

A ARTE EFÊMERA E A CONSERVAÇÃO

*EPHEMERAL ART
AND CONSERVATION*

O PARADIGMA DA ARTE CONTEMPORÂNEA
E DOS BENS ETNOGRÁFICOS

*THE PARADIGM OF CONTEMPORARY ART
AND ETHNOGRAPHIC OBJECTS*



INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE

COORDENAÇÃO EDITORIAL

EDITION

Rita Macedo

(IHA FCT-UNL)

Raquel Henriques da Silva

(IHA FCSH-UNL)

COMISSÃO CIENTÍFICA

SCIENTIFIC COMMITTEE

Isabel Raposo Magalhães

(Instituto dos Museus e da Conservação)

Jean François Chougnat

(Museu Coleção Berardo)

Joaquim Pais de Brito

(Museu Nacional de Etnologia)

Raquel Henriques da Silva

(Universidade Nova de Lisboa, FCSH)

Rita Macedo

(Universidade Nova de Lisboa, FCT)

COMISSÃO EXECUTIVA

EXECUTIVE COMMITTEE

Isabel Raposo Magalhães

(Instituto dos Museus e da Conservação)

Isabel Saraiva

(Fundação Oriente)

Jean François Chougnat

(Museu Coleção Berardo)

Joaquim Pais de Brito

(Museu Nacional de Etnologia)

Rita Macedo

(Universidade Nova de Lisboa, FCT)

Rodrigo Bettencourt da Câmara

SECRETARIADO

SECRETARY

Ana Paula Louro

(IHA)

TRADUÇÃO

TRANSLATION

Ana Madureira

Michelle Nobre Dias

TRANSCRIÇÃO

TRANSCRIPTION

Cristina Barros Oliveira

EDIÇÃO

PUBLICATION

Instituto de História da Arte

DESIGN E PAGINAÇÃO

DESIGN

Canto Redondo – Edição e Produção

José Espadinha

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

PRINT

Rolo & Filhos II, S. A.

DEPÓSITO LEGAL

LEGAL DEPOSIT

318252/10

ISBN

978-989-95291-3-7

© 2010 Autores e IHA

ABREVIATURAS

ACRONYMS

ENBLM: École Nationale de Beaux Arts Lyon et de Montpellier; FBAUP: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; IMC: Instituto dos Museus e da Conservação; FCT: Fundação para a Ciência e Tecnologia; FCT-UNL: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa; FCSH-UNL: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; FO: Fundação Oriente; ICN: Instituut Collectie Nederland (The Netherlands Institute for Cultural Heritage); IHA: Instituto de História da Arte; INALCO: Institut National des Langues et Civilisations Orientales; MCB: Museu Coleção Berardo; MNE: Museu Nacional de Etnologia; UT: Universidade de Turim

Publicação no âmbito do Encontro Arte Efémera e Conservação: O Paradigma dos Bens Etnográficos e da Arte Contemporânea

Publication within the framework of the Meeting: Ephemeral Art And Conservation: The Paradigm of Contemporary Art And Ethnographic

AGRADECIMENTOS

ACKNOWLEDGMENTS

Esta edição contou com o apoio das seguintes instituições:

This publication has been supported by:

Fundação para a Ciência e Tecnologia, Fundação Oriente, Fundação Berardo, Instituto dos Museus e da Conservação, Universidade Nova de Lisboa

A ARTE EFÊMERA E A CONSERVAÇÃO

*EPHEMERAL ART
AND CONSERVATION*

O PARADIGMA DA ARTE CONTEMPORÂNEA E DOS BENS ETNOGRÁFICOS

*THE PARADIGM OF CONTEMPORARY ART
AND ETHNOGRAPHIC OBJECTS*

ÍNDICE

SUMMARY

- 3 Conservação de arte contemporânea e bens etnográficos: começar a cruzar vias de investigação**
Conservation of contemporary art and ethnographic objects: starting to cross paths of investigation
Rita Macedo
- 7 Abertura**
Opening
Isabel Raposo Magalhães
- 11 O efémero e a procura de perenidade**
The ephemeral and the search for perennality
Joaquim Pais de Brito
- 27 O objecto depois da acção: fetiche, relíquia, lixo? Em relação à transmissão de imaterialidade**
The object after action: fetish, relic, junk?
In relation to the transmission of immateriality
Marie de Bruggerolle
- 37 Que devemos fazer com os objectos etnográficos? Coleccionar, preservar e expor**
What should one do with ethnographic objects?
To collect, preserve and display
Jacques Pimpaneau
- 47 Um estudo comparativo sobre conservação de obras de arte (etnográficas e contemporâneas) de localização específica**
A comparative study into the conservation of site-related works of art (ethnographic and contemporary)
Tatja Scholte
- 65 Formigas, pão-de-ló e pedras: fronteiras de intervenção**
Ants, sponge cake and stones: frontiers to intervention
Joana Amaral
- 73 Da estética à ética do efémero. Lourdes Castro e a Montanha de Flores**
From Aesthetics to the Ethics of the Ephemeral.
Lourdes Castro and the Mountain of Flowers
Rita Macedo
- 83 Três improváveis obras para conservar**
Three unlikely pieces to preserve
Elsa Murta
- 91 A natureza permanente do efémero: estratégias de sobrevivência**
The permanent nature of the ephemeral: strategies for survival
Lúcia Almeida Matos
- 99 Entre a espada e a parede — Temas na conservação de *Media Art***
Between a rock and a hard place — Conservation topics in *Media Art*
Patrícia Falcão
- 113 Da sombra para a matéria: conservação de restauros etnográficos em marionetas chinesas da Coleção Kwok On**
From shadow to matter: conservation of the ethnographic restorations of Chinese puppets from the Kwok On Collection
Lina Falcão
- 119 Arte efémera e transitória, implicações teóricas para a reprodução e conservação na especialidade da arte contemporânea**
Ephemeral and transitory art, theoretical implications for replications and conservation in the contemporary art field
Antonio Rava
- 127 Conservação de uma peça de Arte Popular Chinesa: implicações da sua adaptação ao meio museológico**
A Chinese Popular Art object conservation: implications on adapting it to a museology environment
João Paulo Dias
- 147 Transcrição da mesa redonda**
Transcription of the Round Table
Raquel Henriques da Silva, Joaquim Pais de Brito, Jean François Chougnnet, Alberto Carneiro, Pedro Cabrita Reis, João Carlos Alvarez
- 181 CV's dos autores**
Authors' CV's
- 189 Imagens**
Images

CONSERVAÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E BENS ETNOGRÁFICOS: COMEÇAR A CRUZAR VIAS DE INVESTIGAÇÃO

CONSERVATION OF CONTEMPORARY ART AND ETHNOGRAPHIC OBJECTS: STARTING TO CROSS PATHS OF INVESTIGATION

O objectivo do Encontro *Arte Efémera: o paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos* foi o de colocar em diálogo duas áreas aparentemente tão diferentes, mas na verdade com diversos aspectos em comum. Tendo em conta que em última análise tudo é efémero, não procurámos avaliar o peso ou a definição da expressão efémero. Partiu-se sim do conceito operativo de que o efémero é aquilo que os autores criaram para uma determinada função ou uso, ou para intencionalmente morrer. Para além da questão da efemeridade dos materiais constituintes dos bens etnográficos ou da arte contemporânea, as questões comuns passam por outros problemas, mas também por dúvidas, metodologias e soluções adoptadas.

É consensual que a preservação passa inevitavelmente pelo questionamento do papel institucional. Em primeiro lugar é necessário perceber se o museu poderá disponibilizar as ferramentas, o conhecimento, os recursos humanos e financeiros indispensáveis à conservação de obras tão complexas como aquelas que foram trabalhadas no âmbito de alguns casos de estudo apresentados. Em seguida emergem recorrentemente, tanto na arte contemporânea como nos bens etnográficos, temas como o que preservar, como documentar obras ou rituais, mantendo a riqueza e o vigor dos acontecimentos. As palavras de Joaquim Pais de Brito traduzem bem a dúvida: «Das obras elaboradas com matérias vegetais víçosas, o que fazer com elas para lhes manter a estabilidade estrutural, a densidade, a cor, a frescura que evoca os registos de diálogo e celebração cultural da natureza? E as elaborações gastronómicas, intenso e exaltante efémero que religa os indivíduos e constitui os grupos, como trazê-las para o museu?». Ou seja, como transferir conhecimento tão complexo e rico como aquele que existe nas comunidades investigadas pelos antropólogos, envolvendo teias multidireccionais e entrecruzadas de acções e

The purpose of the Conference *Ephemeral Art: the paradigm of Contemporary Art and Ethnographic Objects* was to place two apparently different subject matters, but with several aspects in common, head to head. Bearing in mind that ultimately everything is ephemeral, we did not wish to determine the significance or define the term ephemeral. We did rather base on the operative concept that that which is ephemeral is what artists have created for a certain function or use, or to purposefully die. Along with the question of ephemeral materials that belong to ethnographic objects or contemporary art, other common questions are related to problems, and also doubts, methodologies and adopted solutions.

It is agreed that the preservation implies that we question the role of institutions. Firstly, it is necessary that we confirm whether the museum can supply the tools, knowledge, human and financial resources that the conservation of works so complex like the study cases presented here require. Then questions that often arise both in contemporary art and ethnographic objects, such as how to preserve and document works of art or rituals, maintaining the richness and vigour of the events. Joaquim Pais de Brito's words explain this quite well: "What to do with works made from vegetable materials so that they maintain their structural stability, density, colour, freshness that evoke registers of dialogue and the cultural celebration of nature? And the gastronomic creations, intense and exalting, ephemeral that reconnect individuals and build groups, how do we bring them to the museum?" In other words, how do we transfer knowledge that is so complex and rich like those from the communities studied by anthropologists, involving multidirectional webs and intercrossed actions and objects, that are separate from the places and communities they were thought to be part of? The parallel between ethnographic objects and contem-

RITA MACEDO

IHA, FCT-UNL

ritamacedo@fct.unl.pt

objectos, que são descontextualizados dos lugares e das comunidades para os quais foram pensados? O paralelo entre os bens etnográficos e a arte contemporânea não pode deixar de ser equacionado, nomeadamente quando pensamos na arte da instalação que, acima de tudo, depende do espaço e pretende, na maior parte dos casos, constituir a base de experiências que os visitantes, dentro dos seus conhecimentos e vivências passadas, mas também dentro das suas limitações, desenvolverão. Mesmo que estejamos dispostos a aceitar estratégias de preservação e apresentação radicais, como a emulação ou mesmo a recriação, como transferir eficazmente o conhecimento de forma a proporcionar a vivência de tais experiências aos visitantes?

As metodologias seguidas na investigação com vista à preservação implicam também um território comum às áreas dos bens etnográficos e da arte contemporânea. O trabalho de campo, o recurso a entrevistas aos participantes e a todos os envolvidos, o papel do investigador como observador-participante (ver texto de Tatja Scholte) são questões que se levantam tanto na preservação de bens etnográficos como na de arte contemporânea. E mais uma vez o assunto não é pacífico, ou pelos menos desafia em grande parte as normas estabelecidas da conservação, na medida em que os agentes da preservação deste tipo de objectos ou acontecimentos são sujeitos que têm inevitavelmente parte activa. Além de carregados de subjectividade vêm-se envolvidos num trabalho sem rede nem padrões fixos, arriscando-se a modificar, a transformar e mesmo a recriar. Mas não será isto inevitável? A tão referida imparcialidade do conservador será possível? A anulação do seu papel criativo poderá ser uma realidade? Jaques Pimpaneau, no final da sua comunicação, afirmou provocatoriamente: «o mais importante não é preservar, mas saber porque preservamos: saber preservar é também recriar».

Antes de partirmos para uma reflexão que nos pareceu, a todos aqueles que estiveram envolvidos na organização do Encontro, urgente, sabíamos ser necessário ouvir as vozes daqueles que trabalham no dia-a-dia dos museus na conservação de objectos etnográficos e de arte contemporânea. Não apenas na investigação ou na teoria, mas também nos problemas práticos que surgem perante a vontade ou necessidade

porary art should be equated, especially if we think of the art of installation, that above all depends on space and intends, most of the time, to build experiences that visitors, with their knowledge and life experience, and also with their limitations, will develop. Even if we are willing to accept radical strategies of preservation and presentation, like emulation or even recreation, how do we successfully transfer the knowledge in order to give the visitors the life of these experiences?

The methodologies for preservation used in this investigation imply also a common ground between ethnographic objects and contemporary art. The field work, the resource of interviews with the participants and those involved, the role of the investigator as observer-participant (see text by Tatja Scholte) are questions that are raised in the preservation of both ethnographic objects and contemporary art. And once more, the subject matter is not a pacific one, or it at least defies the established rules of conservation, once the agents of preservation of these types of objects or events are persons who inevitably have an active role. Along with a huge amount of subjectivity, they are involved in a work without a safety net or fixed standards, risking to change, transform and even recreate. But is this not inevitable? Is the much referred impartialness of the conservator possible? Is it possible to annul his creative role? At the end of his presentation Jacques Pimpaneau provocatively stated: "what is most important is not to preserve but to know why we preserve: to know to preserve is also to recreate".

Before moving on to a reflection that has seemed to us, to all of those who were involved in this Conference, urgent, we knew it was necessary to listen to those who work daily in museums in preserving ethnographic objects and contemporary art. Not only in the investigation or in theory, but also in the practical problems which appear with the wish or need to preserve ephemeral objects. To identify their problems, their doubts, to understand the way they are projected in the present and in the future were the motivation for this symposium. In other words, it was not yet time for a planned speech on the relation of these two areas, we needed to first hear the points of view of each party involved, in order to establish the basis for a future dialogue. The

de preservar obras efémeras. Identificar os seus problemas, as suas dúvidas e inquietações, compreender o modo como se projectam no presente e no futuro foi a motivação deste simpósio. Ou seja, ainda não era tempo para um discurso reflectido sobre a relação destas duas áreas, era preciso auscultar primeiro as perspectivas das várias partes envolvidas, estabelecendo assim aquilo que pretendia ser a base de um diálogo futuro. As grandes questões aqui levantadas começam a dar, e estamos certos de que darão ainda mais, origem a vias de investigação cruzadas, que estabeleçam pontes efectivas e eficazes entre a conservação de arte contemporânea e de bens etnográficos.

big questions raised here have created and certainly will create crossed paths of investigation that build effective and successful bridges between the conservation of contemporary art and ethnographic objects.

ABERTURA

OPENING

Sr.^a Secretária de Estado,
Senhor Presidente da Fundação Oriente,
Caros conferencistas,
Caros colegas e amigos,
Minhas Senhoras e meus Senhores,

Secretary of State,
Director of the Fundação Oriente,
Conference speakers,
Friends and colleagues,
Ladies and Gentlemen,

**ISABEL RAPOSO
MAGALHÃES**

Ao tempo Sub-directora
do IMC
At the time Deputy Director
of IMC

É com um imenso prazer que, em nome da organização do Encontro, vos dou as boas vindas neste magnífico auditório do Museu do Oriente.

It is with great pleasure that, on behalf of the organisation of this Meeting, I offer you our warmest welcome to this magnificent conference room of the Oriente Museum.

Este projecto, uma parceria público-privada, tão na ordem do dia actualmente, resulta de uma longa e profícua cooperação entre a área de Conservação e Restauro do Instituto dos Museus e da Conservação e a Fundação Oriente, onde se inserem os Encontros organizados em 2004 sobre Conservação Preventiva e em 2006 sobre Planos de Emergência em Museus, Bibliotecas e Arquivos.

This project, a public-private partnership, currently so much in demand, results from a long and prolific cooperation between the area of Conservation and Restoration at the Institute for Museums and Conservation and the Fundação Oriente, and where we should include the Meetings organized in 2004 on Preventive Conservation and in 2006 on Emergency Plans for Museums, Libraries and Archives.

Em boa hora no caso presente se juntaram o Museu Berardo e a Universidade Nova de Lisboa.

In good time, on the present case, we have been joined by the Berardo Collection Museum and Lisbon's Nova University.

Desde o momento em que foi pensado, no final de 2005, até à sua concretização, muito se tem falado do efémero em diversos encontros internacionais. Mas, a estrutura e o enfoque dados, a ponte entre a arte contemporânea e os bens etnográficos, trazem um interesse acrescido a este tema.

Since the moment when it had been first thought out, towards the end of 2005, and until its materialization, a lot has been discussed about the ephemeral at several international meetings. However, the structure and the focus given to it, as the bridge between contemporary art and ethnographic artifacts, bring an accrued interest to this subject.

A arte efémera coloca problemas fascinantes em termos da sua conservação. Não só a nível técnico (os materiais são muito mais frágeis e perecíveis) mas também ético: algo que foi criado para não sobreviver ou, às vezes, para não ser visto, será que devemos conservá-lo para a possível posteridade?

Ephemeral art places fascinating problems in terms of its conservation. Not only at a technical level (as its materials are so much more fragile and perishable) but also ethical: should we preserve for a possible pos-

Teremos nós consciência de que o transitório e o efêmero perseguido pelos artistas contemporâneos os leva a escolher materiais perecíveis e susceptíveis de modificações e rápida degradação? De que «musealizámos» objectos rituais ou funerários, que sabemos seguramente serem sagrados e secretos? Aqueles de que tanto fala Myriam Clavir.

Temporalidade, fragilidade extrema dos materiais, fugacidade, são algumas das noções ligadas à produção artística contemporânea ou aos bens etnográficos.

Conservar estas obras não é só sinónimo de salvaguarda material mas implica também o respeito pela intenção do artista/criador que, por vezes, paradoxalmente exige ou determina uma degradação irreversível do objecto, ou mesmo a sua destruição.

A arte efémera é, pois, um manancial imenso de reflexão conceptual para o museólogo e o conservador-restaurador. Os problemas que coloca levam-nos a equacionar questões como a da legitimidade de uma conservação alternativa (a documental), da validade de princípios de originalidade, unicidade e reprodução e da inquestionabilidade dos problemas de autenticidade.

Este Encontro foi pensado como uma abordagem ético-filosófica à questão da efemeridade e na forma como interfere, condiciona ou até restringe a actuação do conservador-restaurador. Discussão de conceitos, de opções e critérios de intervenção; e ainda, de alternativas que o avanço científico e tecnológico põem à nossa disposição. Um sem-número de leituras possíveis, que teremos, certamente, a oportunidade de explorar em conjunto.

Por último, resta-me agradecer a todos os que tornaram possível este Encontro: as instituições parceiras, os oradores, que aceitaram o nosso convite, entre os quais Alberto Carneiro, que amavelmente nos cedeu a fotografia que o ilustra e que é a súmula do que se pretendia: arte contemporânea, materiais etnográficos e, decididamente, uma obra efémera.

Gostaria ainda de agradecer o estímulo e incentivo que, para nós, representa a presença da Sr.^a Secretária de Estado da Cultura aqui.

terity something that has been created so as not to survive or, sometimes, not to be seen?

Are we aware that the ephemeral and the transitory pursued by our contemporary artists leads them to choose materials that are perishable and susceptible to changes and fast degradation? Are we aware that we have been housing ritual or funerary objects that, as we know for sure, were sacred and secret? Those which Myriam Clavir talks so much about.

