



Periódico  
Permanente.

Nº 10

#### Joana Teixeira

Natural do Porto, licenciada em Artes Plásticas/Pintura em 2003, na ESAP. Doutorada, desde 2009, em Conservação e Restauro do Património Pictórico pela Universidade Politécnica de Valencia, com especialização em conservação de arte contemporânea. Desde 2010 é docente no ensino superior na área da conservação. Atualmente é Professora Auxiliar na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa e Professora Convidada na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Coordena o Mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais, EA-UCP e é investigadora integrada no CITAR, no qual desenvolve investigação na área da conservação de arte contemporânea, com ênfase na reflexão teórica e crítica sobre a teoria e respetiva aplicabilidade prática.

jcteixeira@ucp.pt / joana-cmteixeira@gmail.com

#### English version

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

# Pensar a documentação no âmbito da conservação da arte contemporânea

## Resumo

Pensar a documentação de arte contemporânea, é pensar de forma profunda na sua conservação. Não será possível conservar, sem antes percorrer um extenso caminho de aproximação à obra, sendo que esta aproximação é composta por diversas e distintas fases, intrincadas aos diferentes elementos e valores que compõem uma mesma obra. Documentar, será como tal, penetrar profundamente na linguagem artística, compreender os códigos, registar significados, formas, composições, transmitir através de diferentes meios e linguagens o visualizado, o interpretado, o reconhecido, o único. Uma unicidade presente na junção da materialidade e conceptualidade. Documentar é um ato e um processo. Documentar uma obra de arte contemporânea, poderá ser um ato complexo, limitado e limitativo; um processo dinâmico, desafiador e muito questionador. Documentar implica a participação ativa, direta e indireta, de diferentes intervenientes.

**Palavras-chave:** arte contemporânea, documentação, ato, processo, intervenientes

## Abstract

To think about the documentation of contemporary art, is to think deeply about its conservation. It will not be possible to preserve, without first going through an extensive path of approach to the work, and this approximation is composed of several and distinct phases, intricate to the different elements and values that make up the same work. Document, will as such, penetrate deeply into the artistic language, understand the codes, record meaning, forms, compositions, transmit through different means and languages the visualized, the interpreted, the recognized, the only. A uniqueness present in the junction of materiality and conceptuality. Documenting is an act and a process. Documenting a contemporary work of art can be a complex, limited and limiting act; a dynamic, challenging and very questioning process. Documenting involves the active, direct and indirect participation of different actors.

*“Documentação: A informação sobre o objeto. Isto pode ser sob a forma de um arquivo de documentos e imagens, mas também pode ser transmitida pelo que dizem os produtores de informações/proprietários particulares/antigos reparadores. É importante registar esta informação como parte da documentação do objeto. O processo de criação de documentos para registar o estado de um objeto e quaisquer ações de conservação, que lhe tenham sido aplicadas. A documentação pode consistir em descrições escritas, diagramas, desenhos, fotografias, exames e resultados de investigação analítica. A documentação das ações de conservação deve incluir orientações sobre o acondicionamento, manuseamento, uso e cuidados a longo prazo do objeto. Por exemplo, radiografias, desenhos, fotografias, relatórios escritos, arquivos de computador, fotogrametria, digitalização a laser, etc. Nota: Este termo também pode referir-se ao próprio processo.” Schindler, M., 2022, pg.32.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Tradução da autora. Versão original: “Documentation: The information about the object. This may be in the form of an archive of documents and images but can also be passed in information makers/private

## Nota introdutória

Pensar a documentação, é identificar a *informação* sobre uma determinada obra, quer através de diferentes meios e métodos, quer pelo processo em si, ou seja, o próprio ato de documentar. E é perante este caminho indiretamente bifurcado, que se fará uma reflexão e partilha das possibilidades presentes quando perante o “documentar” a arte contemporânea.

O acto de documentar, é sem dúvida o grande alicerce em todo o contexto da conservação de uma obra de arte, pelo que será importante refletir sobre as dinâmicas que envolvem tanto o processo como a criação de documentos, e aprofundar as questões da documentação relacionadas com o grande universo da arte contemporânea. Para tal, a reflexão partirá de uma breve contextualização relativa à importância da documentação no âmbito e diretrizes internacionais e no panorama das práticas das instituições museológicas; refletir sobre algumas das repercussões *do* e *no* processo de documentação, demarcadas por características específicas das obras de arte contemporânea, e que terão diferentes enquadramentos perante a permanência física das mesmas; assim como, pensar nos métodos e meios de documentação, através de uma breve referência às obras contemporâneas, ou do papel desempenhado pelo artista, entre outros intervenientes no processo de documentação e consequentemente de exposição. São exemplos, para além da participação do artista como fonte fundamental de informação, os curadores como intérpretes e participantes no código artístico, os assistentes, os técnicos de montagens e desmontagens das exposições, entre outros.

