muitas vezes, deliberadamente ocultadas do público. Nos museus de arte contemporânea, por exemplo, as obras de instalação são, geralmente, apresentadas como obras fixas e acabadas, negligenciando-se as mudanças induzidas pelos conservadores e outros profissionais envolvidos nos sucessivos momentos expositivos e nos constantes processos de tomada de decisão em relação à sua conservação.

Os próprios conservadores, regra geral, defendem a ideia de que a conservação trata da manutenção da integridade física da obra, o mais próximo possível do seu estado original, de acordo com as intenções do artista e obedecendo a procedimentos formalmente neutros, invisíveis e científica e objetivamente confiáveis e, portanto, ausentes de qualquer interferência de gosto, preferências pessoais ou criatividade. Esta perspectiva surgiu em oposição a velhas controvérsias e práticas, no final do século XVIII e início do século XIX, na medida em que alguns artistas (ainda não conservadores, no sentido moderno do termo) costumavam ser demasiado criativos aquando do restauro de obras de outros artistas, principalmente pinturas e esculturas. Com a desmaterialização do objeto artístico na década de 1960, o campo da conservação enfrentou novos e inéditos desafios, que põem constantemente em causa a natureza da agência do conservador, uma vez que, como eu já disse, as criações artísticas contemporâneas mudam ao longo

¹⁸ Sobre este assunto será publicado brevemente um artigo meu na revista *GeoConservación* intitulado “O papel? Qual papel? A função do papel no contexto dos estudos de preservação do património na era pós-industrial.”

do tempo de forma mais significativa do que as obras de arte ditas tradicionais e isso deve-se, em parte, ao fato de que um ato criativo (eminentemente subjetivo) está presente em qualquer reencenação, ativação ou nova reinterpretação. A criatividade, no entanto, não tem sido abordada abertamente nos estudos modernos de conservação, por causa do conservadorismo dos conservadores e pelo fato de que os profissionais da conservação temem ver a sua reputação prejudicada. Volto, novamente, a frisar que, todavia, a subjetividade e a criatividade do conservador estão, naturalmente, dependentes das intenções dos autores, tal como acontece em âmbito musical, com os intérpretes ou performers. Por este motivo, não se espera que o conservador crie uma nova obra. Este apenas contribuiu para uma nova interpretação (a sua), executada dentro da prática deontológica em vigor.

KV: Como garantir que não haja um excesso de subjetividade ao remontar uma obra e correr o risco de criar se um falso histórico e/ou um falso artístico?

AN: Desde sempre a disciplina da conservação tem-se confrontado com a dificuldade em delimitar o âmbito das suas intervenções. No contexto da presente discussão parece-me que o mais importante passa por equipar o público com as ferramentas e os conhecimentos críticos necessários de forma a interpretar e apreciar as intervenções dos conservadores (e dos profissionais que com estes trabalham) e a aprofundar a sua experiência sobre as obras. Dito de outra forma, é importante dar a conhecer a agência interventiva destes profissionais, para que a sociedade possa compreender que qualquer intervenção de conservação ou restauro ou de remontagem de uma obra irá inevitavelmente alterar uma obra, bem como o seu significado, o que não implica, todavia, a criação de um falso histórico. O teórico Salvador Muñoz Viñas diz-nos que o princípio da intervenção mínima poderá muito bem ter surgido em reação ao fato dos conservadores serem vistos como sendo demasiado subjetivos ou mesmo como potenciais mentirosos, ao promoverem a criação de falsos históricos. O problema, na minha perspectiva, não está relacionado tanto com um excesso de subjetividade (que em alguns casos poderá existir), mas sim com a sua invisibilidade, uma vez que ainda hoje se teima em reconhecer que as decisões dos conservadores (pelo menos as mais importantes) são baseadas em preferências subjetivas, gostos e sentimentos e que nenhum critério meramente objetivo pode justificar as decisões e intervenções dos conservadores. Salvador Muñoz Viñas dá-nos um exemplo muito ilustrativo desta realidade: a espessura ou composição de uma camada de verniz sobre uma pintura pode ser determinada objetivamente, mas a decisão de remover o verniz para dar uma aparência mais limpa e harmoniosa à pintura é essencialmente subjetiva, uma vez que depende do gosto e das preferências de cada conservador.¹⁹