Temporality, extreme fragility of materials used, fugacity, are just a few of the notions linked to contemporary artistic production or to ethnographic artifacts.

Conserving these works is not only a synonym for material safeguarding but also implies respecting the intention of the artist/creator who, sometimes, paradoxically, demands or determines an irreversible degradation of the subject or even its destruction.

Ephemeral art is, therefore, a huge source of conceptual reflexion for both the museologist and the conservator-restorer. The problems it raises lead us to creating issues such as the legitimacy of alternative conservation (documental), the validity of principles on originality, uniqueness and reproduction and also the unquestionability of the problems of authenticity.

This Meeting has been thought out as an ethical-philosophical approach to the question of the ephemeral and the way it interferes, conditions or even restricts the performance of the conservator-restorer; a discussion on concepts, choices and criteria for intervention; and, also, on alternatives made available to us by scientific and technological advance. These are countless possible views which, surely, we will have the opportunity to explore together.

Lastly, I would like to thank all those who made it possible to put together this Meeting: the partnership institutions, the speakers who have accepted our invitation, among them, Alberto Carneiro, who kindly has sent us his illustrating photo, one that encapsulates what we were looking for: contemporary art, ethnographic materials and, definitively, an ephemeral work.

I would also like to thank the encouragement and incentive that it represents for us

Como terão a oportunidade de ver no programa actualizado que vos foi distribuído, há algumas alterações na composição da mesa-redonda que se devem a incompatibilidades de agenda entretanto surgidas.

Lamento ter de vos dar uma notícia de última hora. Acabámos de receber um comunicado de Yve-Alain Bois, que por razões de saúde não poderá estar connosco. Assim, a última, intrigante e divertida comunicação de hoje, da Joana Amaral, passará para a sessão de amanhã.

Espero, apesar de tudo, que sejam dois dias interessantes e estimulantes e que retirem deste Encontro o mesmo prazer que nós, Comissão, tivemos a organizá-lo.

to have here among us of the Secretary of State for Culture.

As you will have the opportunity to see in the updated programme that has been distributed, there are a few changes in the composition of the round table, due to agenda difficulties that have recently emerged.

I regret to have to inform you of news just in. We have just received a note from Yve-Alain Bois, who for reasons of poor health will not be able to be with us. Therefore, the last, intriguing and amusing communication for today, from Joana Amaral, will be moved to tomorrow's session.

I hope, however, that these two days shall be interesting and stimulating, and that you draw from this Meeting the same degree of pleasure that we, the Commission, have felt while organizing it.

O EFÊMERO E A PROCURA DE PERENIDADE

THE EPHEMERAL AND THE SEARCH FOR PERENNIALITY

Falamos de bens etnográficos e, no entanto, esta é uma designação cuja amplitude e imprecisão impedem de delimitar um conjunto suficientemente configurado para sabermos ou pressupormos de imediato de que falamos. Um primeiro elemento de aproximação a uma definição leva-nos a dizer que eles são percebidos e recolhidos nos contextos da sua utilização e elucidados pelos testemunhos vivos daqueles a quem de algum modo estão ligados (o que desde logo os distingue, por exemplo, dos bens arqueológicos).

Os bens etnográficos começaram por denotar o território da alteridade – o primitivo, exótico, camponês, arcaico. Ainda tendem hoje a manter implícita essa referência, erradamente e ambigualmente, apesar das evoluções havidas nas instituições onde encontram acolhimento, os museus; apesar de as sociedades de onde provêm terem deixado de se encontrar reflúidas sobre si próprias no isolamento realçado nos estudos que lhes foram dedicados ou terem mesmo deixado de existir; e apesar, também, das questões conceptuais que obrigam a reorganizar os léxicos, as terminologias, as definições dos campos de atribuição de identidade, os saberes, as estratégias discursivas ou as classificações dos objectos.

De facto, eles cobrem todas as vertentes que compõem a vida social, os materiais, as formas e as gramáticas culturais por que as sociedades se exprimem. De qualquer sociedade.

Dito assim, parece que tudo é recoberto por aquela designação e é um facto que a antropologia, disciplina que treinou o olhar para estes bens, está em condições

We are talking about ethnographic goods and yet this is a designation whose range and imprecision prevent us from setting limits to a set that may be sufficiently framed for us to know or indeed to immediately assume what we are talking about. One first element to getting close to a definition leads us to say that they are perceived and gathered within the context of their use, and clarified through live witness bearing from those to which they are somehow linked (and this immediately distinguishes them from, for example, archaeological objects).

Ethnographic objects initially denoted the territory of otherness – the primitive, the exotic, the peasant and the archaic. Still today, they tend to maintain that implicit reference, mistakenly and ambiguously, despite the evolutions occurred in those institutions where they are housed, the museums; in spite of the societies of their origin no longer being reflected upon themselves, within the isolation highlighted in the studies devoted to them, or in spite of ceasing to exist; and in spite also of conceptual issues that have obliged to changes in lexicons, definitions of fields of identity attribution, the knowledge, discourse strategies or objects classification.

In fact, they cover all the angles that make up social life, the materials, the cultural grammars and shapes that express a society, any society.

As it is, it seems that everything is covered by such a designation and it is a fact that anthropology, a discipline that has trained the eye over these objects, is in good condition to build up and to design objects for reflexion and interpretation over discourses and practices, where the material

JOAQUIM PAIS DE BRITO

MNE-IMC

mnetnologia.director@imc-ip.pt

de construir ou desenhar objectos de reflexão e interpretação sobre as práticas e discursos onde se imbrincam e entrecem o mundo material e as ideias que deseja interrogar. Quaisquer que eles sejam. Daí ela ter-se parcialmente metamorfoseado, nas secções de livrarias e de bibliotecas ou nos departamentos de universidades, sob a designação, no caso do domínio anglófono, de *cultural studies*. Aqui também podemos encontrar a literatura ou a arte como objectos para o antropólogo. Temos de restringir, portanto, com a intenção mais pragmática de configurar o tema da nossa discussão.

Os museus onde são conservados, documentados e dados a ver – museus de etnologia, de etnografia – inserem-se na esfera mais vasta dos museus de sociedade, campo de fronteiras imprecisas, onde se encontra uma diversidade infindável de museus. De fora estão, desde logo, aqueles que haviam conquistado, por concepção e antiguidade, identidades melhor demarcadas, como a arte, a arqueologia, ou mesmo as técnicas, por exemplo. Falamos, então, aqui dos bens etnográficos nos museus onde são guardados, tenham estes ou não aquela adjectivação no seu nome. Mas falamos igualmente dos contextos de onde provêm, das relações e linguagens sociais onde produzem os seus sentidos. E estes são também os das sociedades contemporâneas onde nos inserimos, onde circula uma profusão inesgotável de bens que os museus aprendem a seleccionar e a incorporar nas suas colecções.

O efémero ajuda-nos a pensar como as sociedades e os indivíduos, no seu devir, inventam processos e formas de lutar contra a usura do tempo. O quotidiano do desgaste e da perda, percebido na materialidade das coisas e nos modos de fazer, as idades da vida com as mudanças e as fracturas que trazem, o paroxismo da presença da morte, são outras tantas dimensões onde identificamos as expressões do efémero. Elas podem ser de sinais opostos, entre o significado profundo das obras, raras, de maior investimento individual ou colectivo em trabalho, riqueza e excelência formal e a aparente banalidade dos objectos mais vulgares do dia-a-dia, que acumulam os sinais da sua utilização, os restos ou vestígios das matérias que tocam, os estragos, arranjos e deformações que modulam indefinidamente a sua forma. Estes últimos são testemunhos da passagem do tempo,

world intertwines and relates to the ideas that wishes to question, whatever these are. That is why it has metamorphosed into *cultural studies* at bookshops and library sections or university departments, in the anglophone area. Here, we can also find literature or art as objects for the anthropologist. We have therefore to exercise restraint with the more pragmatic intention of configuring the theme of our discussion.

Museums where they are preserved, documented and exhibited – the ethnology and ethnographic museums – find themselves within the wider sphere of society museums, a field of imprecise frontiers where one can find an infinite diversity of museums. Outside it, at the outset, are the ones that had achieved through conception and antiquity, better demarcated identities such as art, archaeology or even technical identities, for example. Therefore, here we are talking about ethnographic objects in museums where they are kept, regardless of the adjectives placed by their names. But we are also talking about the contexts of their origin, of their relationships and social languages where their sense is in the making. And these are also the contexts of contemporary societies where we belong, and where a profuse and endless number of objects move around which museums learn how to select and to incorporate into their collections.

The ephemeral helps us to think how societies and individuals invent both processes and struggle actions against the usury of time. The daily erosion and loss, perceived in the materiality of things and in the ways of doing, the ages of life with the changes and fractures it brings, the paroxysm of death's presence, are those many other dimensions where we identify expressions of the ephemeral. They can be of opposing signs, between the rare deep meaning of works of higher individual or collective investment in work, wealth and formal excellence, and the apparent banality of more common objects of day to day life that accumulate the usage signs, the remains or vestiges of materials they touch, the damages, repairs and deformities that indefinitely mould their shape. The latter are witnesses of the passage of time, they follow it and, within its materiality and history, they are a figure of time itself. The earlier ones emerge and disappear, above all, in situations and large ritualizing contexts. We will begin by talking about these ones.

acompanham-no e, na sua materialidade e historicidade, são uma das figurações do próprio tempo. Já os primeiros surgem e desaparecem, sobretudo, em situações e contextos de grande ritualização. Começaremos por falar destes.

O ritual produz um efeito de repetição cíclica, marcando estações ou momentos do ano e dias festivos que dão a ver artefactos que só então são construídos ou exibidos e que, na maioria dos casos, são também destruídos. É este o pleno domínio do efémero, aquele onde se manifestam frequentemente as maiores capacidades de elaboração plástica e de projecção conceptual e simbólica do grupo e de criação individual de alguns dos seus membros, em obras que, no entanto, se torna muito difícil, senão impossível, guardar ou preservar. Elas celebram, numa exibição de beleza, excesso e artifício, a comunidade nos modos de se ver a si mesma e de se dar a ver aos outros. As armações das festas, os tapetes de flores, a pirotecnia, a recriação do espaço pela vegetação ou outros materiais perecíveis, as iluminações, os manjares cerimoniais, são exemplos de objectos que se podem incluir no amplo domínio das colecções etnográficas mas que os museus dificilmente podem guardar enquanto tais, e que só outras formas de registo e documentação permitem reter como memória e conhecimento.

Do ponto de vista do museu, muitas adaptações, concessões, reduções, improvisações e outros acertos terão de ser feitos para as soluções de conservação, armazenamento e exposição destes objectos. Uma colecção de pirotecnia, por exemplo, terá de ser desactivada da sua perigosidade, é o invólucro que nos fica. Das obras elaboradas com matérias vegetais viçosas, o que fazer com elas para lhes manter a estabilidade estrutural, a densidade, a cor, a frescura que evoca os registos de diálogo e celebração cultural da natureza? E as elaborações gastronómicas, intenso e exaltante efémero que religa os indivíduos e constitui os grupos, como trazê-las para o museu? Claro que, em alguns contextos, a representação de si mesmas transforma-as já num registo de perenidade, como o colorido mostruário plastificado dos pratos dos restaurantes japoneses que assim se tornam expressivos objectos etnográficos enquanto modo de promover, comunicar, cativar e, sobretudo, dizer de uma forma rápida aos possíveis clientes os conteúdos que os compõem; e

Rituals produce an effect of cyclical repetition by marking seasons or moments of the year and festive days that give us artefacts that, only at that time, are construed or exhibited and whose vast majority is also destroyed. This is the full domain of the ephemeral, one where frequently the better capabilities for plastic elaboration as well as conceptual and symbolic projection and individual creation of some of its members in works of art become very difficult if not rather impossible, to keep or to preserve. Through an exhibition of beauty, excess and ingenuity, they celebrate a community of ways to see and show itself to others. The wire framings for fairs, the flower tapestries, pyrotechnics, the recreation of space through vegetation or some other perishable materials, lighting works, gastronomic ceremonies, these are all examples of objects that can be included in the wide domain of ethnographic collections but ones, however, that museums can hardly keep as such and ones that only some other recording and documental ways allow for retaining as memory and knowledge.

From the viewpoint of the museum, many adaptations, compromises, reductions, improvisations and other adjustments will have to be made as solutions for conservation, storage and exhibition of those objects. A pyrotechnics collection, for instance, will have to be deactivated from its dangers and only their casing will remain. From works made from fresh vegetable materials, what to do with them so as to maintain the structural stability, their density, colour and freshness, evoking the registers of dialogue and the cultural celebration of nature? And what about the gastronomic elaborations, such an intense and exalting ephemeral that reconnects individuals and gathers groups, how to bring them to museums? Of course, in some contexts, the representations of themselves change them into a recording of perennality, like the colourful plastic card charter of dishes at Japanese restaurants that thus become expressive ethnographic objects as a way to promote, communicate, appeal and, above all, to quickly say their content to possible customers; as well as an element of urban landscape. The festive wire frames began by being locally made with vegetable materials locally available, themselves being simultaneously a frame and a decoration, and turning into garbage by the end of the fair; in some places, they have become de-

enquanto elemento de uma paisagem urbana. As armações de festas, começaram por ser de feitura local, com materiais de vegetação localmente disponíveis, constituindo eles próprios em simultâneo a estrutura e a decoração, tornados lixo no fim da festa; passaram a ser, nalguns lados, a decoração dos esqueletos em madeira que se guardavam de festa para festa com aqueles mesmos materiais, de novo devolvidos à condição de lixo; e, finalmente, com a profissionalização dos armadores de festas, estruturas transportáveis, previamente decoradas com pintura e iluminação, que organizam essa arquitectura efémera da celebração que ciclicamente marca as ruas da vila ou da grande cidade. Ou seja, a própria experiência local da fabricação cíclica de um artefacto efémero, indispensável à marcação do tempo e à celebração da comunidade na sua permanência, socorreu-se de materiais e técnicas que melhor garantissem alguma materialidade estável daquele mesmo artefacto ou o recurso a ele por encomenda ao exterior. O efémero passou a ser o próprio tempo da celebração, tempo esse que, pela sua ritualidade e repetição é a afirmação da perenidade do grupo.

A destruição dos extensos tapetes de flores, em cuja elaboração todos se envolveram numa condensação de esforço para garantir que se mantêm viçosos no momento solene da passagem da procissão, as manducações dos preciosos manjares que só naqueles dias se consomem, as decorações que levaram noites e dias de trabalho para exibir nos carros que compõem um cortejo, os imensos e exuberantes andores, são a expressão mais fulgurante do efémero com que a sociedade se inscreve no tempo, que a faz durar, e que tem como ingrediente próprio da sua fruição a sua consumação e destruição. Trata-se aqui da exultante alegria do sacrifício. Depois falar-se-á daquelas obras como as mais belas, impressionantes, maiores, melhores que em anos anteriores; ou que as das outras aldeias, vilas ou cidades com as quais se quer competir. Ficam na memória algum tempo e, no ano seguinte, far-se-ão outras ainda mais deslumbrantes se possível. Que logo então se destroem. Essas realizações, que cada vez mais se exibem no excesso, desembocam por vezes no desejo obsessivo do *Guinness Book*.

Os museus com colecções etnográficas têm extrema dificuldade em lidar com estas obras, difíceis de recolher mesmo que

coration for wood skeletons used in one fair to the next, with those very same materials returned once again to garbage condition; and, finally, through increased conditions of professionalism, movable structures, previously decorated with paintings and lighting, which organize that ephemeral architecture of celebration that cyclically marks the streets of the village or large town. That is, the local experience of cyclical making of an ephemeral artefact, indispensable to the marking of time and to the celebration of the community in its permanence, has helped itself of materials and skills that would better ensure some stable materiality for the very same artefact or the resort to it through outsourcing. The ephemeral has turned into the very time of celebration, a time that through its rites and repetition is the statement of the group's perpetuation.

The destruction of the flower tapestries in whose making everybody was involved through a compacted effort so as to ensure their freshness at the solemn moment of the procession, the chewing of those precious meals that are consumed on that very special day only, the decorations that took days and nights of hard work so as to be exhibited on the cars for the procession, as well as the varied and exuberant litters, are the most striking expression of the ephemeral that society inscribes in time, that makes it last and that has, as its own ingredient for fruition, its consumption and destruction. Here we are talking about the rejoicing happiness of sacrifice. Afterwards, they will talk about those works as the most beautiful, impressive, larger, better than in previous years or than those from other villages, small towns or cities with whom they wish to compete. They remain in the memory for some time and, the following year, they will make some others even more stunning if at all possible. Soon to then be destroyed. Those makings, increasingly exhibited through excess, fall often into an obsessive wish to make it into the *Guinness Book*.

Museums with ethnographic collections have extreme difficulty in dealing with those works that are difficult to gather even when they can be documented. Such documentation is becoming increasingly important and indispensable, and should become more demanding at technical, methodological and creative eye levels. Could we not go beyond just documenting? I shall come back to this soon.

possam ser documentadas. Documentação essa que se torna cada vez mais importante e indispensável; e se deve tornar cada vez mais exigente no plano técnico, na metodologia, no exercício de um olhar criativo. Mas não se poderia ir para além da simples documentação? Voltarei a falar disso em breve.

Uma outra dimensão deste mesmo processo exprime-se nos rituais de passagem que marcam a vida dos indivíduos e que, pela sua repetição, lidam com o tempo numa ambígua relação de celebração e de recusa. A circulação dos bens, a palavra e o gesto codificados, as performances, as máscaras e outros artefactos operadores do ritual, vão recorrentemente emergindo em gerações sucessivas, sinalizando os momentos decisivos que pontuam a vida do nascimento à morte, participando de uma temporalidade que permite lidar com a usura do tempo e o sofrimento da perda. Também aqui o efémero pode atingir o registo da excelência manifestando-se, tal como nos outros casos, na utilização de objectos cujo pleno sentido se encontra no acto da sua destruição. A exibição das vistosas comidas de uma boda de casamento, o bolo da noiva, as doçarias e o registo de inutilidade, excesso e transgressão que as envolve e as associa a dias e momentos festivos, encerram a plenitude do seu sentido quando estão a deixar de o ser, no próprio acto da manducação. Que faz o museu com isto, além de uma documentação em registo – fotografia ou filme – deslocados para o plano de um património imaterial que, no entanto, se constrói na materialidade mais física, presente e insinuante de uma mesa posta, das travessas plenas, da vistosa arquitectura em que se transformou um bolo diferente dos outros, habitado pelo casal em miniatura que o remata?

A propósito de comida, e fazendo uma pequena pausa, como irá proceder o museu se quiser, por exemplo, constituir uma colecção da totalidade dos queijos portugueses no início do séc. XXI? Como desactivar os princípios da sua alteração ou decomposição? Como eliminar-lhes o cheiro? Como manter-lhes o cheiro, para os diferenciar e distinguir, descobrir as suas qualidades? Como conseguir manter a sua forma e volumetria, que o tempo naturalmente altera? E para quê constituir esta colecção? Numa recente exposição («La Louvre», 2008) do colectivo de artistas contemporâneos, Geli-

Another dimension of this very same process expresses itself through rites of passage that mark people's lives and that, through repetition, deal with time within an ambiguous relationship of celebration and refusal. The circulation of goods, the coded word and gesture, the performances, the masks and other artefacts as rites operators are recurrently emerging in successive generations signalling decisive life moments from birth to death, partaking of a temporality that allows for dealing with the usury of time and pain of loss. Here also, the ephemeral may reach excellence and manifest itself, just like the other cases, through the usage of objects whose sense exists within the action of destruction. The exhibition of lavish meals at a wedding party, the wedding cake, the sweet deserts and the expression of uselessness, excess and transgression that surrounds them and associates them to festive days and moments, bring to a close the wholeness of their sense at the very moment when they cease being it, through the very chewing action. What does a museum do with it, beyond documenting it through film or photography, displaced to an immaterial heritage plan yet built upon the most physical, present and ingratiating materiality of a displayed table, full serving plates, appealing architecture of a cake different from all the others and inhabited by a miniature couple on the top?