## O ato e o processo de documentar

Antes de aprofundar questões específicas dos processos de documentação, nomeadamente as relacionadas com obras de arte contemporânea, será importante realizar uma breve contextualização da importância e evolução das práticas de documentação<sup>2</sup>. Os processos e atos de documentar remetem para um importante espaço relacionado com a gestão de coleções<sup>3</sup> pelas necessidades intrínsecas de organização, logística, manutenção e monitorização das mesmas. Neste sentido, será clara a relação dos processos de documentação e sua inevitável aplicação no contexto específico das instituições museológicas, uma dinâmica associada ao processo de musealização e que envolve várias áreas, como a segurança, o controlo, a permanência e a salvaguarda da obra ou do objeto<sup>4</sup>. Acompanhando as necessidades e dificuldades sentidas nas instituições, tem existido uma reflexão constante face à procura e definição de normas e boas práticas; um esforço com reflexo no contexto internacional e que é o foco de vários grupos de trabalho.

---

owners/past repairers tell you. It is important to record this information as part of the documentation of the object. The process of creating documents to record the state of an object and any conservation actions, which have been applied to it. Documentation may consist of written descriptions, diagrams, drawings, photographs, scans, and results of analytical research. The documentation of conservation actions should include guidance about the housing, handling, use, and long-term care of the object. For example, X-radiographs, drawings, photographs, written reports, computer files, photogrammetry, laser-scanning, etc. Note: This term can also refer to the process itself.” (Schindler, M., 2022, pg. 32).

2 “Registos que documentam a criação, a história, a aquisição feita pelo museu e a história subsequente de todos os objetos do acervo. Esses registos incluem documentos de origem e procedência, documentos de aquisição, relatórios de conservação, fichas de catalogação, imagens e pesquisas criados tanto pela instituição detentora do objeto, como por proprietários anteriores, pesquisadores independentes etc. O termo também se aplica ao processo de coleta dessas informações”. Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação do CIDOC, p. 41

3 “Garantia de uma documentação, preservação e acesso eficientes às coleções museológicas”. Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação do CIDOC, p. 42

4 “Item que integra o acervo de uma instituição de forma permanente (neste caso, será registado no cadastro de incorporações) ou temporária (por exemplo, um depósito ou empréstimo)”. Neste documento, os dois termos devem ser considerados equivalentes”. Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação do CIDOC, p. 43

Será, como tal, fundamental destacar o principal representante dos estudos de documentação em museus e o papel que tem sido desempenhado pelo *Comité Internacional para Documentação*, o CIDOC<sup>5</sup>. Criado em 1950 e integrado no Conselho Internacional de Museus, ICOM, tem sido um impulsionador na criação e na disseminação de padrões, modelos e normas. Durante os seus primeiros anos, o CIDOC esteve muito apoiado no Centro de Documentação UNESCO-ICOM, criado em 1986. Justifica-se sublinhar referências essenciais como as *Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus*<sup>6</sup> lançadas em 1995; ou a *Declaração de Princípios de Documentação em Museus*<sup>7</sup>, datada de 2012.

Um outro capítulo seria necessário desenvolver, relativo às normas que auxiliam os processos de documentação, sendo indispensável fazer referência ao *Modelo de Referência Conceitual do CIDOC* e ao SPECTRUM<sup>8</sup>. O SPECTRUM, é uma das principais normas internacionais, ao qual se pode aceder através do website Collection Thrust<sup>9</sup>, à versão 5.0, lançada em 2017. Através da sua exploração, é possível perceber como estão organizados e definidos os procedimentos primários, entre eles: entrada de objetos, aquisição e adesão, controle de localização e movimento, inventário, catalogação, saída de objetos, empréstimos e planeamento de documentação. Num segundo nível de registo de informação, surgem campos como: a verificação de condições e a avaliação técnica, os cuidados e a conservação de coleções, a avaliação, o seguro e a indemnização, entre outros (McKenna, G. e Patsatzi, E., 2009).

Por outro lado, existem softwares de gestão tecnológica, como é exemplo, o Museum-Plus<sup>10</sup>, um meio de gestão flexível e ajustável às necessidades quer do utilizador, quer do tipo e ou tamanho da coleção, galeria ou museu e que permite a criação de um banco de dados e de documentação.