A disciplina da conservação foi sendo, assim, confrontada com um número crescente de críticas ao seu profissionalismo, precisamente, por não assumir a necessária agência subjetiva e criativa dos conservadores. Estes optaram, então, por implementar novos princípios e formas de manter a sua invisibilidade epistêmica, limitando as suas intervenções. Este foi o caso do princípio da intervenção mínima. Isto não quer dizer que este princípio não seja útil. O mesmo tem, no entanto, sido aplicado de forma demasiado exaustiva.

Quer se queira ou não, a conservação (ou qualquer outra atividade conexa) está centrada no ser humano e, como tal, é propensa à subjetividade e à criatividade. Definir ou limitar esta subjetividade e criatividade é, e continuará a ser, uma das questões centrais na prática da conservação e restauro para a qual não há uma resposta universal.

KV: Juridicamente a propriedade intelectual é um bem inalienável do artista previsto em lei, assim como a autoria e a co-autoria. Assim sendo, mesmo que o conservador ou outro profissional responsável pela montagem da obra faça algumas alterações isso não os transforma em co-autores, aliás modificações criativas podem infringir no direito moral do artista e são passíveis de processos judiciais. Como você vê esta questão jurídica ao qual os conservadores e demais profissionais estão sujeitos?

¹⁹ Salvador Muñoz Viñas, *On the Ethics of Cultural Heritage Conservation* (London: Archetype Publications, 2020).

AN: A questão da autoria é sem dúvida muito complexa e pertinente, tendo necessariamente de ser olhada com muito cuidado e atenção. Eu não sou jurista pelo que não domino completamente todas as questões legais relacionadas com a temática, mas admito que terão de ser revistas e repensadas. Esta questão, no entanto, leva-me a retornar àquilo que tenho vindo a referir e que é seguinte: os conservadores ou os curadores, os assistentes, entre outros profissionais, tal como os intérpretes ou performers musicais, são chamados a usar a sua criatividade para reinterpretar as obras na sua variabilidade, de acordo com as instruções dos artistas. Como tal, não se espera que estes criem intencionalmente nenhuma obra de arte, senão apenas novas interpretações que, obviamente, terão de ser entendidas dentro dos limites estabelecidos pelos artistas. A criatividade e a subjetividade destes profissionais devem, assim, ser compreendidas dentro da variabilidade que é admitida pelos artistas e comportada pelas obras. Nesta medida, não existe lugar à criminalização das práticas dos conservadores ou de outros profissionais envolvidos nos processos de montagem das obras, uma vez que estes desempenham as suas funções dentro dos limites estabelecidos pelos códigos deontológicos em vigor, nomeadamente mediante o respeito pelas intenções dos artistas e pela história e biografia das obras.

Temos ainda de analisar outra situação. As leis relacionadas com a propriedade intelectual ou com os direitos de autor não estão especialmente adaptadas às novas formas artísticas, sobretudo no que respeita às obras efémeras, de base performativa, e mais recentemente aos tokens não fungíveis (NFTs) ou à criptoarte. Existe ainda um longo caminho de reflexão no que toca às questões jurídicas relacionadas com a temática em discussão. Esta situação, porém, não deve demover-nos de pensarmos novos futuros para o património, pelo que termino com uma questão: Porque não considerar a criatividade, a subjetividade e a variabilidade como uma oportunidade e não como um problema?

Resta-me agradecer a oportunidade em participar neste número da revista *Fórum Permanente* e sobretudo ao GeCAC. O meu muito obrigada.