Talking about food, and while making a short pause, how is a museum to proceed should it wish to, for example, gather a collection of the totality of Portuguese cheeses at the early 21st century? How to deactivate the principles of its changing or decomposing? How to eliminate their smells? How to keep their smells so as to differentiate them and distinguish, and find out their properties? How to achieve the maintaining of their shape and volume naturally changed through time? And why should such a collection be assembled at all? At a recent exhibition («La Louvre», 2008) of the Gelin collective of contemporary artists I was able to visit in the Paris Museum of Modern Art, there was, among the works of one of the authors, a huge foot sculptured in cheese. There was a smell of cheese in the room. The fingers, slightly outward from the supporting base, were bent through the heat or through their own material mass making density. I have no further elements available to allow me a judgement on what the art-

tin, que pude visitar no Museu de Arte Moderna de Paris, entre as obras de um dos autores havia um enorme pé esculpido em queijo. Na sala cheirava a queijo. Os dedos, que saíam um pouco da base onde o pé apoiava, vergavam-se pelo calor ou pela própria densidade da massa de que aquele era feito. Não tenho mais elementos que me permitam dizer se o próprio artista queria ver como uma obra em transformação ou decomposição, ou o que queria fazer com ela no final da exposição. São conhecidos os casos em que a intenção do próprio criador é que a obra sofra o processo natural da sua desagregação e desaparecimento, onde as questões do efémero e da temporalidade são parte integrante do processo criativo, como o exemplo que nos dá Peter Burke dos escultores Jochen e Esther Gerz. Num procedimento de contra monumentalização, a coluna inclinada erigida em Hamburgo como monumento contra o fascismo, em 1986, «...foi projectada com a intenção de que não fosse eterna mas sim efémera e de que desaparecesse da vista cerca de 1990.» (Burke, 2005:99)

Voltemos, no entanto, aos rituais de passagem que pontuam o trânsito da vida dos indivíduos, com um exemplo recolhido entre os Maconde de Moçambique, na altura em que Jorge Dias e Margot Dias fizeram a sua recolha (1958-60). A mulher grávida usava uma corda com nós que ia desfazendo à medida que passavam os meses. Dos nove nós iniciais nenhum restava com o nascimento da criança. A corda que o Museu possui tem alguns nós. Foi substituída por outra que entretanto acompanhou o evoluir da gravidez e o parto? Esperou por este e os nós foram feitos no Museu como explicação do objecto? Tratou-se de uma gravidez interrompida? É para nós o caso de um objecto que anota o acontecimento em forma de apagamento da própria anotação, um efémero que nos escapa mas que só retendo nos permite devolver ao objecto a dimensão artefactual de uma contagem, de um código, de um voto, de uma posição social e da própria elaboração plástica que no espaço transfigurado do museu ele pode ter.

Mas ainda no campo da ritualidade que acompanha as fases e momentos em que uma vida se constrói e se conclui, é a morte e muito do que a envolve que mais nos propõe elementos de reflexão sobre a perennidade dos objectos e sobre o efémero que acompanha a sua circulação. Muitos dos

ist may have wished to be seen, whether a work through change or decomposition, or indeed what he wanted it to happen by the end of the exhibition. There are well known cases when the intention of the creator is for the work to suffer the natural process of disaggregation and disappearance, where the issues of the ephemeral and temporality are very much an integral part of the creative process, such as it is the example put forward by Peter Burke of the sculptors Jochen and Esther Gerz. As an action of counter-monument building, the column erected in Hamburg as a monument against Fascism in 1986 “...was planned with the intention that it would not be eternal but rather ephemeral and that it would disappear from sight around 1990.” (Burke, 2005:99)

Let’s go back, however, to the rites of passage that mark people’s lives, by mentioning an example gathered amongst the Maconde people in Mozambique at the time when Jorge Dias and Margot Dias did their gathering (1958-60). The pregnant woman used a string with knots that she would untie all along the passing pregnancy months. Of the nine starting knots, none would remain after the child’s birth would take place. The string in the possession of the museum has got a few knots. Has it been replaced by another string that meanwhile accompanied the evolution of the pregnancy and birth? Did it wait for it and the knots were recreated at the museum by way of explaining the object? Was it a case of interrupted pregnancy? It is, for us, the case of an object that notes the event through a way of fading out its own annotation, an ephemeral that escapes us but one that, only through retaining it, allows us to return to the object the artefact dimension of a countdown, a code, a vow, a social standing and the plastic elaboration it can itself attain within the transfigured museum space.

Still on the field of rites that accompanies the stages and moments upon which life is built, it is death, and so much of what it entails, that much more it proposes to us some elements for reflexion about the perennality of objects and about the ephemeral that follows up their circulation. Many rites translate themselves through the destruction of objects withdrawn from their circulation space or exclusively produced so as to receive, involve or accompany the body and its supposed route through the territory that does not belong to the world

rituais traduzem-se na destruição de bens que são retirados do espaço da sua circulação ou são exclusivamente produzidos para conterem, envolverem ou acompanharem o corpo e o seu suposto trajecto pelo território que não pertence ao mundo dos vivos. Os arqueólogos sabem-no muito bem, e é lá que encontram a maioria das mais preciosas informações que podem descobrir das sociedades passadas, entre os quais se encontram os maiores tesouros, assim considerados inclusive pelo seu valor venal e as mais elaboradas formas plásticas. Tome-se como exemplo actual as singulares criações em que se traduzem os caixões do Gana. No quotidiano das nossas sociedades mais próximas já serão poucas as coisas excepcionais sacrificadas e, no entanto, ainda se encontram na qualidade dos trajes utilizados ou, de forma mais evidente, nalguns locais e em tempos que remontam ao início do século passado, no uso do vestido da noiva como mortalha. Objecto este, portanto, tornado raro para as colecções dos museus.

Mas a morte coloca também outros problemas quando é o próprio corpo que se pretende conservar, seja como afirmação de perenidade, seja como troféu ou como manipulação codificada que acompanha os passos do ritual. A cabeça mumificada dos índios Mundurucu, a cabeça reduzida dos índios Jívaro, o corpo embalsamado de alguém que, por quaisquer qualidades ou atributos – estatuto, dimensões, deformações ou outras alteridades antropomórficas ou étnicas – se quis preservar. São bens que nos museus levantam hoje questões do foro ético e político – e também científico – que nem sempre se colocaram e que convergem na própria ideia de preservação. Na sua origem está, obviamente, o intuito da sua conservação, da sua permanência. O troféu do inimigo morto, de quem se guarda a força, exibido e guardado, o corpo que é dado a ver com intuítos venais, espectaculares ou científicos, vivem depois na quietude dos museus, onde são guardados e mostrados até que nos dias de hoje começam a ser devolvidos aos que os reivindicam como antepassados para serem sujeitos aos rituais de enterramento. Ou então são confrontados com interrogações que questionam o direito de os expor e a ausência de reserva e pudor que merecem os despojos humanos. O mesmo se passa com os próprios esqueletos provenientes de escavações arqueológicas que agora estão a ser exigidos, por exemplo, pelas Primeiras Nações do

of the living. Archaeologists know it very well and that is where they find most of the precious information to be found about past societies, and amongst which the largest treasures can be found, thus seen, inclusively because of their venal value, as well as the most elaborated plastic forms. Take for example, the unique creations that have coffins in Ghana turned into. In the daily life of our closer societies, they may be just a few of the exceptional things that are sacrificed, and yet we still can find them through the quality of vestments used or rather shown, in some places and times, going back to the early last century, in the use of the bride's dress as the corpse clothing. Therefore, such an object becomes rare in museums collections.

Death, however, places also other problems when it is the body itself that one wishes to preserve, be it as a statement of perennality or as a trophy or coded manipulation that accompanies the stages of the ritual. The mummified head of the Mundurucu Indians, the shrunk head of the Jívaro Indians, the embalmed body of someone that, by whatever qualities or attributes – status, dimensions, deformities or any other anthropomorphic or ethnic otherness – one may have wished to preserve. They are objects that, in museums nowadays, raise issues about ethics and politics – as well as science – that not always have been raised and ones that converge onto the very idea of preservation. At its origin is, obviously, the aim for its conservation, for its permanence. The exhibited and stored trophy of the dead enemy, from whom the strength is kept, the corpse that is shown to be seen with venal, dramatic or scientific purposes, live afterwards within the quietness of museums, where they are kept and shown, until present days when they begin to be returned to those who claim them as their ancestors so as to subject them to burial rituals. Or, then, they are faced with questions that challenge the right to expose them and the resulting absence of reserve and respect deserved by human remains. The same happens with skeletons originating in archaeological excavations that are being demanded, for example, by First Nations of Canada, as ancestors to be buried in their own lands. However, this is not the central issue to our reflexion despite those conceptual questions that arise about museums and the legitimacy with which they access and use the objects they keep and

Canadá, como antepassados a sepultar nas suas próprias terras. Mas este não é o aspecto mais central da nossa reflexão, apesar das questões conceptuais que levanta sobre o museu e as legitimidades com que acede e usa os bens que guarda e a própria transformação em coisa da parte material que resta da figuração do sujeito.

Os ritmos que estruturam o calendário, a sua sazonalidade e expressão cíclica, continuam a acompanhar-nos na modernidade das estações e dos dias da grande cidade. Para além do próprio mundo natural que a cidade comporta e que lhe dá as cores e as temperaturas da estação do ano, ela própria se constitui em natureza, que gera a sua paisagem, os seus próprios ritmos e a sua ciclicidade. Manifesta-se, por exemplo, nas linguagens e expressão plástica que constroem o espaço urbano nos grandes *placards* ou paredes cobertas de publicidade, relativa às épocas que abrem e encerram os espectáculos (touradas, cinema, revista, ano escolar, etc.). A publicidade conjuga as duas dimensões inseparáveis da questão que nos ocupa. A sua presença é constante, situa-nos num universo de desejos partilhados, de utopias, e também de consumos e quotidianos concretos e, no entanto, ela é fugaz pelos produtos que se sucedem e que em cada corte temporal nos dão também a expressão de uma época ou de um curto momento, com efeitos que participam da elaboração da nossa identidade individual, pela sua hábil, insinuante e recorrente presença. Numa leitura sobre a cidade, as paredes dos cartazes publicitários e a sua acumulação e sobreposição são bens etnográficos preciosos que não temos sabido guardar, a não ser na individualidade solta e fria do cartaz antes de colado. E, no entanto, os criadores fizeram-no como pode ser ilustrado pela exposição de Jacques Villeglé, «La comédie urbaine» (2008), apresentada no Centro Georges Pompidou, artista que construiu toda a sua obra nesse processo de arrancar a espessura acumulada de cartazes sobrepostos nas paredes de Paris e outras cidades.

A moda é igualmente um campo extremamente elucidativo. Ela é um acontecimento marcado pela ousadia, vestida em traços de arrogância e da expressão de um poder que escapa ao habitante comum. Diríamos que ela é um efémero eufórico que fabrica o tempo, e esse processo de fabricação resulta da preocupação de diferença

the transformation itself into a thing from what remains of the figure of subject.

The rhythms that structure the calendar, the season and cyclical expression go on accompanying us throughout the modernity of our seasons and days in the big cities. Beyond the natural world within the city, the one that gives it the colours and temperatures of the season of the year, the city itself becomes nature generating its own landscape, its own rhythms and cycles. It shows itself, for example, through the languages and plastic expression that raise the urban space on the large *placards* or walls covered by advertising, related to the social seasons that open and close shows (bull-fighting, movies, boulevard theatre, school year, etc.). Publicity combines the two inseparable dimensions of what we are discussing. Its presence is constant, it places us in a universe of shared desires, utopias and also of clear and daily consumptions, and yet it is fleeting through the products that, one after the other, at each time slice, also giving us the expression of an age or of a short moment, with effects that take part in the making of our individual identity by its able, ingratiating and recurrent presence. On any reading of a city, the walls of advertising posters and their accumulation and papering over are precious ethnographic objects that we have not known how to keep except for its loose and cold individuality before being pasted on. And yet, creators have done it, as is demonstrated in the exhibition presented at the George Pompidou Centre by Jacques Villeglé, “La comédie urbaine” (2008), an artist that has developed all his works through the process of pulling up all the cumulative thickness of posters over posters, from street walls in Paris and other cities.

Fashion is equally an extremely revealing field. It is an event marked by audacity dressed up in traces of arrogance and an expression of power that eludes the commoner inhabitant. We could say that it is one euphoric ephemeral that creates time and that making process results from the difference of materials, shapes, colours, bodies, languages, in relation to previous years, even when retaking up something from a more or less recent past. And in this way, it allows itself to handle time and to retake ownership for the topicality it creates. Yet, while both differing each and every year and as a differentiated work from each and

dos materiais, das formas, das cores, dos corpos, das linguagens, em relação a anos anteriores, mesmo quando se retoma algo que se vai buscar a um passado mais ou menos próximo. E assim permite-se manusear o tempo, reapropriando-se dele para a actualidade que fabrica. E, no entanto, apesar de cada ano diferente e da obra diferenciada de cada um dos criadores, ela inscreve-se obrigatoriamente numa repetição sazonal e cíclica, mesmo que as estações do ano sejam antecipadas para dar tempo aos processos de produção, distribuição e consumo. Esse fenómeno do efémero do fulgor criativo de uma sociedade moderna está afinal sujeito a um tempo cíclico e arcaico.

Nas colecções etnográficas entendidas na sua expressão mais tradicional, onde a alteridade é mais realçada, os trajes guardados sugerem, sobretudo, um registo estável nos modos de vestir o corpo. O museu contribui também para essa fixação. Os objectos que recolhe são supostos transportar uma relativa imobilidade no tempo e o museu, participa dessa ilusão de fixidez. Uma perenidade que reabsorve a possibilidade do efémero. Os trajes dos grandes estilistas sucedem-se, evidenciando o efémero, a exaltação do momento, a moda. A vertigem implícita na constituição de uma colecção, forçosamente incompleta, dificilmente tem possibilidade de se revelar no museu. Estes bens etnográficos da sociedade contemporânea onde vivemos vão ali entrar como um registo de séries, taxinomias e procedimentos de inventário que lhe reduzem ou tiram o brilho da sua espectacular apresentação pública, da sua existência fugaz.

Gostava de falar também dos objectos banais do quotidiano, de algum modo contrastantes com aqueles que se destacam pela sua excepcionalidade, custo, ritualidade, e que no seu percurso de vida acumulam indícios de uso que o Museu quer conservar, mesmo que estes não sejam mais do que uma aparente sujidade. Falarei a partir de alguns exemplos. O cesto para escolher o arroz em Goa, por exemplo, em forma de meia-lua, com uma face direita sem parede, terminando em pá, depois de fabricado ou comprado novo no mercado, é revestido de bosta de vaca, que se deixa secar, para que o entrançado das lâminas vegetais não deixe cair o arroz. Quando no terreno constituímos uma colecção para o Museu Nacio-

any of their creators, it emerges obligingly on a seasonal and cyclical repetition, even if the seasons of the year are foreseen so as to give time to the production, distribution and consumption processes. Such phenomenon of the ephemeral creative glare of modern society is, after all, subject to a cyclical and archaic time.

In ethnographic collections, understood at its mostly traditional expression, where otherness is mostly highlighted, the clothing suggests, above all, a stable record of the ways to cover the body. The museum contributes also to that attribution. The objects it gathers are supposed to carry a relative immobility in time, and the museum shares such an illusion of time stoppage. It is a perennality that reabsorbs the possibility of the ephemeral. The dresses of the big stylists produced in fast succession are evidence of the ephemeral, exalting the moment, the fashion. The vertigo implicit in the assembling of a necessarily incomplete collection hardly has the possibility to show itself in a museum. These ethnographic objects of the contemporary society we live in will enter the museum as a register of series, taxinomies and inventory procedures that will reduce or withdraw the brightness of its spectacular public presentation and of its quick existence.

I would like also to talk about daily common objects, in some way contrasting with those that are highlighted through being exceptional, costly and ritual, and whose life course accumulate signs of usage the museum wishes to preserve, even when these signs are no more than just apparent dirtiness. I will speak of a few examples. The basket to select rice in Goa, for example, in a half-moon shape with a straight face, without wall and finishing in a shovel, after being produced or newly acquired in the markets, is covered with cow-shit and let to dry so that the net created by the vegetable bands will not let the rice fall through. When on the field, we have assembled a collection to bring to the Museu Nacional de Etnologia, and we have brought one of each, having acquired the basket used in a village by exchanging it for a brand new one bought at a local fair. The organic matter covering it, can, when in a museum, raise problems given its nature and for being highly cold, and with a relatively easy release. However, this is what expresses the deepest dimension of this object usage conditions and its

nal de Etnologia, trouxemos um exemplar de cada, tendo conseguido o cesto usado numa das aldeias por onde passámos, por troca com um novo comprado numa feira. A matéria orgânica que o reveste, no Museu, pode levantar problemas pela sua natureza e por ser muito friável, soltando-se com relativa facilidade. Mas é ela que exprime a dimensão mais profunda das condições de utilização deste objecto e o próprio contexto económico e religioso onde é usado: o excremento de um animal sagrado.

Alguns recipientes, no decurso do seu uso, perdem a sua estantividade, indispensável à função para que foram construídos, conter líquidos, conter cereais, passando a ser utilizados para outros fins. Acontece isso com objectos de tanoaria, de cestaria, recipientes em barro, folha-de-flandres ou alumínio, que vêem o seu uso reorientado para finalidades que vão do armazenamento de sólidos ao simples propósito decorativo. O Museu tem que ponderar a parcela de identidade que é captada no percurso de vida destes objectos e não apenas identificá-los a partir da sua função inicial, qualificando o estado da sua conservação como mau ou muito mau, por se encontrar fendido, fracturado, etc., pois esta última condição não impediu, antes conduziu, à sua utilização para outras finalidades. O caminho para a percepção do objecto torna-se mais exigente. Os bens etnográficos, nas relações sociais por onde passam, nas finalidades que se lhes destinam, na identidade que lhes é atribuída e que também perdem, descobrem-se na sua plenitude no terreno onde são colectados e o museu tem de saber restituí-los e remetê-los à sua historicidade concreta.

O efémero pode revelar-se no olhar surpreendido pelo reaproveitamento de um objecto tornado inútil, devolvido agora à mais reconfortante e protectora das perenidades: a casa. Tomo como exemplo do que estou a dizer a panela de ferro fundido que, já sem pernas, deixa de ser utilizada para a finalidade que tinha, a preparação dos alimentos ao fogo da lareira, e agora é cravada na parede da casa, com a boca voltada para o interior da habitação, servindo para guardar pequenas coisas. Passa a ser um elemento da sua arquitectura. Esta panela, nesta função, como a trazemos para o museu? Como parte da parede com a sua expressão plástica? E tão importante que ela é como paisagem de gestos e afectos.

own economic and religious context: the excrement of a sacred animal.