Com esta breve contextualização, que poderá ser aprofundada através da consulta do guia do ICOM, *Como Gerir um Museu: Manual Prático*<sup>11</sup>, é possível compreender a dinâmica e complexidade associadas ao processo de documentação e respetiva gestão de dados, que vive da interação com uma série de variantes ditadas pelas características das coleções que albergam.

## A heterogeneidade e as repercussões no processo de documentação

Por definição, poder-se-á considerar como documento tudo o que é resultado de um registo, independentemente do suporte ou formato que o compõe. Genericamente, para todas as obras e objetos, incluindo as várias tipologias existentes no grande grupo de arte contemporânea, são seguidos os trâmites tradicionais do processo de documentação. Contudo, e perante características como a relação entre conceptualidade e a matéria, a interação com o espaço, a efemeridade e obsolescência material, torna-se fundamental, perceber quais as implicações que surgem no momento de documentar e registar a informação.

Tal como em situações passadas, foi essencialmente no seio das instituições museológicas, que várias das dificuldades e questões começaram a surgir, muitas das vezes associadas a obras como as instalações, criadas com recurso a materiais orgânicos e perecíveis, ou obras com um forte componente tecnológica, e das quais não existia informação suficiente para voltar a expô-las, ou até mesmo, recriá-las.

5 Ver: <http://icom-portugal.org/tag/cidoc>

6 Standards and guidelines - ICOM CIDOC - ICOM CIDOC

7 CIDOC-Declaracao-de-principios.pdf (icom.museum)

8 Ver: <http://collectionstrust.org.uk/spectrum/>

9 Ver: <http://collectionstrust.org.uk>

10 MuseumPlus • zetcom management software

11 <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000184713>

Em modo de reflexão, e de uma perspetiva de observador, é possível compreender que instalações como *Marulho*, de Cildo Meireles, criada em 1991 e reformulada em 2001, é um excelente exemplo, de tais pressupostos e da incontornável necessidade de informação. Composta por livros, madeira e som remete para questões tanto, relacionadas com os materiais constituintes como para as componentes conceptual na sua relação com o espaço e a imaterialidade numa interação com o som. A instalação *Marulho*, tem sido exibida em diferentes espaços expositivos, pelo que terá a capacidade de adaptação, mas que para a sua reexposição deverá seguir uma série de informações. A soma dos diversos registos deverão refletir a intenção do artista desde a sua primeira exibição e manter a coerência da obra em todas as suas dimensões, como foi possível em 2013 na exposição no Museu de Serralves.

E partindo deste exemplo, poder-se-á resumir a dimensão que pode alcançar o processo de documentação, e pensar que um registo completo da informação unicamente associado à componente sonora da instalação, deverá conter: a descrição de significado, a descrição técnica, os equipamentos e os formatos de gravação, o local de saída do som, a intensidade do mesmo, assim como, a sua relação com a área total da sala de exposição, entre outras variantes. E isto porque, todos estes fatores irão ter direta ou indiretamente uma ação sobre a percepção e interação do espectador perante a instalação como um todo.

Outro exemplo, poderá ser a obra *Symphony for a Beloved Sun*, de Anish Kapoor, exposta em 2013 em Berlim, e que foi novamente exibida em Beijing, em 2019. Nos registos fotográficos são evidentes as diferenças entre a relação da instalação e o espaço expositivo, pelo que terá um efeito e percepção diferenciados no espectador, sendo transformada a sua envolvência com a obra. Perante estes registos visuais, levantemos a questão: como será possível garantir a coerência desta instalação num terceiro espaço com características diferentes? Sem dúvida, que a resposta será dada com alguma facilidade pelo artista, mas na sua ausência, e em consequência deste questionamento, é prática atual que a aquisição de uma obra com determinadas características seja acompanhada por um “manual” que auxilie a interpretação e materialização da mesma. Inclusive, existem obras que não têm uma permanência física nos acervos das coleções, mas são um conjunto de instruções e orientações descritivas e técnicas que permitem a sua concretização material e conceptual.

## Fontes primordiais de informação: o artista entre os vários intervenientes

Neste processo de aproximação e documentação das obras de arte é possível perceber que existem intervenientes com funções bem definidas nos processos de documentação, como os *registers*<sup>12</sup>, os conservador-restauradores, técnicos, assistentes, etc. Perante as exigências apresentadas pela arte contemporânea, o trabalho é por norma realizado por equipas interdisciplinares, de forma a cobrir todas as questões, sejam elas técnicas, materiais ou conceptuais, e muitas das vezes é o conservador que assume o papel de mediador do processo, estabelecendo pontes entre as várias dimensões e respectivos elementos das equipas.

Num contexto internacional, desde meados dos anos 90 do século passado, tem sido desenvolvida pesquisa através de vários grupos de trabalho e discussão, sobre as necessidades apresentadas perante a falta de informação e ausência de documentação (Scholte e Wharton, 2011). Na procura de soluções, vislumbrou-se evidente que o artista teria que ser envolvido no processo. Foram várias as instituições museológicas

12 Register: profissional que desempenha funções relacionadas com as coleções de uma instituição. Podem ser consultadas todas as profissões desempenhadas em contexto museológico, se consultado o Referencial Europeu das Profissões Museais, em (Microsoft Word - Referencial - português\352s - vers\343o final.doc) (icom-portugal.org)

com coleções de arte contemporânea que desempenharam um papel fundamental neste contexto, contudo, é de destacar a ação desenvolvida pelo *International Network for the Conservation of Contemporary Art*, INCCA. Através de projetos focados na promoção da participação dos artistas e no desenvolvimento de modelos de participação e ferramentas eficazes, entre elas a entrevista, definiram métodos e padrões de atuação imprescindíveis para a correta tomada de decisão. Atualmente a entrevista representa uma das ferramentas mais eficazes na construção de documentação. (INCCA, 2016)

Em 1999 foi criado o *A Revised Model for Decision-Making in Contemporary Art Conservation and Presentation*, com o objetivo de constituir uma ferramenta que auxiliaria o processo de análise das obras e respetiva definição de plano de intervenção. De acordo com os imensos desafios implementados pela heterogeneidade e diversidade de manifestações artísticas, o *modelo* foi revisto segundo a sua aplicabilidade a diversos casos de estudo (Giebler et al, 2021).

Contudo, nem sempre existe forma de contactar o artista ou a sua equipa técnica, levando as obras a cair numa dimensão do desconhecido que torna impossível avançar para uma tomada de decisão que respeite a obra em todas as suas dimensões. A escassez de informação, poderá como tal, existir a vários níveis, inclusive a relacionada com os próprios materiais constituintes.

Um exemplo é a obra, *Sem título*, (Nam June Paik, Untitled, 1993, closed-circuit video sculpture, MoMA, © 2021 Estate of Nam June Paik) de Nam June Paik, criada em 1993, e designada como uma escultura de vídeo de circuito fechado. A obra consiste num piano alterado, que através de um programa de computador, toca uma composição de John Cage, e nos ecrãs são visualizadas imagens de diferentes momentos de manipulação do piano, além da transmissão em direto de imagens captadas por duas câmeras de vídeo. A obra teve pelo menos dois momentos de exposição no MoMA, em 1994 e 2007, resultando em vários problemas técnicos. Para a exposição de 1994, foi possível o contacto com o artista que deu o seu consentimento para a atualização da tecnologia, mas sublinhando que a introdução de novo equipamento não deveria ser visível ao espectador. No entanto, não deixou definido um plano de conservação. Em consequência, para a exposição de 2007 os problemas técnicos tiveram que ser solucionados recorrendo a outras fontes de informação, quer através da equipa técnica do artista, quer através do trabalho conjunto com a Galeria de Arte Albright-Knox, que tem na sua coleção uma obra idêntica, a “Piano Piece” (Nam June Paik, Piano Piece, 1993. Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York. Sarah Norton Goodyear Fund, 1993). (Hamilton, 2003; Wharton, 2013<sup>13</sup>)

Por outro lado, o artista, para além de ser uma fonte de informação, poderá ser o promotor dessa mesma fonte. Entre muitos casos, é dado o exemplo do site oficial de Gary Hill (ver: <http://garyhill.com>). Com acesso aberto, o artista disponibiliza informação atualizada, assim como documentação visual e descritiva dos trabalhos realizados desde 1974. A possibilidade de aceder a um dos trabalhos, como “Hole in the wall”, por exemplo, e ter disponível campos como descrição, bibliografia, história da exposição, com a possibilidade de descarregar a informação num documento de formato PDF, é sem dúvida uma fonte extremamente útil e fidedigna para futuros projetos expositivos ou para pesquisa e investigação.