Some recipients lose, during their use, isolation properties indispensable to their function and production purposes like keeping liquids or keeping cereals, and they move on to be used for other purposes. This happens to objects produced in cooperage, basketry, earth ware, tin can or aluminium made recipients that see their use reoriented to other ends, from solids storage to a simple decorative role. The museum has to evaluate the parcel of its identity captured over the life course of these objects and not merely to identify them by their original function, qualifying their conservation conditions as bad or very bad because it is fractured or damaged, etc., as this latter condition has not prevented, and on the contrary led them to their use for other purposes. The path to the perception of the object is becoming more demanding. Ethnographic objects, in their social relationships, in the purposes they are assigned to, in the identity allocated to them, that they also lose, find themselves at their fullest on the field where they are gathered and the museum has to know how to return them and send them back to their actual original history.

The ephemeral can be seen in the eyes surprised by the recovering use of an object made useless and returned now to the more comforting and protecting of perennality: the home. I take as an example of what I am saying, the iron pot that, once its legs are lost, ceases to be used for its original purpose, the preparation of food in wood-fire, and is now suspended from the wall of the house, its mouth turned towards the inner house space, by serving to keep small things. It moved on to become an element of architecture. This iron pot, in this function, how shall we bring it on to the museum? As part of the wall for its plastic manifestation? And so important that it is as a landscape of gestures and affections.

Another example: the Wauja Indians, the great ceramists from Xingu in the Brazilian Amazonia. The most valued objects they produce are the very large pots where they boil manioc and fish at the time of gathering ceremonies that involve large numbers of people. Those pots, after being moulded, are painted with extreme care, resorting to pattern drawings and the creative ability of its maker. The result is an object that its

Um outro exemplo: os índios Wauja são os grandes ceramistas do Xingu na Amazônia brasileira. Os objectos mais valorados que produzem são as panelas de grande dimensão onde é cozida a mandioca e o peixe no momento da realização de cerimónias que envolvem muitas pessoas. Essas panelas, depois de moldadas, são pintadas com extremo cuidado, recorrendo a desenhos padronizados e à capacidade criativa do seu executante. O resultado é um objecto que o seu possuidor guarda com orgulho e lhe vai dar um imenso prestígio quando, em contexto ritual, o pode oferecer a índios de outras aldeias, o que acontece, por exemplo, na altura da celebração do ritual funerário do Javari. Mas as panelas não são apenas para ser trocadas como bem de prestígio. Elas são efectivamente utilizadas na preparação dos alimentos, colocadas directamente sobre o lume. Quando tal acontece os desenhos desaparecem e a panela fica enegrecida. Estamos perante uma elaboração plástica de grande investimento, pela habilidade e conhecimento que é posto e pelos resultados e proveitos que dele se podem esperar. E, no entanto, é o seu imediato uso que elimina a beleza que construiu esse valor. É uma reflexão sobre o efémero e sobre a vida dos objectos que só no contexto específico de uma cultura pode ser desenvolvida. Aqui a arte é entendida como um agenciamento de forças, tal como a definiu Alfred Gell (1998), que institui num lugar destacado um artefacto que se afirma no espaço social. E é reabsorvida ou diluída num dos usos efectivos do objecto: preparar alimentos ao lume. A colecção Wauja que constituímos no Museu Nacional de Etnologia, procurou ter exemplares dos dois estados destas panelas na sua expressão plástica, acabada de sair da mão de quem as fabricou e com o uso acumulado em crostas de comida da sua normal utilização. As crostas são também um elemento do efémero quotidiano que procuramos preservar.

Ainda um exemplo: a roca com que a lã e o linho são fiados pela mulher que nas noites de Inverno se senta à lareira, é também o objecto com que se mexe na cinza, arrumando as brasas, compondo o fogo e, por isso, se vai queimando na extremidade inferior da haste. Esta ponta negra e queimada é imediatamente evocadora de um espaço habitado, íntimo, da família em torno da lareira, e é um elemento profundamente significativo da leitura do próprio objecto e os contextos sociais onde ele é usado. Ao observar estes

owner keeps with pride and gives him immense prestige when, in a ritual context, can offer it to Indians from other villages, something that happens, for instance, at the time of the Javari burial ritual celebrations. However, these pots are not only meant to be exchanged as gifts. They are in fact used for preparation of food when placed directly over the fire. When this happens, the drawings disappear and the pot becomes blacked over. Here we are faced with a plastic elaboration of great investment for the ability and knowledge involved and for the results and profits to be expected. And yet it is their immediate use that eliminates the beauty that had built up its value. It is a reflexion on the ephemeral and on the life of objects that can be developed only within the particular context of a culture. Here, art is understood as a commissioning of forces, according to the definition proposed by Alfred Gell (1998), that institutes at a distinguished place an artefact that asserts itself in the social space. And it is reabsorbed or diluted in one of the effective uses of the object: food preparation through fire. The Wauja collection we have assembled at the Museu Nacional de Etnologia has sought out to have examples of the two conditions of these pots in their plastic expression, fresh from the hands that made them and with the cumulative use of food crusts from its normal use. The crusts are also an element of the daily ephemeral that we seek to preserve.

Another example: the spinning rock for wool and linen to be woven by the woman that sits by the fire on winter evenings, is also the object used for shaking the ashes and raking the coals, helping the fire heat, and therefore it is getting burned at its end. This burnt and blackened end is immediately evocative of an inhabited, intimate family space around the fire and it is a profoundly meaningful reading element of the object itself and of the social contexts in which it is used. While observing these gestures in the villages of Trás-os-Montes where I have been and do know better, and while looking at the collection of spinning rocks in the museum, I question myself about where they came from, when they are not burnt? In what place, would those women weave? How were their houses? Because that small burning mark is a presence of gesturing signs that it is the ephemeral itself, difficult to capture, except for other means that follow the gesture and record it and that here have been fixated on the object itself.

gestos nas aldeias de Trás-os-Montes por onde andei e melhor conheço, e ao olhar para a colecção de rocas do Museu, interrogo-me mesmo, quando elas não estão queimadas, de onde vieram? Em que lugar fiavam aquelas mulheres? Como eram as suas casas? Aquela pequena queimadura é uma presença de indícios, são sinais de uma gestualidade que ela própria é o efémero difícil de captar, a não ser por outros meios que seguem o gesto e o registam e que aqui se fixaram no próprio objecto.

O desgaste de um objecto, seja ele ligado ao quotidiano da vida doméstica, ao trabalho exterior nos campos, à prática de uma profissão, é um lugar de paradoxos. Pela existência do objecto, ele mantém-nos na continuidade do tempo, sem rupturas, como um elemento estruturador da memória. Mas a forma física do desgaste é a expressão reveladora da passagem do tempo. E a passagem do tempo é tanto a do próprio objecto e da sua história quanto a do seu proprietário ou utilizador. O objecto vai sendo reparado, consolidado, partes dele vão sendo substituídas, num processo onde às vezes do objecto original, provavelmente, já é pouco o que resta ou pode como tal ser identificado. É esse paradoxo de um objecto que sendo o mesmo já não o é, num tempo que parecendo um contínuo agarrado ao presente é, no entanto, feito de remendos trazidos pelas alterações que o próprio tempo produziu. E aqui os objectos são muito semelhantes às pessoas, ao indivíduo na fenomenologia do seu corpo.

Há expressões plásticas do quotidiano que são a manifestação mais perene do território do efémero. As condições de utilização do espaço habitado geram cores, texturas e envoltimentos sensoriais que participam profundamente da elaboração das identidades no que estas têm de afectos e emoções. Podemos pegar nos universos contrastados das cozinhas da casa rural de Trás-os-Montes ou do Alentejo. Na primeira, a espessura, o negrume e a textura do fumo acumulado nas paredes, constroem o espaço daqueles que se sentam ao calor do lume para descansar, comer, conversar. Quando o fogo era o fulcro da casa ao longo de todo o ano. Não é possível repor a configuração física, a linguagem material, marcadora desse universo de intimidade sem reter e transmitir essa inscrição nas paredes interiores da cozinha. Aqui se levantam problemas técnicos que podem ter solu-

The object's erosion, be it linked to the domestic daily life, to the external field work or to the practice of a profession, is a place of paradox. Through the existence of the object, it keeps us within the continuity of time without ruptures, as a structuring element of memory. But the physical shape of the erosion is the revealing expression of the passing of the time. And the passing of time is both about the object and its history as well as about his owner or user. The object may have been repaired and consolidated, some of its components being replaced in a process where sometimes from the original object probably there is not much left, nor can it be properly identified. That is the paradox of an object that while being itself also is no longer so, at a time that seeming a continuity holding on to the present is, however, made up from repairs brought in by changes time itself has produced. And here the objects are very similar to people, to the individual in the phenomenology of his body.

There are plastic expressions of daily life that are the more perennial manifestation of the ephemeral. The conditions for using the inhabited space generate colours, textures and sensorial involvements that play a deep part in the shaping of identities as far as their emotions and affections are concerned. We can look at the contrasting universes of the rural home kitchens from Trás-os-Montes or Alentejo. In the former, the thickness, the blackness and the texture of the smoke accumulated on the walls build up the space for those that sit down by the heat of the fire to rest, to eat and to chat, when the fire was at the heart of the home throughout the year. It is not possible to recreate the physical configuration, the material language, marking that universe of intimacy without retaining and conveying that inscription on the inner walls of the kitchen. Here there are technical problems that may have solutions that, in turn, are already formal ways to keep in and convey within the museum space. Largely beyond all recordings of image (and sound) that can document such physical reality. From an empty house we can keep a wall cloth to be kept in store rooms or to be exhibited with the fragile component of its surface, and it can be explored for its scene set language in an exhibition space to involve us with colour, smell, and the emaciated smoke blackness, as an expression of time, architecture, ways of inhabiting and family organisation - an

ções que já são modos formais de o guardar e transmitir no espaço do museu. Muito para além de todos os registos de imagem (e som) que podem documentar aquela realidade física. De uma casa desabitada pode guardar-se um pano de parede que se preserva em reserva ou se exhibe, com a componente frágil da sua superfície, e pode explorar-se a sua linguagem cenográfica num espaço expositivo envolvendo-nos na cor, no cheiro e no emaciado da fuligem e negro de fumo, enquanto expressão do tempo, da arquitectura, dos modos de habitar e da organização familiar. Expressão de um tempo que dura e se acumula, assim se afirmando a permanência da casa. Na cozinha alentejana temos o oposto. É a brancura que se procura e ciclicamente se repõe e que atinge um grau de elaboração plástica que organiza a textura e a própria volumetria do exterior da casa. Como se guarda no museu este objecto etnográfico de tão singular importância, na percepção dos ciclos de trabalho e da festa e do lugar da mulher na sociedade e na família? Que exercício fazer no espaço transfigurado da sala da exposição, paralelo ao anterior, em torno da concretude do branco na sua expressão mais física, tal como se produz na casa rural do Alentejo, permanentemente caiada e recaída? Expressão de um tempo que se renova, assim se exprimindo a permanência da casa.

O exemplo anterior cruza domínios que são normalmente *locus* do olhar antropológico e da atenção posta na identificação e recolha dos objectos etnográficos. Combinam-se aspectos difíceis de destacar e trazer connosco, já que em geral não existem destacados e se encontram integrados em estruturas (a arquitectura da casa), com outros que resultam da passagem do tempo que é, afinal aquele que se revela nas plásticas e no universo sensorial onde os indivíduos encontram protecção, conforto e os recursos onde projectam a sua identidade e, enfim, aspectos que são totalmente exteriores à factualidade material percebida a partir de dentro de determinada sociedade, pois estão no olhar daquele que observa, antropólogo, artista plástico, que ali vê elemento que quer trazer para o seu espaço de criação. Num museu de etnologia, a incorporação de uma parcela ou fragmento daquele material frágil e revelador do efémero é, em geral, suportada por um conjunto de procedimentos normativos que pretende sustentar algo de neutralidade

expression of time that goes on and accumulates, thus asserting the permanence of the house. In a kitchen from Alentejo, we have the opposite. One seeks the whiteness and, cyclically, it is repainted and it reaches a degree of plastic elaboration that organizes the texture and the external volumetric house. How do you keep in the museum this ethnographic object of such unique importance for the perception of the working and fairs cycles and of the woman's place in society and in the family? What exercise is to be made within the transfigured space of an exhibition room, in parallel to the former, around the concreteness of whiteness at its most physical expression, as it is produced in the rural house of Alentejo, permanently whitewashed over and over again? It is an expression of a time that renews itself and thus expresses the permanence of the house.

The previous example crosses over domains that normally are the *locus* of the anthropological eye and of the attention given to the identification and gathering of ethnographic objects. There is a combination of aspects difficult to highlight and to bring back with us as, in general, they do not exist in isolation and are integrated within structures (the house's architecture) with others that result from the passing of the time that is, after all, the one that reveals itself on the plastics and on the sensorial universe where individuals find protection, comfort and the resources where they project their identity and, finally, aspects that are totally external to the factual material perceived from within a society, as they are in the eye of the one observing, the anthropologist or the plastic artist that there sees an element he wishes to bring to his space of creation. In a museum of ethnology, the incorporation of a parcel or fragment of such fragile material revealing of the ephemeral is, generally, supported by a set of normative procedures that wants to support something like scientific neutrality. The concern is to maintain the reading of that fragment as a document of the society it came from. In our view, it is a limitation. And, sometimes, a mistake as it denies the role of the museum both as generator of eye conditions and as object creators. Different liberty has the plastic artist who by taking on such fragment holds the ownership and makes it to explode through multiple senses. The bits of walls covered by smoke blackness or of successive layers of lime whitewashing

científica. A preocupação é manter a leitura daquele fragmento enquanto documento da sociedade de onde saiu. Uma limitação, julgamos nós; e, por vezes, um erro, pois nega o papel do museu como gerador das condições do olhar e como criador de objectos. Outra liberdade tem o artista plástico que, pegando no mesmo fragmento, se apropria dele e o faz explodir em múltiplos sentidos. Os pedaços de parede cobertos de fuligem ou das sucessivas camadas de cal, poderiam ser excelentes exemplos para reflectir sobre a diversidade dos olhares, das questões formuladas, das propostas e dos exercícios de revelação num museu onde se guardam os objectos etnográficos ou na oficina do criador plástico. Ou de este último a propor no museu a transfiguração do objecto etnográfico e a construção de sentidos que o museu tem, por vezes, dificuldade em revelar por motivos que se prendem, por exemplo, com a auto limitação que decorre dos modos de lidar com o efémero e com os procedimentos da sua conservação.

Estas notas, forçosamente soltas, sobre os objectos que nos rodeiam, deambulações, manhas e partidas que nos fazem, apontam sobretudo para territórios da hesitação e da dúvida, de ambiguidades e paradoxos que são sempre extremamente fecundos para pensar os modos de nos relacionar com os objectos e o que fazemos com eles quando os guardamos, documentamos e damos a conhecer. E talvez seja nesta última vertente que o museu pode ir mais longe em relação às questões que coloca quanto à conservação dos bens etnográficos e quanto à confrontação e problematização do efémero. Refiro-me às exposições que realiza. Estas começam por ser, em si mesmas, o exercício do efémero, pelas linguagens que não se repetem, pelo esforço das transfigurações que propõem, pelo gesto criador que convive e se articula com a aparente neutralidade do discurso expositivo. Neutralidade que, na realidade, nunca existe. Os objectos estão sempre apresentados numa rede de configurações, pelas relações que entre si se estabelecem, pelas iluminações, que os revelam, ocultam e hierarquizam, pelo envolvimento cenográfico do espaço, mesmo quando o texto nos quer explicá-los como coisa estável que o museu traz junto do público. Vimos vários exemplos onde provavelmente só na sala de exposição o objecto pode recuperar as fulgurações do efémero pelos elementos que o trabalham: a luz, o som, os níveis e desníveis da arquitectura,

could be excellent examples to reflect about the diversity of eye views, of issues raised, propositions and exercises of revelation in a museum, where ethnographic objects are kept, or in the workshop of a plastic creator, and also, when the latter proposes, in the museum, the transfiguring of the ethnographic object and the building of senses that the museum sometimes finds it difficult to reveal, for motives associated, for example, to self-limitations resulting from ways to deal with the ephemeral and with conservation procedures.

These necessarily loose notes about the objects that surround us, their digressions, craftiness and tricks they play on us, point out above all to the territories of hesitation, doubt, ambiguities and paradoxes that are always extremely fecund to think out the ways for us to relate to the objects and what we may do with them when we keep them, document them and show them. And maybe it is within this latter approach that the museum can go furthest in relation to the questions it asks about conservation of ethnographic objects and about confronting and problem raising the ephemeral. I am referring to the exhibitions it organises. These begin by being in themselves an exercise of the ephemeral for the languages that don't repeat themselves, for the effort of the proposed transfigurations, for the creative gesture that cohabits and articulates with the apparent neutrality of the exhibitive discourse. Neutrality, in reality, does not exist. The objects are always displayed as a network of configurations through the relationships established between them, through the lightings that reveal them, disguise them and create an hierarchy for them, through the scene setting involved around the space, even when the text wants to explain it to us as being a stable thing that the museum is bringing to the public. We see several examples where probably only in the exhibition room the object can recover the fulgurations of the ephemeral through its working elements: the light, the sound, the levels and unbalances of architecture, the cleanliness or the paradox form in which it communicates or subverts. And it is this work that, in museums with ethnographic collections, in general, is very timid for the assumption of normative procedures that capture objects under forms where they no longer move around. Therefore, the creative work of an artist can propose an anthropology that, while not being for-

a limpidez ou a forma paradoxal como o comunica ou subverte. E é este trabalho que nos museus com colecções etnográficas, em geral, é muito tímido, pela assumpção de procedimentos normativos que capturam os objectos em formas onde já não mexem. Por isso, o trabalho criador de um artista pode propor uma antropologia que não sendo formulada a partir da disciplina, revela a partir da obra dimensões distantes dos ficheiros, fotografias, actos de conservação ou modos de apresentação do objecto etnográfico. A exposição parece-nos o campo onde mais longe se podem encontrar modos de devolver aos objectos o esplendor de alguma existência efémera que os museus lhe retiram no seu ilusório intento de busca de perenidade. É ela o meio capaz de revelar os objectos na sua vibração e atmosfera, tão difíceis de guardar. E, também por isto, paradoxo final, os museus afirmando-se como lugar da conservação e do registo factual e objectivo, não podem deixar de ser um lugar do artifício.

mulated from its discipline, it reveals from the work, distant dimensions of recording forms, photographs, actions of conservation or presentational ways for the ethnographic object. The exhibition seems to us as the field where by far one can find the ways to return to the objects their splendour from some ephemeral existence that museums withdraw from them, in their illusionary intent on searching for perennality. The exhibition is the means able to reveal the objects in their vibrancy and atmosphere so difficult to keep. And, also for this reason, the final paradox, museums asserting themselves as places for conservation and factual objective register, cannot themselves cease to be a place of artifice.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

BAKHTINE, Mikhail

1970, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.