Outras são as formas de apoio e obtenção de informação, como os catálogos de exposição, as notícias e críticas referentes às mesmas, diferentes registos visuais e audiovisuais que podem resultar da visita ou participação de uma exposição ou ação, e não menos importante o público. São como tal, um excelente exemplo as obras de Tino Seghal, sendo desejo do próprio artista a não documentação, tanto visual, audiovisual ou escrita. É intenção que ao existir documentação, que esta seja imaterial e que permaneça no estado de memória, fruto da fruição e da interação do público. (Tromp e Hogenboom, 2011)

13 É possível aceder à página do MoMA e ver o vídeo: *Conserving a Nam June Paik Altered Piano, Part 2* (MoMA | *Conserving a Nam June Paik Altered Piano, Part 2*)

## Notas conclusivas

Os documentos e o processo de documentação poderão ter diversas origens, sendo uma ação fortemente desenvolvida através das práticas de conservação, no âmbito das instituições museológicas. Contudo, a contextualização das obras no espaço, a heterogeneidade e a rápida obsolescência material relacionada com as obras de arte contemporânea, em particular, as instalações, impuseram práticas mais dinâmicas e interdisciplinares, obrigando ao incontornável cruzamento entre atividades, trazendo para o processo técnico e numa perspetiva de transmitir a informação/obra/objeto de forma clara e permanente, a colaboração de diversos intervenientes das várias áreas envolvidas.

Sendo objetivo principal a salvaguarda, está implícito e a si inerente, o ato de documentar, exigindo a normalização e permanência de ações que consistam na compilação de dados e no tratamento da informação obtida em e de cada obra/objeto. Se por um lado, é criada documentação referente ao acervo ou coleção através da entrada, localização, movimento dos objetos, etc., por outro, existe a necessidade de gerar documentos relacionados com ações de “uso”, como a exibição ou empréstimo, e por último, documentos de carácter administrativo e contratuais, como a troca de informação entre instituições ou seguradoras. Além desta gestão associada ao *o quê documentar*, há que somar o *como documentar* e ter em conta todos os formatos possíveis ou prováveis, sejam eles, físicos ou digitais, com base textual, de registo visual ou em formatos áudio ou audiovisual.

Quando o ato criativo é uma forma de registo muitas das vezes materializado num ou em vários registos sem intenção criativa, como pode acontecer com a performance ou a arte urbana, entre outros exemplos, várias poderão ser as questões que surgem perante o estatuto artístico que a ferramenta de documentação alcança em contexto expositivo, abandonando a sua função de representação de um momento ou obra.

Em resumo, o documento é como tal, um testemunho de uma ação e de uma intenção, de uma interpretação ou de uma contextualização. Será criado por diversos intervenientes e lido por vários utilizadores, pelo que deve reduzir a margem de erro perante possíveis falhas de leitura e interpretação. Sendo um meio e instrumento para dar continuidade à construção da “história” é necessário garantir ou possibilitar que a legitimação de um determinado registo de informação coabite num ato com imperativa consciencialização e responsabilidade. Na falta de tal consciencialização, ficará a informação permeável a novas interpretações, com consequentes novos usos ou novos significados.

Por fim, sublinhar-se-á que poderá ser um pleonasma, afirmar que tradicionalmente, a documentação está centrada nas questões materiais e da respetiva autenticidade, mas certo é, que a preocupação da salvaguarda e permanência das obras prevalecem muito associadas à materialidade das mesmas. Também nesta perspetiva, a arte contemporânea vem desafiar o sistema da interpretação e introduz novas dimensões, como a intenção e o conceito, que têm tanta ou mais importância que a matéria. Dependendo das obras, o exercício do registo de informação (ato e/ou processo), terá obrigatoriamente que habitar nesta dinâmica e ter a capacidade de chamar e envolver todos os intérpretes que possam ser necessários. Só desta forma, o espaço para a subjetividade será diminuído, respeitando o lado tangível e o intangível que pertencem e distinguem o património artístico contemporâneo.

## Referências bibliográficas

- BOYLAN. P., (ed. e coord.) Como gerir um Museu: Manual prático. ICOM-International Council of Museums, 2004. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000184713> Acesso a 28 de Agosto de 2022
- CIDOC. International Guidelines for Museum Object Information: the CIDOC Information Categories”. ICOM: International Council of Museums, 1995. Disponível em: <https://cidoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2020/03/>

guidelines1995.pdf Acesso a 28 de Agosto de 2022

CIDOC. Statement of Principles of Museum Documentation. CIDOC- International Committee for Documentation of the International Council of Museums. ICOM: International Council of Museums, 2012. Disponível em: [https://cidoc.minni.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2020/03/principles6\\_2.pdf](https://cidoc.minni.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2020/03/principles6_2.pdf) Acesso a 28 de Agosto de 2022

Cologne Institute of Conservation Sciences / TH Köln. The decision-making model for contemporary art conservation and presentation, 2021. Disponível em: <f02\_cics\_gsm\_fp\_dmmcacp\_190613-1.pdf (th-koeln.de)> Acesso a 29 de Agosto de 2022.