BRITO, Joaquim Pais de

2001, "Arquitecturas efémeras", in *Cultus, o mistério e o maravilhoso nos artefactos portugueses*, Lisboa, Instituto do Emprego e Formação Profissional, pp. 97-99.

BURKE, Peter

2005, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento historico*, Barcelona, Critica.

GELL, Alfred

1998, *Art and agency: an anthropological theory*, Oxford, Oxford University Press.

SOMÉ, Roger, SCHUTZ, Carine

2007, *Anthropologie, art contemporain et musée: quels liens?*, Paris, L'Harmattan.

SPOERRI, Daniel

2002, *Catalogue Spoerri Restaurant*, Paris, Jeu de Paume.

O OBJECTO DEPOIS DA ACÇÃO: FETICHE, RELÍQUIA, LIXO? EM RELAÇÃO À TRANSMISSÃO DE IMATERIALIDADE

THE OBJECT AFTER ACTION: FETISH, RELIC, JUNK? IN RELATION TO THE TRANSMISSION OF IMMATERIALITY

No seguimento da exposição «Hors Limites l'art et la vie», cujo tema é a fusão, no final dos anos 50, de novas práticas de usar o corpo, o espaço e o tempo, preferindo o processo em vez da forma, participação e experiência em vez da contemplação. Após um longo período de pesquisa das relações entre *performance* e outras formas, como o teatro e a televisão, e de questionamento do que designei por «objecto cénico», a exposição «DO NOT PLAY WITH DEAD THINGS» (Não Brinques Com Coisas Mortas) o ano passado centrou-se no estatuto dos objectos após a acção. O que são? Relíquias? Objectos de fetiche? Obras de arte? Como podemos apresentá-las? É suposto irem para o museu? É o mercado o seu último destino? São objectos carregados, de certa forma assombrados, que vão para além da sua materialidade, do seu objecto, que ficam depois da acção? São «objectos mortos»?

As seguintes observações referem-se a três projectos de exposição que comissariei. Primeiro «Hors Limites, l'art et la vie», 1952/1994 (com Jean de Loisy) no MNAM Centro Pompidou em Paris, «La table sans nom», um projecto de Pierre Joseph, no centro de arte La Salle de Bains em Lyon, França, em 2004 e recentemente «Do Not Play With Dead Things» na Villa Arson, Centro de arte em Nice, França, este ano.

A primeira exposição era dedicada às origens e à fusão de práticas que, depois de Pollock, foram para lá das habituais estruturas da pintura e da escultura, de forma a lidar com um novo modo de usar o corpo. O corpo era, ao mesmo tempo, uma ferramenta e um receptáculo da arte de acção,

Following the exhibition “Hors Limites l'art et la vie”, whose theme was the merging, at the end of the 50's, of new practices engaging the body, space, and time; preferring process rather than form, participation and experience over contemplation. After a long period of research on the relations between performance and other forms such as theater and television, and questioning what I have named “scenical object”, the exhibition “DO NOT PLAY WITH DEAD THINGS” last year, focused on the status of the objects after the action. What are they? Relics? Fetish objects? Works of art? How could we present them? Are they meant to go to the museum? Is the market their final destination? They are charged objects, haunted in a way, which goes beyond their materiality, their objecthood, what remains after the action? Are they “dead objects”?

The following remarks consider three exhibition projects, which I have curated. First “Hors Limites, l'art et la vie”, 1952/1994 (with Jean de Loisy) at the MNAM Pompidou Center in Paris, “La table sans nom”, a project by Pierre Joseph, at the art center La Salle de Bains in Lyon, France in 2004 and recently “Do Not Play With Dead Things” at the Villa Arson, Art center in Nice, France, this year.

The first exhibition was concerned with the origins and merging of practices, which after Pollock, went beyond the usual frames of painting and sculpture to deal with new use of the body, the body being at the same time a tool and a receiver for the art action, but also a provider of new relations with the public. This gave rise to Happenings, Performance, Action Art... new names for re-

MARIE DE BRUGEROLLE

ENBLM

brugera@free.fr

mas oferecia ainda novas relações com o público. Isto deu origem a *happenings*, *performance*, arte de acção... novos nomes para novas relações com a arte, cujas formas não estavam limitadas ao objecto final, mas abertas ao processo, «trabalhos em progresso», abertos ao tempo, à experiência...

A questão era então como mostrar objectos, muitos dos quais, não tinham, à partida, como destino o contexto de uma exposição, não se centravam na criação da «peça de arte» mas na criação de um momento da vida. (Podemos assim considerar a expressão «natureza morta» num novo sentido).

Deveria a exposição ser a documentação de acções passadas e tornar-se uma série de montras e painéis de texto?

A nossa resposta foi tentar criar, ver, ouvir e sentir a variedade de invenções que ocorreram depois da Segunda Guerra Mundial. Tivemos de criar modos de apresentação e disposição, de descobrir esta incrível conjugação de práticas. Esta aventura está ligada a formas «fora do objecto», que estão em expansão e ao surgimento de novas formas geradas parcialmente pela geração anterior, que não pôde evitar o desastre da guerra de 1939-45 e Hiroshima.

Não foi por coincidência que o grupo Gutai apareceu nesta altura. Desde a construção de «muros», visíveis ou invisíveis, da «guerra fria», os artistas fizeram ligações, criando uma rede, por vezes ténue, frágil, que dará origem a uma nova história, paralela, rizomática, discreta, mas repleta de invenção e generosidade. Esta situação desenvolver-se-á na segunda metade do século XX. Pollock andava a ler a revista Gutai, assim como Yves Klein. Paul McCarthy estava impressionado com o accionismo vienense e o situacionismo (Nitsch fora para LA), Gil Wolman ouvia poesia sonora, Filliou e Brecht faziam filmes da arte do quotidiano na sua galeria não-comercial em Villefranche sur Mer (sul de França), la Cédille qui sourit. Tsetumi Kudo, Shiraga, Murakami e, de outra forma, On Kawara preveniram a fatalidade da proliferação ao desenvolver «uma epidemia da vida», criando acções.

Os materiais usados eram efémeros, frágeis, maleáveis e instáveis. Lama, sangue, pele, ruído, luz, comida, ar, cartão, pneus, tempo... a lista é longa. Estas obras existiam dentro de e em relação com um con-

relationships with art, whose forms were not limited to a finished object, but open to the process, “works in progress”, open to time, to experience...

The question was then how to show objects most of which, whose destination was not the context of an exhibition, and not concerned with the making of “an art piece” but the making of a moment of life. (We could then consider the expression “still life” in a new sense).

Should the exhibition be the documentation of past actions and become a series of show windows and text panels?

Our response was to try to make, see, hear, and feel the variety of inventions, which happened after the last world war. We had to invent modes of presentation and display, to discover this amazing conjunction of practices. This adventure is linked to an expanding of forms “out of the object” and appearance of new forms rooted partially in the challenge of the former generation, whom had not been able to avoid the war disaster of 1939-45 and Hiroshima.

It was not a coincidence the Gutai group appeared at this time. Since the building of “walls”, visible or invisible, of the “cold war”, artists have made links, creating a network, sometimes thin, fragile, which would build a new history, parallel, rhizomatic, discrete, but full of invention and generosity. This would expand during the second part of the 20th century. Pollock was reading the Gutai magazine, as was Yves Klein. Paul McCarthy was impressed by Viennese Actionism and Situationism, (Nitsch went to LA), Gil Wolman listened to sound poetry, Filliou and Brecht made films of everyday life art in their non-commercial gallery of Villefranche sur Mer (South of France), la Cédille qui sourit. Tsetumi Kudo, Shiraga, Murakami and in another way On Kawara prevented proliferation’s fatality by developing “an epidemic of life”, through making actions.

The materials used were ephemeral, fragile, malleable and unstable. Mud, blood, skin, noise, light, food, air, cardboard, tires, time... the list is long. These works existed within and in relation to a context and would not have a signification as isolated things. They create links. In this way they can be compared to ritual objects,

texto e não teriam significado enquanto objectos isolados. Criam ligações. Desta forma podem ser comparadas a objectos rituais, como os katchinas índios da América do Norte, ou toucados, máscaras africanas, crânios ornamentais da Austrália ou dos maori, pela forma como são usadas, pelo facto de estarem «carregadas», através da sua materialidade, ou pelo modo como falam ou não falam. Uma parte permanecerá sempre perdida, intocável e ambígua. Por exemplo, como um jarro de leite ou uma bola de futebol fixa, encenado num Museu de Artesanato, com o seu carácter fatalmente fragmentado, algo perdido.

Esta parte «irresgatável» do objecto, que poderemos designar por «simbólico», é o que incentiva o objecto a tornar-se «arte», no meu entender. Esta troca de valor, tão subtil como o éter, irá sempre fugir ao mercado, ao conhecimento. É por isso que me interessa por isto, que me preocupa, que faço algo.

É preciso pensar no destino de obras cuja finalidade não é o museu, nem a galeria ou a parede, mas que, com a ajuda da história da arte e da museografia, são por vezes coladas a molduras, presas como borboletas, outro tipo de ser efémero. Então, para voltar a «Hors Limites L'art et la Vie», o nosso ponto de vista com o arquitecto e cenógrafo, Stéphane Bara, era inventar novas formas de expor.

Instalar uma peça de Allan Kaprow composta por caixas de cartão e ventoinhas numa parede de museu na entrada da exposição, a «Heidi's House» de Paul McCarthy e Mike Kelley (Heidi, 1992) com feno ou «Le théâtre du monde» (Teatro do Mundo) (1994) de Huang Yong Ping que era suposto conter animais vivos (insectos), implica instalar objectos cujo estatuto artístico não fora determinado pela originalidade, nem pela durabilidade ou integridade ou imutabilidade. O que é mais efémero do que o cartão, o feno ou as baratas?

Cada uma destas peças questiona a efemeridade e a sua preservação, para além daquilo que aceitamos ser ou não arte. Designei esta decisão deliberada de «descarregar» tudo o que sabemos sobre arte «descarregada», e usei-a como uma energia equivalente, aquela que fora usada para as primeiras agendas de arte, a «arte verdadeira». Só assim foi

as Indian Katchinas from North America, or head dresses, African masks, ornate skulls from Australian or Maori by the way they are used, and the fact that they are “charged”, through their materiality but also by what they say or do not say. A part would always remain lost, untouchable, and ambiguous. For example, like a milk jug or a football balloon fixed in a “mise en scène” in a museum of Art and Crafts, which character is fatally fragmented, something missing.

This “irredeemable” part of the object which we can name “symbolic” is what encourages the object to become “art” for me. This exchange value, subtle as ether, will always escape the pins, the market, the knowledge. This is why I am interested in it, that’s why I am concerned with it, why I want to do something with it.

This request to think about the destination of works whose finality is not the museum, neither the gallery, the wall, but, however, with the help of art history and museography are sometimes glued under frames, pinned as butterflies, and become another kind of ephemeral matter. Then, to come back to “Hors Limites L’art et la Vie”, our point of view with the architect-scenographer, Stéphane Bara, was to invent new ways of display.

Installing an Allan Kaprow’s piece made of cardboard boxes and fans on a museum wall at the entrance of the exhibition, the “Heidi’s House” of Paul McCarthy and Mike Kelley (Heidi, 1992) with hay or the “Le théâtre du monde” (Theater of the World) (1994) of Huang Yong Ping which was supposed to contain living insects, are examples of objects whose artistic status was not determined by originality, neither durability or integrity or immutability. What is more ephemeral than found cardboard, hay or cockroaches?

Each of these works questions ephemera and its preservation, beyond what we accept as being art or not. I have called “unloading” to this deliberate decision to “unload” everything one knows about art, and using this as an equivalent energy the one which was used for the first art agendas, “true art”. Then it could be possible to produce other forms which can look like not being art and which, probably, do not need to be art [...].

possível produzir outras formas que podem não parecer arte e que, provavelmente não precisam de ser arte (...).

Então, a questão é saber como converter a velha posição, que poderia ter levado à morte da arte, em algo que agora está cheio de energia, é fresco e simples, mas que não parece arte da forma que a conhecemos e que não precisa de ser chamada «arte» para ganhar dignidade, realidade ou valor.

A peça de Allan Kaprow foi feita com ele para a exposição, o feno da casa de Heidi é sempre novo, enquanto as baratas são usadas como comida, são ingeridas todos os dias pelos animais dominantes do Théâtre du monde. Grande parte destas obras é material, perecível. Em ambos os casos foram as instituições, o museu por um lado e uma associação de protecção dos animais por outro, a causar danos e destruição. Uma manhã, fui para o espaço da exposição, durante a montagem, e cheirou-me algo estranho vindo da «Casa de Heidi». O feno estava molhado. Pensando que era uma fuga de água, chamei os técnicos que me explicaram que tinham sido os bombeiros do Centro Pompidou que borrifaram um produto não-inflamável sobre a peça. Tinha protegido a peça do fogo, destruindo-a ao mesmo tempo. Chegámos no momento certo para evitar um desastre com a peça de Kaprow. No entanto, foi difícil explicar aos bombeiros, à procura de exercícios, que estas peças de cartão faziam parte da obra de arte e que ao deitar líquido por cima delas não só arruinariam a sua integridade mas destruiriam a peça em si.

No entanto, o «Teatro do Mundo» (Théâtre du monde) não se salvou das unhas protectoras de Brigitte Bardot. A obra de H. Y. Ping foi um tributo à paz e ao *modus vivendi* que os artistas conseguem criar em comunidade, baseada na sua própria experiência na Academia Schloss Solitude em Estugarda. Como símbolo do equilíbrio que diferentes seres podem criar entre eles, o artista chinês concebeu uma mesa de metal na forma de uma tartaruga.

A superfície de ferro perfurado da cobertura deixara o tampo da mesa visível. As gavetas foram feitas para serem empurradas para dentro sem se conseguir puxar, como era habitual. O público conseguia ver animais livres dentro da estrutura. Uma aranha, uma cobra e escorpiões estariam juntos

Then the question is to know how to convert the old position, which could have led to the death of art, into something which is now full of energy, fresh and simple, but not looking like art in the way we know it and so doesn't need to be called "art" to gain dignity, a reality or a value.

Allan Kaprow's piece was made with him for the exhibition, the hay balls of Heidi's house are new each time whereas the cockroaches are used as food, so are eaten, digested each day by the dominating animals of the Théâtre du monde. A large part of these works is material, perishable. For the two following works, it was the museum institution for one part and an association to protect animals on another hand, who were the cause of their damage and destruction. One morning, I went to the exhibition space during the installation and smelt a strange smell coming from "Heidi's House". The hay was wet. Thinking that it was a water leak, I called the technicians who explained to me that it was the firemen from the Pompidou Center who had sprayed a non-inflammable product on the piece. They had protected the piece from fire but destroyed it at the same time. We arrived at the right moment to avoid a disaster with the Kaprow's piece. Nevertheless, the discussion was hard, and it was difficult to explain to the firemen, looking for exercises, that these pieces of cardboard were part of the art work and that to put a liquid on them was not only ruin its integrity but destroy the piece itself.

Alas, the "Theater of the World" (Théâtre du monde) couldn't be saved from the protective nails of Brigitte Bardot. H. Y. Ping's work was a tribute to peace and the *modus vivendi* that the artists can create in community, based on his proper experience at the Schloss Solitude Academy in Stuttgart. As a symbol of the equilibrium that different beings can create together, the Chinese artist conceived a metal table the shape of a turtle.

The perforated iron surface of the cover left the top of the table visible. The drawers were made to be pushed inside and didn't pull out as usual. The public could then see free animals inside the structure. A trap-door spider, a snake and scorpions would have been side by side in the same territory during the exhibition. As they are not usu-

no mesmo território durante a exposição. Como não são normalmente predadores uns dos outros, estariam bem durante algum tempo. No entanto, para os alimentar, precisámos de encontrar ratos, baratas e outros insectos. Encomendámo-los de uma fábrica especial e foram entregues na manhã da inauguração. Mas, devido a boatos internos, a informação referente à peça foi erradamente transmitida. A notícia chegou a Brigitte Bardot, amiga dos animais e defensora desta causa, e amiga da Senhora Pompidou. Pensavam que íamos sacrificar os animais inocentes a pedido de um artista chinês perverso.

Os boatos foram tão eficazes que não só deram origem a uma greve entre os estagiários, tendo o conselho da administração de se justificar, numa reunião, aos trabalhadores do Centro Pompidou, como a Sociedade de Protecção aos Animais instaurou um processo criminal. A decisão do juiz chegou no momento em que estávamos a abrir as caixas para o dia da inauguração, afirmando que o seu papel não era o de julgar o conteúdo artístico da peça, mas aconselhando-nos a não mostrarmos os animais de forma a evitar problemas com o público.

Houve mesmo uma manifestação da Sociedade de Protecção aos Animais à porta do museu, que foi copiada por um artista de *performance* lá dentro. Decidimos expor apenas a carapaça da tartaruga, com um aviso a explicar que a obra tinha sido amputada.

Estas histórias ilustram a capacidade destrutiva das decisões tomadas, cujo objectivo era o de proteger. Estes objectos são frágeis, mesmo perecíveis. A obra não é apenas a sua parte material, uma vez que é contingente.

As seguintes perguntas de Claude Wrobel, um conservador de arte contemporânea, foram feitas ao artista Pierre Joseph que convidei para o centro de arte La Salle de Bains em Lyon, em relação à obra de Joseph «Characters to reactivate» (Personagens a reactivar), uma série de 1995. A obra consistia na possível reactivação de personagens como a Branca de Neve, a Catwoman, o Super-Homem... que foram interpretados por actores mascarados durante as inaugurações. Os actores não falam, assumem apenas a atitude das suas perso-

ally predators of one another, they would have behaved quite peacefully after a period. Nevertheless, to feed them, we needed to find mice, cockroaches and other insects. We had ordered them from a special factory and they were delivered the morning of the opening day. But, due to intern gossip, the information regarding the piece was falsely transmitted. The news reached Brigitte Bardot, friend of the animals and defender of their cause, and friend of Mrs. Pompidou. They thought that we were going to sacrifice innocent animals on the request of a perverted Chinese artist.

The gossip was so effective that it caused a strike amongst the interns. The board of directors had to explain themselves to the Pompidou Center workers during a meeting and the Society for Animal Preservation (SPA) made a lawsuit. The judge's decision arrived, as we were about to open the boxes on the opening day. He said that his role was not to judge the art content of the piece, but that he advised us not to show it with the animals to prevent any public trouble.

In fact, there was a SPA demonstration outside the museum, which was copied by a performance artist inside. We decided to show only the empty shell of the turtle, with an advertisement explaining that it had been amputated.

These anecdotes illustrate the destructive capacity of decisions made, which are meant to protect. These objects are fragile, even perishable. The work is not only its material part, as this is contingent.

The following questions from Claude Wrobel, a conservator of contemporary art, were posed to the artist Pierre Joseph whom I had invited to the art center La Salle de Bains in Lyon. The questions are related to Joseph's work "Characters to reactivate", a series from 1995. The work consisted of the possible reactivation of characters like Snow White, Catwoman, Superman... that were interpreted by actors in costumes during openings. The actors don't speak they simply assume the attitude of their characters and remain as living images during the opening. A polaroid photograph is taken and put on the wall which is exhibited during the exhibition time.

C. W.: What is most important? To keep the object which is related to history, as a tes-

nagens e permanecem como imagens vivas durante a inauguração. Uma fotografia Polaroid é tirada e colocada na parede durante o tempo da exposição.

C. W.: O que é mais importante? Será manter o objecto, que está relacionado com a história, como testemunho do tempo? O que é a «obra de arte» na sua peça, a *performance* que é fotografada ou a fotografia?

P. J.: Não só, porque a ideia é vender a imagem e o direito de a reactivar.

Para além disso, o conservador fala das contradições inerentes à missão de conservação:

C. W.: O problema do museu é que não evoluiu. Continuamos nesta lógica de adquirir obras, que serão guardadas e transmitidas. Finalmente, uma parte da arte evoluiu em direcções diferentes, por exemplo, obras que se podem auto-destruir ou que são feitas de materiais efémeros, ou colocadas em situações de forma a desaparecer. Isto cria um sentimento inquietante; verifica-se um antagonismo entre preservação e transmissão e a obra em si, que nem sempre tem a capacidade de envelhecer.

O museu legitima a sua missão de preservação e conservação para o benefício dos cidadãos e políticos e não está à vontade para comprar obras que podem não durar. Ao mesmo tempo, são obrigados a isso, uma vez que é a arte de hoje. Encontramo-nos em situações conflituantes que levam ao absurdo. Existe por vezes uma ansiedade em preservar algumas peças quando estas devem envelhecer de «forma natural» e desaparecer.

P. J.: O que é a eternidade? O que é o tempo, a duração da eternidade? Pode-se dizer que se trabalha para a eternidade, conseguimos medi-la? É como os restos de radioactividade que enterramos, acreditando que a próxima geração arranjará soluções?

A modernidade introduziu a questão da desmaterialização da arte, que continua em força neste início do século XXI. Qual é o futuro destas coisas cujo destino inicial não era serem «obras de arte» e cuja forma está em conflito com as noções de museografia (perenidade), eternidade e inalienabilidade?

timony of a time? What is the “artwork” in your piece, is it the performance which is photographed or the photograph?

P. J.: Not only, because the idea is to sell at the same time the image and the right to re-activate it.

Further, the conservator talks about the contradictions appearing in the mission of conservation itself:

C. W.: The problem with the museum is that it hasn’t evolved. We are still in this logic of acquiring pieces, which will be kept and transmitted and shown. Finally, a part of the art has evolved in different directions, for example works which can auto-destruct or that are made of ephemeral materials, or put in situations to disappear. This creates an uneasy feeling; there is an antagonism between preservation and transmission and the work itself, which does not always have the capacity to get old.

The museum legitimizes its preservation and conservation mission for the benefit of citizens and politics and doesn’t feel very comfortable with buying works, which may not remain. At the same time, they are obliged to do it, as it is the art of today. We are in conflicting situations leading to absurdity. There is sometimes an eagerness to conserve some works when they should get old in a “natural way” and disappear.

P. J.: What is eternity? What is time, duration of eternity? You can say that you work for eternity, can we measure it? Is it like the radioactive remains which we bury, that we think the next generation will find the solutions?

Modernity has opened the question of art to its de-materialization. A question which remains strong in this beginning of the 21st century is what will be the future of these things whose first destination wasn’t to be “art works” and whose form itself is in conflict with the notions of museography (perenniality), the everlasting and inalienability.

How to maintain these works and keep them “alive”, without fixing them in a museum formula? That was the question of the exhibition “Do Not Play With Dead Things” which we co-organized with Eric Mangion, director of the Villa Arson in Nice, France.

Como manter estas obras, como mantê-las «vivas» sem as fixar numa fórmula de museu? Foi esta a questão colocada pela exposição «Do Not Play With Dead Things» (Não Brinques Com Coisas Mortas) que co-organizámos com Eric Mangion, director da Villa Arson em Nice, França.

Partimos da ideia de que se a *performance* ainda existe no seu estado «primitivo», os seus princípios fundamentais estão a dissolver-se cada vez mais em formas normativas de criação. Desde os meados dos anos 90 e sobretudo a partir de 2000, um número crescente de artistas têm produzido objectos reais ou instalações, que, após o seu tempo de *performance*, surgem como entidades autónomas. Estas sugerem a acção em vez do agir.

Os artistas integram estas questões de preservação e transmissão.

Desde a arte conceptual temos assistido ao desenvolvimento de contratos, declarações e «certificados» escritos para garantir a autenticidade. Assim, a noção de autoria passa da assinatura e estilo para o certificado. O artista requer cada vez mais uma lei e um sistema de mercado. No final, o especialista determina o que é a arte. Esta é uma das ligações com o tipo de objectos usados pela etnografia, que tem a ver com a sua «carga». Carregam um testemunho do seu uso, que não é apenas funcional. São vestígios. A diferença está no modo como olhamos para eles e no seu destino. As regras da etnografia e usos das marcas e vestígios têm uma função documental e de memória. Têm isso em comum com objectos usados na arte de acção de «Do Not Play With Dead Things» (Não Brinques com Coisas Mortas).

No contexto da exposição decidimos mostrar apenas o que resta, no estado em que se encontrava e sem documentação. Procurou-se fazer o contrário do que se aprendera em museologia. A ideia era ver se de alguma forma existia vida para estes objectos depois do seu «tempo de acção». Foi então que me preocupei com o facto da exposição se assemelhar a uma feira da ladra ou de antiguidades. Mesmo que os objectos não partilhassem a mesma qualidade e o mesmo estatuto, a sua instalação conjunta tinha uma atmosfera feliz e caricata. Por vezes é como um «jogo cruel», como dizia Bruce Nauman, ao enganar as convenções

We started from the statement that if performance still exists in a “primitive” manner, its fundamental principles are dissolving more and more into normative forms of creation. Since the mid 90’s and more since 2000, an increasing number of performers have been producing real objects or installations, which, beyond their performance time, appear as autonomous entities. These suggest the action rather than the actual acting of it.

Artists integrate these questions of preservation and transmission.

Since Conceptual Art, we have seen the development of contracts, statements and “certificate displays” written to guarantee authenticity. Then, the notion of authorship goes from the signature and style to certificate. The artist increasingly needs a law and market system. In the end the expert determines what art is. One of the links between the type of objects used by ethnography is their “charged” dimension. They carry a testimony of their use, which is not only functional. They are remains. The difference is made by the way we look at them and their destination. Ethnography’s rules and uses of human marks and traces have a documentary and memory function. They have this in common with the objects used for art actions in Do Not Play With Dead Things.

In the context of the show we have decided to exhibit only what has remained, in the state it had been left, and without documentation. Aiming to do the contrary of what we learn in museum studies. The idea was somehow to test if there was a life for these objects after their “action time”. Then, I was concerned with the fact that the exhibition was looking like a big “moving sale” or an antique fair. Even if the objects didn’t share the same quality and status, their installation together had a playful and happy atmosphere. Sometimes a “mean game” as Bruce Nauman says, tricking the usual conventions, performance has something between ritual and game. This is another link with the ethnographic material.

Fusion arises within the preservation methods for elements whose essence is based on action. What about the Fluxus objects under glass? What is a dead hare without Beuys? Body, movement and breath are missing. Very curiously, I thought that the

usuais, a *performance* tem algo entre o ritual e o jogo. Esta é outra ligação possível com o material etnográfico.

A ligação surge com os métodos de preservação de elementos cuja essência é baseada numa acção. E o que dizer dos objectos Fluxus por baixo de uma vitrine? O que é uma lebre morta sem Beuys? Faltam o movimento do corpo e a respiração. Curiosamente, julguei que a exposição não iria resultar para um público tão grande, mas interessar a um grupo mais pequeno de especialistas e fetichistas, e no entanto teve o maior número de visitantes de todas as exposições da Villa Arson. Tivemos de reimprimir as brochuras gratuitas.

Entre estudantes e amadores de arte contemporânea, vieram também muitas pessoas, «pessoas reais», tanto no último dia da conferência como à sua apresentação.

Tudo isto me fez pensar na maneira particular em que opera a *performance* hoje em dia, trabalhando com o público sem ser uma ferramenta da comunicação, sem ter uma perspectiva ingénua de participação ou de comunhão. O público pode ser visto como material em si, receptáculo e reanimador de uma história, que é sempre construída no presente para depois se tornar um momento da história. Finalmente, a memória, que está para além de datas ou de processos de nomeação, é o que está a ser trabalhado. Esta parte, que não é prática e é irremediável, é o que garante que exista arte na nossa vida.

exhibition would somehow not work for a large public, but would interest a small group of experts or fetishists, yet it had the largest number of visitors of all the exhibitions at Villa Arson. We had to reprint the free brochures.

Among students or contemporary art amateurs, there were a lot of people, the “real people”, who also came for the ending day conference and presentation.

All this made me think about a particular way in which performance could currently operate: working with the public without being a communication media or tool, with neither a naïve perspective of participation or communion. The public can be seen as a material itself, or receiver and re-animator of a story which is always made in the present mode, before becoming a moment in history. Finally, memory which is beyond dates or nomination process is what is at work. This part, which is both impractical and irremediable guarantees that there is art in life.

QUE DEVEMOS FAZER COM OS OBJECTOS ETNOGRÁFICOS? COLECCIONAR, PRESERVAR E EXPOR

WHAT SHOULD ONE DO WITH ETHNOGRAPHIC OBJECTS? TO COLLECT, PRESERVE AND DISPLAY

Em etnografia cultural, o tema central de «Kwok On Collection» da Fundação Oriente, a conservação do efémero refere-se não só a objectos mas também a rituais religiosos, diferentes tipos de teatro e literatura oral, na generalidade. Conservar, de facto, significa recriar. Antes de abordarmos a questão da conservação, será aconselhável atendermos a o que e porque é que queremos conservar e reflectir atentamente sobre a missão dos museus na actualidade.

A maior parte dos objectos etnográficos inclui-se no chamado «efémero» e constitui a cultura material que enforma os estudos de antropologia cultural. Representações e rituais duram o tempo da sua apresentação, e, mesmo que repetidos durante séculos, o seu significado vai-se adaptando às mudanças dessas sociedades. Os objectos dessas representações são quase sempre feitos de materiais frágeis, de materiais orgânicos, tais como plantas, papel ou tecido e, como é sabido, tudo o que é orgânico é perecível. Contudo, há que ressaltar o seguinte: os chamados artefactos frágeis duram por vezes mais tempo do que os materiais sólidos. Alguns objectos de palha, recolhidos no séc. XIX para o Musée de l'Homme, foram ainda há poucos anos expostos e, surpreendentemente, encontravam-se em excelentes condições. Por outro lado, do trabalho que os Clássicos Chineses gravavam em pedra, para que se perpetuasse, só nos chegaram até hoje os documentos em papel, que haviam sido impressos com essas pedras, que não resistiram.

As gravuras japonesas Ukiyoe existentes nos museus ocidentais têm mantido com melhor qualidade a sua cor original do que as que ficaram no Japão, pela simples razão de, na Europa, estarem guardadas em

In cultural ethnography, which is the theme of the Fundação Oriente's "Kwok On Collection", the preservation of the ephemeral concerns not only objects, but also religious rites, different types of theatre, and oral literature in general. But to preserve means to transform. Before talking about preservation, it would be advisable to consider why and what we want to preserve and to think more particularly about what a museum's purpose should be today.

Most ethnographic objects belong to what is called the ephemeral and are the material culture that forms the background to studies in cultural anthropology. Performances and rituals only last the momentary time of a show, and, even if they are performed repeatedly for centuries, their meaning and their rendering evolve as societies change. Objects linked with these performances are often made of fragile materials, of organic materials such as plants, paper or cloth, and as we know, everything organic is fated to die. But one reservation needs to be made here: so-called fragile artefacts sometimes survive better over time than solid materials. Objects made of straw that had been collected in the nineteenth century for the Musée de l'Homme were exhibited a few years ago and, surprisingly, were still in perfect condition. On the other hand, Chinese Classics engraved in stone and designed to last through History, have only reached us because these steles were used to print copies on paper and it is these prints and not the stones that remain today.

Japanese prints of Ukiyoe in Western museums have often retained their original colours better than the ones that can be seen in Japan for the simple reason that in Europe they were locked in drawers,

JACQUES PIMPANEAU

INALCO

jpimpneau@hotmail.com

gavetas, protegidas da luz. Na verdade, o maior risco para os objectos é a sua exposição pública; esta é uma realidade incontornável quando se trata de conservação. Há duas situações distintas: a conservação em exposição e a conservação em reservas. Independentemente do material de que sejam feitos, a maior parte dos objectos que estão protegidos da luz, do pó, dos insectos, da humidade, e se me permitem, de alguns restauradores, podem manter-se preservados por longos períodos de tempo, séculos até. Refira-se uma excepção: a dos objectos em pele, por necessitarem de aplicação periódica de fungicidas que assegurem a sua maleabilidade.

Antes de falar sobre os objectos propriamente ditos, debrucemo-nos sobre a preservação de ritos religiosos e teatrais, sem ser em contexto de representação, dado que constituem uma parte importante da antropologia cultural. Nos museus acedemos, através dos objectos, a essas representações, também em formato de filme ou pela evocação de manequins trajados para o efeito. Claro que o teatro e os rituais podem ser registados em filme, em fotografia, em fita magnética, etc., mas estes meios são, também, frágeis. Dizia-se, em tempos, que a gravação digital seria a solução para a preservação segura... informam-nos, agora, da duração de apenas dois anos de alguns DVD. Quando olhamos para antigos (ou relativamente recentes) vídeos, apercebemo-nos que a cor já se esbateu, numa atmosfera tingida num verde bizarro. Isto implica que sejam feitas cópias com regularidade, mas quem terá paciência e fundos para levar a cabo tal tarefa? Fotografias a cores, pintadas à mão ou feitas com pó de amido mantêm-se mais tempo e com mais qualidade, mas estas técnicas atingem, hoje, custos proibitivos. Na realidade, filmes e fotografias a preto e branco afiguram-se um meio mais seguro, uma vez que a imagem não é traída pelo passar do tempo.

Há pessoas que insistem em gravar tudo, investindo horas intermináveis em gravações que ninguém vê. Ver uma apresentação ao vivo ou ver a respectiva gravação não é de todo o mesmo. Ao tentar armazenar tudo, corremos o risco de sermos esmagados pelo excesso de informação e sendo cada vez mais difícil encontrarmos o que verdadeiramente pretendemos encontrar. Como referiu Karl Marx: o peso dos mortos atormenta os vivos como um pesadelo

sheltered from light. Indeed, what is most dangerous for objects is display, and this should always be kept in mind when we talk about conservation. The problem is different depending on whether we talk about the conservation of objects on display or of objects in storage. Whatever materials they are made of, most objects that are protected from light, dust, insects, too much or too little humidity, and I feel like saying from some restorers, can be preserved perfectly for astonishingly long periods, centuries in some cases. One exception concerns objects made of leather as they require periodical application of anti-fungus wax to keep their flexibility.

Before talking about the objects themselves, let us look at how one might preserve theatre and religious rites outside their own performance since these are an important part of cultural anthropology. Such performances are displayed in museums through the objects that are used in the context of the performance, or in the form of films, or some scenes might even be evoked with dummies dressed with costumes. Of course, theatre and rituals can be recorded on films, on photos, on tapes, etc., but these mediums are also fragile. We were once told that, thanks to digital recordings, there was no longer a problem for preserving recordings... but we are now told that they may only survive two years on some DVD. And, when we look at old (or even relatively recent) videos, we see everything in faded colours and tinted with a strange spinach atmosphere. This means that copies should be made periodically, but who would have the patience, let alone the funds, to carry out such a task? Colour photographs that have been hand painted or made on glass with potato powder have lasted much longer and better, but cost would make such techniques prohibitive nowadays. In fact, black and white films and photographs seem to be a better medium as the original image is not betrayed in the long term.

Some people insist on recording everything, providing hours and hours of recordings which nobody ever watches. Indeed, to look at a real show and to look at its recording is not at all the same experience. By trying to keep everything, we would be crushed by the amount of information and it would be harder and harder to find what we are really looking for. As Karl Marx said: the weight of the dead hangs heavy like a nightmare

inescapável. Eis a razão pela qual é absolutamente necessário fazer o *editing* da gravação de uma mostra, a fim de se mostrar uma versão que as pessoas consigam lembrar. De outra forma, para que servirá preservar o que ninguém poderá ver? Gravar na nossa memória é tão importante, se não mesmo mais, do que guardar objectos num armário. Contudo, impõe-se que haja o mínimo de qualidade nessa gravação. Os documentários ideais seriam co-realizados por um especialista em cultura e por um *cameraman* profissional. Se assim não for, o resultado será: ou um filme muito penoso de se ver, porque falta qualidade à técnica, ou um documentário, como tantos outros na TV, com vistas deslumbrantes mas vazio de comentários, deixando-nos tão desinformados quanto antes.

Preservar récitas teatrais e rituais religiosos passa por mantê-los em representação (ao vivo). Este aspecto diz mais ao antropólogo do que aos conservadores de museus, ainda que os museus tenham vindo, cada vez mais, a convidar grupos de teatro para actuarem nos seus auditórios. Para ser mais específico, refiro o caso da China, onde há uma ligação estreita entre cultura popular e religião, festivais e rituais, e mesmo bordados. Durante a revolução cultural, muitos rituais religiosos foram banidos, por serem estigmatizados como superstições; as máscaras e esculturas a eles associadas foram destruídas. Hoje, em muitos locais do interior, esses rituais foram recuperados, pelo que há agora duas Chinas: a do interior, onde religião e tradição ressurgem como meios de reconstrução da identidade cultural, e a dos grandes meios urbanos, totalmente rendida à modernização e ao estilo de vida ocidental. No interior, porém, as populações são bastante pobres e não beneficiam de apoio das autoridades locais, as quais, ou desprezam a religião, ou, no melhor dos casos, encaram as tradições com sobranceria e, seguramente, nunca virão a contribuir para a sua revitalização. Refira-se, também, que muitos dos elementos principais da tradição caíram no esquecimento e não são passíveis de reanimação. Os actores autóctones, que trabalhavam em exclusivo na agricultura, esqueceram os textos e como representar algumas cenas. Os rituais antigos surgem hoje mais simplificados, porque ninguém tem a capacidade de recordar como eram representados antes da Revolução Cultural. Os aldeãos, que costumavam interpretar óperas nos templos, têm hoje uma vaga

on the minds of the living. This is why, even if the complete recording of a performance is kept, it is absolutely necessary to edit it and only show the essential in an edited version that people will remember. Otherwise, why preserve what nobody will ever look at? Preserving in the minds of humans is as important, if not more so, than keeping things locked in a cupboard. However, it is important to have a minimum of quality in the recording. Ideally, such documentary films should be made by a specialist on culture and by a professional cameraman. Otherwise, we shall either have an interesting film that is too painful to watch because the technique lacks quality, or be faced once again with a documentary as so often seen on TV with pretty views but a vacuous commentary, leaving us as uninformed at the end as we were at the beginning.