GIEBELER, J., SARTORIUS, A., HEYDENREICH, G. FISCHER, A. A Revised Model for Decision-Making in Contemporary Art Conservation and Presentation, *Journal of the American Institute for Conservation*, 60:2-3, 225-235, DOI: 10.1080/01971360.2020.1858619, 2021.

MCKENNA, G. E PATSATZI, E. (eds).SPECTRUM: The UK Museum Documentation Standard. Cambridge: Collections Trust, 2009.

HAMILTON, E. Negotiating obsolescence in a functional media sculpture: Nam June Paik's *Untitled* (Piano). MoMA: The Museum of Modern Art, 2013.

INCCA. Guide to good practice: artists' interviews (versão atualizada). INCCA: International Network for the Conservation of Contemporary Art, 2016.

MOURIK, A. Documenting and preserving complex installation artworks. CIDOC, ICOM, 2019. Disponível em: <Documenting and Preserving Complex Installation Artworks - Arthur van Mourik (April 2019) - ICOM CIDOC -ICOM CIDOC>. Acesso em 28 de Agosto de 2022.

RUKE, A. (dir.) Referencial Europeu das Profissões Museais. ICOM: International Council of Museums, 2008.

SCHINDLER, M. Preservation Glossary. Preventive Conservation Fellow, Conservation Center for Art Historic Artifacts and Archives for Black Lives in Philadelphia, 2022. Disponível em: <Community Stewardship Workbook MASTER (cca.org)>. Acesso a 3 de setembro de 2022.

SCHOLTE, T. The Perpetuation of Site-Specific Installation Artworks in Museums: Staging Contemporary Art. Amsterdam University Press, 2022.

SCHOLTE, T. e Wharton, G. (editores) Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks. Amsterdam University Press, 2011.

TROMP, M. (dir.) e Hogenboom, M. (prod.) Installation Art: who cares? (documentário). SBMK: Stichting Behoud Moderne Kunst. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=viwshM95Kaw>>. Acesso a 5 de setembro de 2022.

WHARTON, G. (2013) Conserving a Nam June Paik Altered Piano, Part 2 (vídeo). MoMA, 2013. Disponível em: <[https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2013=05=08/conserving-a-nam-june-paik-altered-piano-part-2/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2013=05=08/conserving-a-nam-june-paik-altered-piano-part-2/)>Acesso a 5 de setembro de 2022.

WHARTON, G. Artist Intentions and the Conservation of Contemporary Art. American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works (ed.). Objects Speciality Group Postprints Vol. 22, 1-12, 2015.

## Entrevistando Joana Teixeira

**Kamila Vasques:** Partindo do princípio que para compreender adequadamente a Arte Contemporânea é necessário entender uma quantidade massiva de referências, influências, movimentos artísticos e contextos, você acha que as plataformas existentes possuem um dispositivo relacional que dê respostas rápidas e eficientes?

**Joana Teixeira:** Do ponto de vista prático, não creio que nenhuma resposta possa ser verdadeiramente rápida, mas acredito que o conjunto das várias possibilidades será um

caminho eficiente para chegar a resultados. Na verdade, não existem plataformas com a informação suficiente para a tomada de decisão, existem sim, plataformas que fornecem informação e apoio para estruturar corretamente um processo de documentação, que ajudam a entender e permitem exemplificar de que forma se constroem processos de documentação.

O processo de documentar, que levará a um segundo processo relacionado com o da tomada de decisão, é resultado de um agregado de informações dispareas que incluem fases completamente distintas. Por um lado, as referentes ao momento, ou momentos, de criação, e por outro, às fases de exposição ou ao processo de conservação propriamente dito, entre outros. É claro que, por parte dos profissionais que contactam diretamente com a arte contemporânea e a sua conservação, há um esforço na partilha de informação, e no aperfeiçoamento dos métodos e das ferramentas, no que diz respeito às suas aplicabilidades. No entanto, a heterogeneidade e celeridade com surgem novas formas de criar, eleva a dificuldade e torna extremamente exigente o acompanhamento necessário do ponto de vista da conservação.

**KV:** Em sua nota introdutória você coloca que “pensar a documentação, é identificar a *informação* sobre uma determinada obra”. Como identificar esta informação de forma mais objetiva partindo do princípio que toda interpretação vem carregada de subjetivismo?