Preserving theatrical performances and religious rituals includes keeping them alive. This is an important problem that concerns anthropologists rather than museum curators, but museums have a role to play since they often invite troupes to perform in their auditorium. Rather than speaking in general terms, some examples drawn from experiences in China may be more instructive. In China, folk culture is interconnected with popular religion, festivals, rituals, or even embroidery designs. During the Cultural Revolution, many religious rites were seen as superstitious and therefore banned, and the masks used in these rituals and sculptures associated with them were destroyed. Today, in many parts of the countryside, these rituals have been more or less restored, so that we now have two Chinas: the countryside, where religion and tradition are making a comeback as a means to preserve cultural identity, and the China of the big towns, entirely attracted by modernization and Western lifestyles. But in the countryside and more remote regions where former customs are being brought back to life, people are usually very poor and there is no support from local authorities which either despise religion or, at best, might look upon it unfavourably and will certainly not help to restore any aspect of it. Moreover, elements of what used to be done are now completely forgotten and cannot be retrieved. Local actors, who were always full-time farmers, have forgotten texts or how to enact certain scenes. Ancient rituals are now simplified because nobody remembers exactly how they were performed prior

ideia das versões do passado. Muitos habitantes, exceptuando os idosos, dedicam atenção a crenças antigas, limitando-se a cumprir rituais religiosos mais como manifestação cultural do que expressão de fé. Isto reflecte-se na má qualidade das novas esculturas e máscaras que se encontram nos templos: a fé religiosa que inspirava o artesão de outrora e o impelia a fazer o seu melhor já não existe. O dinheiro ocupa o lugar da religião.

Algumas trupes que representam peças religiosas têm recebido convites do estrangeiro – curioso do exotismo tão do agrado ocidental – também funcionando como apoio pela via da internacionalização. Um exemplo esclarecedor é Dixi de Guizhou, um grupo de teatro (totalmente desconhecido dos chineses) que, após ter actuado em Paris, teve, finalmente, o privilégio de merecer um programa no canal nacional de televisão da China. Este facto cativou a atenção das autoridades locais e os aldeãos – actores tornaram-se subitamente grandes estrelas. Querirá isto dizer que o grupo Dixi foi salvo? Agora, várias versões adaptadas são representadas para a população chinesa e para turistas estrangeiros, pelo que os artesãos iniciaram a produção em série de máscaras de várias dimensões para serem usadas como objectivos decorativos em salas de estar de famílias burguesas. Mas poderemos afirmar que foram salvaguardadas ou que se tornaram meras caricaturas das originais? Uma pergunta mais: deveremos salvaguardar representações efémeras que já estão a definhar? Guardar um registo é só uma face do poliedro; seria interessante saber como eram representadas as peças de Shakespeare no seu tempo, mas haverá interesse em representá-las como se estivessemos na Londres dos começos do século XVII? Insistir teimosamente em perpetuar uma representação moribunda resultará, somente, num triste espectro do que fora outrora. Neste caso, preservar significa fossilizar e, em vez de termos uma borboleta sugando mel das flores, ficamos tão-só com uma pobre borboleta fixada numa caixa entomológica. Ser efémero significa estar vivo, e estar vivo é efémero e implica tempo. Tome-se como exemplo uma ópera religiosa chinesa, que pode durar uma noite inteira e que é representada ao ar livre como uma oferenda aos deuses, e proceda-se à sua transposição para um teatro no ocidente, cujo público desconhece a cultura chinesa;

to the Cultural Revolution. Villagers who used to perform operas for temple festivals can now only give a very approximate version of them. Except for old people, even in villages, many inhabitants turn away from ancient beliefs and maintain religious rituals as a cultural custom rather than as an expression of faith. This explains the often poor quality of new sculptures and masks in temples: the underlying religious spirit which inspired the craftsman and made him give the best of himself, is now lacking. Money has replaced religion.

Some local troupes that perform religious plays were invited abroad by people who were desperately looking for new exotic shows for the benefit of a Western public, while also trying to save these traditional performances by providing them with an international audience. An example will show the impact of such projects: the Dixi from Guizhou is a form of ritual theatre that was completely unknown even in China itself and falling into decay with fewer and fewer opportunities to perform. A troupe was invited to Paris and, because of that, had the honour of being shown on Chinese national television. This attracted the attention of local authorities and the villagers-actors suddenly became stars. Has Dixi been saved? Adapted versions are now played for Chinese and foreign tourists and craftsmen mass-produce masks in all sizes to decorate bourgeois sitting-rooms. But can it be said to have been really saved? Or has it become a caricature of what it used to be? Another question: must we artificially save ephemeral events that are dying out? To make a recording of them is one thing; it would be interesting to know how Shakespeare's plays were performed at the beginning, but do we want them to be always performed as they were in London in the early 17th century? To insist relentlessly on prolonging a dying event will only result in a sad ghost of what it used to be. In this case, to preserve means to fossilize and, instead of having a butterfly sucking honey from flowers, we are left with a poor butterfly pinned down in an entomological box. What is ephemeral means that it is living and what is living is ephemeral and evolves with time. To take a religious Chinese opera, which may last a whole night, performed outside as an offering to the gods, and transplant it in a Western theatre for a public who is not acquainted with Chinese culture, requires so much adaptation that it becomes a completely different kind of performance. A par-

o imenso exercício de adaptação dá-lhe outra feição, transfigurando-a. Um exemplo paralelo seria a celebração de uma grandiosa missa católica a ser representada, em jeito de espectáculo, num teatro de Tóquio. Não quer isto dizer que não se deva realizar tal acção, mas tenhamos a consciência do que de facto está em causa.

É imperativo que tenhamos uma nova percepção do que é um museu. Ter animais em jardins zoológicos foi, outrora, o único meio das populações os poderem ver. Mas será, hoje, ainda necessário perpetuar o seu cativeiro, uma vez que viajar é mais acessível e que os documentários nos propiciam a observação desses animais no seu habitat? Assim, antes de preparar uma conferência sobre conservação, não será mais oportuno e conseqüente reflectir e escrever sobre o próprio conceito de museu? Deverão os museus continuar a ser arquivos de objectos ou será de considerar a separação das suas funções de preservar e de expor? Não será mais pertinente que, por um lado, haja equipamentos exclusivamente destinados a proceder à conservação, com as especificidades e condições necessárias, e, por outro lado, haver museus com a função específica de organizar e realizar exposições com os objectos preservados? Se uma instituição pretende acumular ambas as funções, então a área de reservas deverá estar ao acesso de todos quantos a pretendam visitar. Uma das funções de um museu é preservar objectos raros e antigos, mas como quase todos permanecem em reservas, o acesso a estas deverá ser facultado. Se assim não for, os museus falham uma das suas atribuições: a de prestar um inigualável serviço educativo e formativo. Infelizmente, a maior parte dos museus não assegura esta missão.

Se um museu se propõe oferecer ao visitante uma abordagem a culturas orientais, deverá ter um departamento de antropologia cultural preparado para disponibilizar conhecimentos sobre religiões, costumes, arte popular, isto é: os aspectos constitutivos e específicos de uma dada cultura e que a distinguem das outras. A cultura material, abrangendo técnicas, vestuário, ferramentas, entre outros, é muitas vezes comum a diversas culturas, mesmo a algumas bem distantes. Ambas as abordagens são diversas das colecções organizadas a partir de uma perspectiva estética, de que são exemplo as de André Breton e demais

allel would be to celebrate a grand Catholic mass in the form of a show at the National Theatre in Tokyo. This does not mean that it should not be done, but let us be clear about what is in fact being carried out.

It may also be high time to have a new understanding of museums. To put animals in zoos had a meaning when this was the only way in which most people could see them. But is it necessary to continue locking up these poor beasts in cages now that travelling is so easy and documentary films bring their habitat to life in our sitting-rooms? So, before organising a conference on conservation, would it not have been better to do one first on the museum concept itself? Must a museum continue to be an archive of objects or should its two functions, to preserve and to display, be separated? Would it not be better to have two distinct types of places in a country or town, on the one hand, places in which a category of objects with similar specific conservation requirements would be properly kept and, on the other hand, museums that would focus on organizing exhibitions and displaying these objects with access to such storage? If an institution wants to take on both functions, then their storage areas should be freely accessible to those who wish to see them. The function of a museum is partly the preservation of rare and old objects, but as the majority of these will remain in storage, access to them should be facilitated. Otherwise, museums betray one of their duties, that of being an unrivalled informative and educational institution; and unfortunately, most museums are unable to provide such access.

If a museum aims to introduce visitors to oriental cultures, it has to have a department of cultural anthropology so as to present the religions, customs, folk arts, that it is to say, all that is common to a single culture and different from other cultures. The material culture, encompassing mainly techniques, clothing, implements, or tools, is often shared by different cultures, even ones that are quite far from one another. Both these approaches are different again from collections made from an aesthetic perspective, such as those brought together by André Breton or other collectors, in which every single object has its own place by virtue of its aesthetic value. But an anthropological object only has a meaning within a whole; a single statue of a Chinese god will tell us

coleccionadores, dado cada peça ter um valor estético intrínseco. Um objecto antropológico só possui significado quando em contexto; uma imagem de um deus chinês diz-nos pouco, mas um conjunto delas permite-nos uma introdução ao estudo da religião. Ao coleccionar e expor este tipo de objectos é imperativo que observemos este objectivo pedagógico, talvez mais do que assegurar o espaço ideal para a preservação. Saber organizar uma boa colecção antropológica, com sentido, requer paciência; exige-se para tal tempo e determinação, sendo certo, também, que nunca estará completa.

Abordemos agora uma questão delicada: perante dois objectos ditos idênticos, será melhor optar pelo que é velho e degradado ou pelo novo e em bom estado? Há que afastar a ideia *snob*: quanto mais velho, melhor; um bacio do século XVIII poderá integrar uma colecção museológica pela simples circunstância cronológica e, por estar exposto num museu, o visitante tem de o admirar com a devida veneração. Foi a isto mesmo que Marcel Duchamp reagiu ao incluir um urinol numa exposição. No caso das bonecas indonésias em pele, usadas no teatro de sombras, os desenhos antigos são escrupulosamente reproduzidos para fazer bonecas novas, usando o modelo antigo em nova pele com o mesmo padrão; todavia, as cores diferem dado que os pigmentos então usados são hoje preteridos às cores industriais, por razões de ordem prática. Perante a situação de escolher entre umas bonecas antigas e dispersas, e um conjunto de outras modernas, assumindo que todas estão disponíveis, julgo ter mais interesse que se adquira o conjunto actual, uma vez que um museu é, antes de mais, uma instituição vocacionada para a formação do indivíduo e não um cemitério de objectos velhos. É claro que verdadeiramente aconselhável será a compra de alguns exemplares de velhas bonecas, de forma a permitir uma observação comparativa das cores. Sei, também, que os chamados especialistas farão exactamente o oposto, supostamente em nome da ciência, mas apoiados num doentio apego aos objectos, apego, esse, que tantas vezes os faz esconder objectos do acesso de terceiros, como se seus únicos proprietários fossem. Saiam do meu território. Uma vez ouvi um curador dizer a um colaborador: «Não ponha etiquetas nos documentos que tem no seu gabinete: qualquer pessoa que passe pode pedir-lhe para os consul-

little, but a set of such statues can begin to introduce a religion. When collecting and displaying this type of object, it is essential to remember this pedagogical aim, and this may be more important than caring whether appropriate facilities are available to preserve this type of material. Unless one is very lucky, bringing together meaningful sets of objects requires patience. It is only with time and perseverance that one can constitute a real anthropological collection, and such a collection is never finished.

Let us come now to a delicate problem. Given two otherwise identical objects, is it better to have an old object quite dilapidated or a brand new one in perfect condition? We must get rid of the snobbery according to which the older an object, the better it is. A broken chamber pot dating from the 8th century might be included in a museum collection simply because it is from the 8th century and, since it is in a museum, the visitor must respectfully admire it. This is the context to which Marcel Duchamp was reacting when he chose to put a urinal in an exhibition. In the case of Indonesian leather puppets used in shadow theatre, the old designs are scrupulously reproduced since new puppets are made by applying an old one on the new skin to provide the pattern; but the colours differ between old and new puppets since only natural pigments used to be available while industrial colours are now preferred for mainly practical reasons. If there is a choice between a few disparate old puppets and a complete set of modern ones, assuming both are available, it seems to me that it is more important for a museum to obtain the complete set because a museum is first and foremost an educational institution and not a grave for old objects. Of course, it would be helpful to try to acquire at least a few old shadow puppets in order to show the differences in the colours. But I know that many so-called specialists will make the opposite choice, supposedly in the name of science, but based in fact on an unhealthy attachment to objects, unhealthy attachment that leads them to hide objects from strangers in order to be their sole possessor: keep off my hunting ground. I once heard a curator say to an employee: "Do not put labels on documents in your office: anybody passing through may ask to see them." The poor visitors who ask to see an object often feel they are peeling off a bit of flesh from its keeper.

tar». Os pobres visitantes que pedem para ver um objecto sentem frequentemente que estão a tirar um bocado do responsável por eles.

Há ainda outra questão, porventura mais delicada: sendo os objectos antropológicos frágeis e efémeros, ao serem expostos poderão correr mais riscos. Portanto, deverão ser totalmente restaurados ou tratados para impedir maior deterioração?

Ao levantar esta questão, acode-me à memória o caso de um escultor africano que se ria dos colecionadores que se deslumbravam com máscaras partidas, por entenderem que essa degradação equivalia a valores de raridade e/ou antiguidade e autenticidade, desdenhando produtos mais recentes de inquestionável qualidade artística; esta só é devidamente reconhecida quando o valor comercial e a idade de um objecto não condicionam a apreciação objectiva. O gosto pelo objecto velho é uma mina de ouro para os que «criam» antiguidades, imergindo as peças em chá ou permanganato, ou simplesmente expondo-as à acção do fogo. Sejam flexíveis: o que é relevante para objectos adquiridos pelo seu valor estético poderá não o ser para objectos etnográficos. Faz falta um pouco de discernimento quando se avalia o ensino nas escolas de restauro, mas mais falta faz aos restauradores. Tome-se o exemplo de uma máscara do século XVII, com a patina do tempo, que poderá vir a ser restaurada para que se assemelhe ao que era outrora (como se nós soubéssemos com ela terá de facto sido), será vítima de um crime quase tão grave quanto pôr uns braços na Vénus de Milo. Por outro lado, se for o caso de uma máscara ou de uma peça de vestuário de há cinquenta anos, que se pretende integrar numa exposição ou num bailado, aconselho vivamente o seu restauro, seja devido à degradação da cor, do tecido ou do bordado; caso contrário, constituirá um insulto tanto para o artesão que fez as peças como para o próprio bailado que pretende dar a conhecer. O bom senso deve prevalecer sobre os regulamentos. Os restauradores por vezes arrumam a sua inteligência numa estante.

A minha conclusão poderá ser uma provocação para os conservadores. Colecionar com o intuito único de preservar não é a melhor atitude face a objectos etnográficos. O que é válido para um museu de arte ou de arqueologia poderá não o ser para uma

There is another even more delicate problem: as anthropological objects are very fragile and ephemeral, to display them means putting them in danger. So, must they be restored in their primitive state or should one only stop further deterioration?

To bring up this problem reminds one of an African sculptor who laughed at collectors because they attached value to a broken mask assuming that its poor condition meant that it was old, rare and/or authentic and despised a mask of recent manufacture despite its artistic quality. But to notice artistic quality without taking into account the age or the price of an object needs an eye that few people have. This bias towards the old is a gold mine for those who create antiques by putting objects in tea or permanganate, or bluntly under the flame of a blowtorch. It is first necessary to be flexible: what applies to ancient objects acquired for their aesthetic value does not necessarily apply to ethnographic objects. A little discernment when assessing what is commonly taught in restoration schools could be useful, but is sometimes lacking among restorers. If you have a seventeenth century mask enhanced by the patina of time, it is evident that to try to restore it as it was originally would be a crime (even assuming one might know what it looked like then, which is by no means obvious), just like trying to put some arms back on the Venus of Milo. But if you have a mask or a costume only fifty years old which is to be integrated in an exhibition on a kind of dance, if the colours are all cracked or the threads broken, please restore them as they were, repaint the mask, sew up the embroidery. Not doing so would be insulting for the craftsmen who made these objects, as well as for the type of dance you want to introduce to the visitor. Some common sense is better than the stubborn application of rules. Restorers sometimes put their intelligence on a shelf.

My conclusion may be a bit provocative for curators. To collect just to preserve may not be the best approach for ethnographic objects. What is true in the case of an art and archaeological museum may not be appropriate in the case of an ethnographic collection. Focusing on objects to the point of forgetting the reason why they were collected in the first place should be avoided or one risks behaving like a squirrel that accumulates so much that it forgets where the hazelnuts are hidden. The function of

colecção etnográfica. É um erro centrar a atenção em objectos esquecendo a razão por que foram recolhidos, erro em tudo semelhante ao esquilo que armazena tantas avelãs (e tão bem) que acaba por esquecer onde as escondeu. A função de uma colecção etnográfica é apresentar um conjunto que faça sentido e que ensine algo sobre uma cultura; quando se aborda a questão da preservação é imperativo que se entre em linha de conta com essas colecções e mostras.

Estou solidário com o visitante que, perante um bordado antigo exposto numa vitrina recheada de objectos sem qualquer ligação ou sentido, comentou: «Que faz este velho trapo aqui?» Ao contrário dos europeus, os museus americanos trocam, compram e vendem uns aos outros peças que melhor complementam as suas colecções. Poderá parecer arriscado, à primeira vista, e não poderá ser feito de ânimo leve. Contudo, será mesmo necessário guardar objectos que se perpetuam em reservas, quando, com alguma flexibilidade, poderão ser expostos noutros espaços, sendo que hoje é tão fácil saber onde encontrar um objecto e toda a informação útil sobre ele? O mais importante não é preservar, mas saber por que preservamos; saber o que preservar é também recriar.

an ethnographic collection is to present a meaningful ensemble that can teach something on a civilisation, and the purpose of such collections and displays should be remembered when addressing the question of preservation.

I can understand the comment of this visitor who was looking at an old embroidery with faded colours in a display case, surrounded by objects unrelated to it and said: "Why do they show us this old rag?" Unlike European museums, American ones exchange and sell objects in order to acquire others that are a better complement to their collection. This may seem dangerous and cannot be done lightly. However, is it really necessary to keep objects that will remain in storage when a little flexibility would make it possible for them to be displayed elsewhere, bearing in mind that it is now possible to know right away where an object is and obtain plentiful information on it? The most important is not to preserve, but to know why we preserve, and to know that to preserve is also to transform.