**JT:** É claro que o processo de documentação comporta um processo de interpretação, pelo que será, provável e inevitavelmente marcado por uma abordagem subjetiva, como qualquer processo interpretativo. É um fato, e como tal, deve ser o ponto de partida. E é perante esse grande fator desafiador, mas consciente da produção de leituras e consequentes registros interpretativos individualizados ou ambíguos, que deve ser pensada a documentação. Quando estamos perante uma obra de arte, que não se limita à conservação das questões materiais que a compõem, a documentação consistirá inevitavelmente na fundamental descrição de valores não palpáveis e de difícil definição objetiva. Neste sentido, e com o intuito de criar um registro documental válido e capaz de refletir, o tão subjetivo que é a autenticidade de uma obra de arte, que não unicamente coabita na questão da autenticidade material mas também na autenticidade conceitual, o processo nunca poderá ter um único sujeito, mas vários indivíduos que analisam e expõem as diferentes “verdades” presentes na obra, construindo uma potencial fonte de informação, coerente e verosímil no que respeita à interpretação da mesma. Sempre e quando é identificada a presença de subjetividade, esta deve ser referida no próprio processo de documentação. Ao pensarmos em um catálogo de uma exposição, que é uma fonte importante de documentação, não podemos pensar nos registros fotográficos sem sublinhar que são um ponto de vista materializado, podendo seguramente uma outra perspetiva da mesma obra encaminhar o processo de leitura para outro modo interpretativo. Com o objetivo de que a conservação da arte contemporânea se afaste de uma certa ambiguidade interpretativa, é fundamental que a materialização da documentação preveja esse afastamento: na verdade, o técnico só conseguirá deixar de parte o ambíguo se for consciente da sua presença, baseando todas as suas ações no que é único, verdadeiro e autêntico: a obra.

**KV:** É consenso geral que uma boa documentação é fundamental para “garantir” a conservação da obra em toda a sua potencialidade, para tanto ela tem que contar com diferentes intervenientes que a alimente constantemente. Você considera que as instituições possuem funcionários suficientes para suprir esta demanda?

**JT:** Não poderei dar uma resposta totalmente objetiva no que refere à quantidade de funcionários em uma instituição museológica, dos quais está a cargo a conservação das obras, pois a minha experiência com instituições museológicas é pontual. Contudo, e estando totalmente a par do percurso reflexivo e denso que acompanha a prática da conservação de arte contemporânea desde os anos 90 do séc. passado, creio que será muito difícil as instituições conseguirem dar uma resposta profunda à diversidade de exigências técnicas que a área exige. O que acontece desde o início da tomada de

consciência associada à mutação e degradação material, com impacto nessa reflexão e discussão iniciada no século passado, é uma resposta direta às necessidades que se manifestam em determinado momento e para a qual se vão definindo procedimentos e medidas concretas. Darei um exemplo possível: uma obra que integra a coleção de uma determinada instituição, encontra-se em reserva desde a data de aquisição e é solicitada para exposição. Durante este período de tempo, possivelmente, a obra manteve-se em um estado de estagnação, quer do ponto de vista de monitorização, apesar de inserida num espaço ambientalmente controlado, quer do ponto de vista documental, uma vez que é provável não ter existido um processo de documentação aprofundado, pois não era uma necessidade premente e os recursos foram encaminhados para dar resposta a outras situações.

Responder corretamente a esta pergunta e apresentar dados concretos, implicaria um estudo abrangente sobre a criação das instituições museológicas e os processos de documentação associados à aquisição de obras. Contudo, e de acordo com as dificuldades conhecidas no seio das equipas de conservação e restauro, é claro que durante muito tempo as obras eram incorporadas nas coleções sem processos de documentação, para além do registro da informação básica e fundamental associada à catalogação ou inventariação da obra. Hoje existe clara consciência sobre as limitações dos materiais constituintes, assim como as questões relacionais da obra com outros elementos que interferem na fruição das obras de arte, pelo que será indispensável um processo de documentação exímio, garantindo que o momento expositivo é coerente do ponto de vista tanto conceitual como material.

**KV:** Como documentar e conservar obras processuais e/ou efêmeras em coleções quando não é mais possível uma interlocução com o artista?

**JT:** Este é sem dúvida um dos grandes desafios, afinal o artista é a principal fonte de informação para proceder a uma correta documentação e consequente conservação das suas obras. Entre as tipologias de “obra processual” e “obra efêmera” existem diferentes pontos de vista, quer de resultado final, quer de intencionalidade associada ao próprio processo criativo. Ou seja, perante a definição de obra efêmera, por exemplo, esta poderá consistir em uma instalação em que o museu adquire um projeto, e sempre que a obra é exposta é recriada materialmente; poderá ser uma obra que vive da efemeridade do material utilizado, com constante substituição; e por último, uma obra que só deve existir durante o processo evolutivo do material, mas que o museu controla a ponto de retardar a efemeridade da matéria constituinte. E é por esta diversidade, que não existirá a definição “do caminho”, que seria fácil de encontrar perante a presença do artista e da sua manifestação de intencionalidade. Na ausência do artista, deve recorrer-se ao assistente, à equipe que acompanhava o seu trabalho, à família, outras instituições, etc., levando uma vez mais ao desenvolvimento de um processo de aproximação, leitura e interpretação de dados, elementos, características, etc., com o objetivo último, de documentar.

De acordo com o conhecimento que possuo em relação ao contato com instituições museológicas, é claro que as decisões de conservação se tomam segundo a política institucional e através da comunicação entre redes institucionais e diversos procedimentos que auxiliem o processo de documentação. Contudo, e dependendo do momento em que a obra entra para uma coleção, as tomadas de decisão poderão ter diferentes delineações: se por um lado, existem ações claras no que toca à tomada de decisão de obras efêmeras ou processuais, ou seja, o artista definiu diretrizes ou foi possível defini-las através de redes de informação, etc.; por outro, existem aquelas obras que foram adquiridas indiretamente, por via de colecionadores, entre outros, em que o contato com o artista não existiu, em que não há documentação, e que apesar de ser conhecida a intencionalidade associada à obra, o que foi adquirido, e será mantido, conservado e documentado, por parte da instituição museológica, será o lado material da mesma.

Este processo de tomada de decisão relativamente às obras efêmeras é realmente complexo, tão complexo como perceber que após a entrada de uma obra em contexto museológico se inicia um novo processo de valorização material, muitas das vezes contraditório à intencionalidade criativa e expositiva da obra em questão.

**KV:** Você comenta em seu texto a importância de registros mais precisos, em relação aos componentes sonoros de uma obra instalativa, para manter a interação e percepção do espectador perante a instalação como um todo. Em muitas instalações sonoras o som depende da interação física com o público, como fica a existência conceitual destas obras quando elas passam a fazer parte de uma instituição e tem esta interatividade bloqueada por questão de conservação?

**JT:** A resposta a esta questão, de certa forma, já está patente na resposta da pergunta anterior. Na verdade e em uma análise pragmática e crítica, creio que uma obra que é exposta com limites, sejam eles, relacionados com a interação por parte do público, sejam do ponto de vista da exposição material a nível conservativo, é factualmente uma representação da obra e não a obra em si, uma vez que a obra para existir na sua totalidade deverá implicar a interação ou a exposição com coerência material e conceitual: o que está a ser exposto não é mais que uma possível forma de documentação da obra. Por outras palavras, quando pensamos em documentação, conseguimos visualizar registros fotográficos ou registros de vídeo em que se veem refletidas e expostas as características e a intencionalidade da obra, o que não difere da exposição limitada à componente material de uma obra, ou seja, uma perspectiva expositiva que não é mais que o resultado de um processo interpretativo, e que resulta na sua visualização material, excluindo e desfrute e vivência da obra como um todo.

**KV:** No caso do próprio artista ser o responsável pelos processos decisórios na remontagem da sua instalação, como garantir que ao reinstalar em um ambiente com outra espacialidade não a transforme por completo gerando outra obra? Neste caso, ele também estaria sujeito a seguir o “Manual” da obra.

**JT:** Uma pergunta interessante, mas para uma análise em profundidade seria necessário relacionar a intenção da obra (componente material versus componente conceitual) com outras questões fundamentais como as relacionadas com o direito de autor e o direito de propriedade, e perceber que limites existem, caso existam, na reinstalação/alteração de uma instalação. Cada obra terá as suas particularidades e características, com resultados provavelmente muito distintos no que se refere à tomada de decisão no momento de reexposição da obra, além das variáveis associadas ao papel do artista nesse processo. Há instalações que vivem da própria mudança expositiva sem que essa alteração visual interfira na interpretação conceitual, ou obras em que é fundamental a remontagem segundo um plano concreto, e no qual, muitas das vezes o artista nem sequer participa. Ao longo destes anos em que tenho investigado a relação da teoria com a prática da conservação e restauro no âmbito da arte contemporânea, sublinham-se certezas incontornáveis, tais como, a de que não existem formas de atuação sem desvios impostos pelas obras e as suas peculiaridades. Creio que é fundamental, conhecer e entender em profundidade a base teórica, as ferramentas e os métodos que apoiam os processos de leitura, de interpretação e de documentação, pois só assim será possível encontrar respostas para cada um dos casos. São tantas as variáveis que não se torna viável a definição de um caminho que seja aplicável a um grande número de casos. O conservador-restaurador, terá inevitavelmente que ser flexível e motivado pelo questionamento e encontrar nas dúvidas os seus pontos de partida, em um trabalho denso e que implicará o cruzamento de questões técnicas, materiais e conceituais.