UM ESTUDO COMPARATIVO SOBRE CONSERVAÇÃO DE OBRAS DE ARTE (ETNOGRÁFICAS E CONTEMPORÂNEAS) DE LOCALIZAÇÃO ESPECÍFICA

A COMPARATIVE STUDY INTO THE CONSERVATION OF SITE-RELATED WORKS OF ART (ETHNOGRAPHIC AND CONTEMPORARY)

Esta comunicação debruça-se sobre a mudança de paradigma que se tem verificado nos últimos anos na conservação de arte contemporânea. As obras de arte contemporânea apresentam dificuldades de conservação específicas, cuja solução não passa pelo paradigma «paralisação científica», até há pouco encarado como modelo teórico e ético da conservação. Nos últimos 15 anos, os profissionais de conservação, tanto dos museus como das demais entidades do património, iniciaram uma série de projectos com resultados positivos no desenvolvimento de instrumentos e de medidas que muito favoreceram as condições da prática de conservação. Algumas dessas novas estratégias foram postas em prática durante a prossecução do recém-concluído projecto conjunto «Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art» (2004-2007). A participação do artista e a nova abordagem documental constituíram os aspectos mais relevantes da investigação e serão aqui tratados. A análise e os instrumentos deste projecto propiciaram, igualmente, novos pontos de vista, tanto práticos como conceptuais, sobre conservação de objectos etnográficos. Embora estas «áreas» sejam raramente comparáveis, têm, todavia, muito em comum, ao constataremos o uso de materiais efémeros, bem como a ênfase nos aspectos intangíveis e no seu carácter «performativo». Num projecto de investigação recentemente iniciado, o ponto de partida será a análise das semelhanças e diferenças entre arte contemporânea e etnografia no âmbito da prática museológica, no caso de objectos *site-specific* (tanto contemporâneos como etnográficos) que transitam de um contexto para outro. Como é que os museus usam as suas estratégias de conservação e apresentação de forma a criar continuidade nas biografias das obras?

This lecture will address the paradigm shift in conservation of contemporary art as it occurred over the last few years. Works of contemporary art pose particularly difficult conservation problems which cannot be solved along the lines of the so-called 'scientific freeze' paradigm that until recently was the standard in conservation theory and ethics. Over the last 15 years conservation professionals from museums and heritage institutions have initiated a series of projects which have resulted in the development of instruments and the implementation of measures that improve the conditions for conservation practice. Some of those new strategies have been developed during the recently completed collaborative project 'Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art' (2004-2007). Participation of the artist and new approaches in documentation were among the main research activities and will be discussed. The insights and instruments gained from this project on contemporary art may provide practical and conceptual views on the conservation of ethnographic objects too. Although those 'groups' are seldom compared with each other they have much in common when you look at the use of ephemeral and transient materials as well as the emphasis on intangible qualities and their 'performative' character. For another recently initiated research project, which will be briefly discussed, a comparison between contemporary art and ethnography is point of departure for analysing the similarities and differences in museum practice for site-specific works (both contemporary and ethnographic) that are relocated from one context to the other. How do museums make use of their conservation and presentation strategies in order to create continuity in the works' biographies?

TATJA SCHOLTE

ICN

Tatja.Scholte@icn.nl

INTRODUÇÃO

Pensando melhor, quer-me parecer que o título «Um estudo comparativo entre arte contemporânea e objectos etnográficos» possa ser um pouco confuso, por aludir a diferentes grupos de objectos. Parece exclusivo aos objectos etnográficos do mundo da arte e existe um problema semelhante em definir o ponto de partida da arte contemporânea. Mesmo assim, a comparação dos dois domínios faz sentido, precisamente pelos aspectos equivalentes da conservação no respeitante aos materiais, valores tangíveis e intangíveis, funcionalidade e outros, como tão claramente anunciado pela organização desta conferência. A minha pesquisa tem-se centrado na arte contemporânea, dado que trabalho como investigadora em conservação e gestora de projecto desta mesma área. Contudo, num recente trabalho de investigação, no prelo, debruço-me, também, sobre bens etnográficos.

Defendo que etnografia e arte contemporânea têm muito em comum. Há uma semelhança inquestionável no uso de materiais efémeros e na forma como os valores e o significado surgem na sua relação com a estética do trabalho, a «utilização» do objecto e as suas funcionalidades, bem como a sua contextualização num museu, com uma localização específica. Significado e valores, em ambos os domínios, dependem de cadeias de interacção entre criadores e utilizadores, primeiros e futuros, e as várias partes envolvidas e o público. Finalmente, assim como acontece com artistas contemporâneos que ainda podem ser consultados quanto a aspectos de conservação e de reinstalação, também os representantes das comunidades nativas devem ser envolvidos quando se trata de colecções etnográficas.

«REVOLUÇÃO», UM ESTUDO DE CASO

Começo por um estudo de caso, exemplo de um projecto recém-completado, chamado «Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art». Trata-se de uma instalação multimédia, da autoria de Jeffrey Shaw, «Revolution, a monument for the television revolution», realizada em 1990 e pertencente ao Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN). A sua importância depende dos seus elementos *media*, os mais avançados em 1990 – hoje já obsoletos – e a sua explícita funcionalidade interactiva. O observador deve carregar numa barra, o que fará com que uma estrutura de metal, com um monitor no topo, rode em torno do seu

INTRODUCTION

On second thought, I felt that the title of this talk 'A comparative study between contemporary art and ethnographic objects' is a bit confusing as it seems to define different groups of objects. It seems exclusive for ethnographic objects from the world of art and there is a similar problem with defining what the starting point for contemporary art is. Still I think a comparison of the two domains does make sense precisely because of equivalent issues of conservation regarding the use of materials, tangible and intangible values, functionality and so on, as so aptly indicated by the organizers of this conference. My own experience has been in contemporary art as I have been working as conservation researcher and project manager in this field. However, in a recently initiated research project I will address ethnographic assets as well on which I will elaborate later on.

I do believe ethnographic and contemporary art have much in common. There is remarkable similarity in the use of ephemeral materials and in the ways in which values and meaning come about in relation to the work's aesthetics, the object's 'use' and functionalities, and its relocation into a museum context coming from a site-related background. Meaning and values in both domains depend on chains of interaction between creators, original and future 'users', and various stakeholders who take care of the work as well as the public. And last but not least, just as contemporary artists, who are often still alive, can be consulted for conservation and re-installation issues, representatives of native communities can be involved in the case of ethnographic collections.

CASE STUDY 'REVOLUTION'

I will start with a case study which is one of the examples of a recently completed international project, called 'Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art'. The work is a multi-media installation by Jeffrey Shaw, 'Revolution, a monument for the television revolution', made in 1990 and owned by the Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN). The significance of the work depends on its media elements which represented an advanced state of the art in the 1990s which today are obsolete, and its explicit interactive functionality. The observer should push a bar to make a metal framework with a monitor on top of it, turn around its axis, and while the sculpture turns

eixo e, enquanto a escultura vai rodando, aparecerão imagens no monitor ao mesmo ritmo de andamento do observador em seu redor.

No sentido dos ponteiros do relógio, aparecem 180 imagens de revoluções, desde a Revolução Francesa (1789) até à sublevação da Roménia (1989), que deu início à era pós-soviética. No sentido inverso, é exibido um vídeo com mós fazendo farinha. As imagens de revoluções são o resultado de intervenções electrónicas em pinturas históricas, gravuras, desenhos e fotografias, coligidas, arquivadas e manipuladas pelo co-autor deste trabalho Tjebbe van Tijen: historiador e coleccionador apaixonado de imagens de temática política para as suas colagens.

A primeira apresentação de «Revolution» (1990) realizou-se em Amesterdão, durante a exposição «Imago. Fin de siècle in Dutch contemporary art». O facto de este trabalho ter sido criado para esta exposição tem um significado especial, que merecerá, mais adiante, a minha atenção. Imago começou nos Países Baixos e viajou por vários países nos anos subsequentes. Todos os trabalhos foram subsidiados pelo governo holandês, com o propósito de mostrar ao mundo que este é um país líder na nova arte *media*. Na verdade, nesse tempo, muitos artistas viviam e trabalhavam em Amesterdão, sendo Jeffrey Shaw um deles. Nos seus projectos, colaborou com muitos outros artistas e técnicos.

EMULAÇÃO

Sob um ponto de vista esquemático, a estrutura do trabalho congrega um elevado número de elementos *media*, hoje, ainda, em actividade, apesar de obsoletos. A pesquisa sobre este caso de estudo levantou diversas questões quanto às suas componentes técnicas que, apesar de ultrapassadas, estão admiravelmente em bom funcionamento. É disto exemplo a tecnologia laser, usada em 1990 e em muitos trabalhos da Imago. O equipamento de reprodução, todavia, poderá não durar muito mais tempo. Alguns elementos são um tanto perturbantes, como o *comlink*, responsável pela regulação interactiva de som e imagens. As suas componentes técnicas derivam das componentes do telefone, totalmente fora de uso, pelo que até a leitura da estrutura sonora foi muito problemática.

Para o exemplo em causa, Shaw e Van Tijen foram contactados para prestarem consul-

around images will appear on the monitor at the same pace in which the observer walks around it.

In a clockwise direction, 180 images of revolutions appear, dating from the French revolution in 1789 until the Romanian uproar in 1989 which started the post-Soviet era. In an anti-clockwise direction, a videotape of millstones grinding flour can be observed. The images of revolutions consist of electronically reworked historical paintings, prints, drawings and photographs which have been collected, archived and manipulated by the co-author of this work, Tjebbe van Tijen. He is a historian and a passionate collector of political images for his collages.

The first display of 'Revolution' was in 1990 in Amsterdam at the exhibition 'Imago. Fin de siècle in Dutch contemporary art'. The fact that the work was created for the purpose of this show will play a significant role in this talk later on. Imago started in The Netherlands and travelled to a number of countries in subsequent years. All works were especially commissioned by the Dutch government in order to show the world that The Netherlands were a leading nation in new media art. Indeed, at that time many international artists lived and worked in Amsterdam and Jeffrey Shaw was one of them. For his projects he collaborated with many other artists and technicians.

EMULATION

Looking at a schematic overview of the inner part of the work we see an abundance of media elements which are still functioning today but in fact have become obsolete. The research of this case study raised many questions regarding its technical components that, although obsolete, are still functioning remarkably well. For example, laser-disc technology was still in use in the 1990s and many Imago-works of art were produced with it. The playback equipment, however, may not last very long. Especially those parts that were custom made by the artist are disturbing, like a 'comlink', which is responsible for the interactive regulation of sound and images. Its technical components derived from telephone techniques that are completely out of date, so even reading out the sound data was problematic.

For this case study, the artists Shaw and Van Tijen were addressed for consultation but neither of them showed much interest

tadoria, que declinaram – mais um aspecto relevante que abordarei mais à frente. Constituiu-se então uma equipa interdisciplinar incluindo técnicos, um conservador, um comissário, um documentalista, um gestor de projecto e alguns investigadores, que assumiu as responsabilidades de decisão e execução de todo o processo. Houve várias reuniões e foi assegurada uma avaliação de riscos, de modo a identificar os aspectos mais vulneráveis do projecto, fossem eles técnicos ou intangíveis. O trabalho de investigação resultou num plano de emulação e na sua simulação, na qual a emulação foi mesmo realizada. Um grupo de peritos avaliou o êxito dos resultados. Assim, caso houvesse uma falha no campo da tecnologia, este trabalho seria reinstalado com programa software que substituiria a tecnologia laser, o *comlink* e todos os componentes *hard* e *software*. A interactividade mantém-se operacional e o equipamento de reprodução de som e imagem está em bom estado. Existe, ainda, um problema: a eventual substituição do monitor não será concretizada, por este fazer parte integrante da configuração geral da peça.

Concentro-me agora na emulação, uma estratégia de conservação especialmente aplicada a obras de arte *media*. A emulação é praticada desde o aparecimento da *Variable Media Network*, iniciada pelo Museu Guggenheim de Nova Iorque nos anos noventa, que introduziu uma nova estrutura conceptual para trabalhos que, intencionalmente ou como resultado de desactualização, mudam com a passagem do tempo. A curta duração de elementos técnicos impele os conservadores a repensar os códigos éticos da autenticidade dos materiais e a consequente tendência para os fazer paralisar no seu estado original. É, de facto, difícil manter o conceito de autenticidade dos materiais em obras *media*, não esquecendo a mudança e a variabilidade. Neste particular, existe uma tendência para assegurar a continuidade do mesmo «*olha e sente*» do trabalho, substituindo e actualizando a sua tecnologia – isto é emulação.

Esta estratégia induz, obviamente, alguns problemas. Primeiro, exige um conhecimento profundo da tecnologia original e da transição para novos programas de software ou quaisquer outras soluções de emulação. No caso vertente, tivemos a sorte de ter connosco, em 2007, os mesmos técnicos que estiveram ligados ao projecto

– which is another significant fact that I will address later on. Because of their absence, an interdisciplinary team consisting of technicians, conservator, curator, documentalist, project manager and researchers, took over all responsibilities in the decision-making process. A number of discussion sessions were arranged and even a risk analysis was carried out in order to identify the most vulnerable aspects of the work, both regarding its techniques and its intangible aspects. The case research resulted in a plan for emulation as well as a simulation in which the emulation was actually realized. An even larger group of experts evaluated the result as successful. So, in case technology fails this work could be re-installed using a software programme instead of laser technology, the *comlink* and all other original hard- and software components. The interactivity has been preserved and playback of the sound and images was found to be satisfactory. However, one problem would still remain, namely replacement of the monitor which is inextricably bound up with the visible appearance of the work.

At this point I would like to devote a few words to emulation, a conservation strategy which in particular applies to media works of art. The approach of emulation has become accepted since the Variable Media Network – initiated by the Guggenheim Museum in New York in the 1990s – introduced a conceptual framework and index for works that intentionally *or* as a result of media obsolescence change over time. The short life span of technical elements urges conservators to rethink their ethical codes regarding material authenticity and accompanying aspiration to ‘freezing’ objects in their original state. In general, the concept of material authenticity proves hard to maintain for media works and one has to take into account change and variability. In this respect, there is a tendency to safeguard continuity of the same ‘*look and feel*’ of the work while replacing its original technology – which is, in short, emulation.

Naturally, this strategy has its specific problems. First of all, it requires profound knowledge of the original technology as well as a transition into current software programmes or any other emulation solutions. In our case study, we were fortunate as it happened that the same technicians who were involved in the production of ‘*Revolution*’ in 1990 were involved again with the technical analysis, emulation plan and simulation in 2007. On

«Revolution», em 1990, devidamente actualizados, quer no plano técnico, quer na emulação e também na simulação. Por outro lado, os artistas, inicialmente relutantes em colaborar, após alguns e-mails e uma entrevista, autorizaram o plano de emulação. Refira-se que é assustadora a ideia de um artista não autorizar a emulação da sua obra de arte, pois não poderá ser realizada. Dada a ausência dos artistas, o grupo de peritos assumiu a responsabilidade de garantir as características fundamentais. A avaliação da simulação foi francamente positiva. «Revolution» incluiu, ainda, um exaustivo acervo documental e linhas de orientação (ex: um filme) que cimentaram o processo de reinstalação.

Mas, afinal, por que não quiseram os artistas participar? Acaso o nosso processo de emulação (manter a apresentação original e «paralisar» a obra) não respondia ao pretendido? Será que nos precipitámos e partimos para esta opção sem ponderar bem sobre a história do trabalho?

PERSPECTIVA HISTÓRICA

Desenvolvi alguma investigação com o objectivo de abordar as questões relacionadas com a colaboração artística orientada por Jeffrey Shaw, desde 1960 até 1990, e constatei ser a interactividade um tema recorrente nos seus projectos; disto é exemplo «Legible City», em que o visitante usa uma bicicleta colocada em frente a um amplo ecrã e virtualmente percorre, pedalando, as ruas de Amesterdão, Nova Iorque ou Barcelona. As plantas das cidades são delineadas por casas em forma de poemas, que vão sendo lidos pelos «ciclistas virtuais», ao percorrerem o trajecto.

Outros trabalhos da mesma época exibem o mesmo tipo de experiência com tecnologia avançada, desde a projecção de filmes em tubos de plástico inflamáveis a trabalhos electrónicos, muitas vezes incluindo componentes fabricados por objectivo. Muitas dessas obras estavam directamente ligadas a eventos, políticos e experimentais, organizados «espontaneamente», que incluíam a participação de artistas locais, técnicos e o público em geral. Sobreviveram poucas. Hoje, só temos acesso a esse activíssimo período de *happenings* em Amesterdão, através de documentos e filmes.

Ao observar a história de «Revolution», mais particularmente após conversa com

the other hand, the artists were quite reluctant to collaborate although some email exchange as well as one interview took place in which, at least, they gave permission to carry out the emulation plan. Generally speaking, it is a disaster for an emulation if the artist does not collaborate as he or she should authorize the emulated work of art. Since the artists were not there, the expert group had to decide whether the same look and feel was achieved. Their evaluation of the simulation was indeed positive. The case study of 'Revolution', furthermore, consisted of compiling extensive documentation and guidelines (including film) for the re-installation process.

Still the question remained *why* the artists were not interested to collaborate. Was our approach of emulation – which focused on keeping the original look and feel and 'freezing' the work in its sculptural setting – really an answer to all questions? Had we considered all options or did we reach consensus too quickly without considering the history of the work?

HISTORIC PERSPECTIVE

To address these questions, I did some research into the artistic collaboration directed by Jeffrey Shaw from the 1960s to the 1990s and recognized playful interactivity as a recurrent leitmotiv in all of his projects. Like in 'Legible City' in which the beholder sits on a bicycle in front of a large screen and virtually cycles through the cities of Amsterdam, New York or Barcelona. The various street plans consist of houses in the form of poems and one is invited to read fragments of poetic language while experiencing a virtual cycle tour.

Also, other works from the same period show interest in the experiment with advanced technology, ranging from film projections on inflammable plastic tubes to electronic and computer works that often included custom-made components. Most of the works were connected to events which had 'spontaneously' been organised, political and experimental, and in which many local artists and technicians cooperated and the public was involved. Only very few of those works survived. Today it is mainly on the basis of documentation and recordings that we can get a picture of the energetic period of happenings in this period in Amsterdam.

Looking into the history of 'Revolution' and especially after speaking with Tjebbe van Ti-

Tjebbe van Tijen, é claro para mim que este trabalho nunca foi concebido e realizado para durar muito. Nasce, de facto, no âmbito de um concurso comemorativo dos 200 anos da Revolução Francesa, levado a cabo em Paris, em 1989. O trabalho de Shaw e Van Tijen, «The Imaginary Museum of Revolution», foi apresentado e aceite a concurso, mas não foi seleccionado. Foi, então, apresentado no centro de Haia, com as mesmas imagens de revoluções projectadas em ecrãs ao ar livre. Nas máquinas de vendas instaladas nessa praça, podiam ser adquiridas pequenas réplicas de estátuas de heróis de todo o mundo dos últimos 200 anos; a pedido do público, os técnicos faziam projectar no ecrã a imagem de uma qualquer dessas pequenas estátuas. Deste modo, o público viajava através de um mundo imaginário, festejando as revoluções e os seus heróis dilectos. O projecto emanava grandeza e o público entrava na História, circundado pela imensidão das imagens. Foi muito bem recebido pela imprensa.

Nessa mesma altura, e após exclusão de Paris, os organizadores de Imago patrocinaram um trabalho ousado de *media art*, de Shaw e Van Tijen, cujo resultado foi a «nossa» «Revolution». As imagens e demais componentes foram reciclados para a escultura vídeo. Segundo Van Tijen, nunca houve a intenção de fazer um trabalho perene, mas sim com a mesma duração da exposição.

Naturalmente, por várias razões, há o maior interesse em preservar «Revolution» como uma escultura «perpetuada» em vídeo, de preferência com os elementos *media* originais ou na sua versão emulada. Contudo, o lado cénico e teatral do projecto original desvaneceu-se e não poderá ser recriado nem pela acção da memória, por lhe escaparem as circunstâncias.

A experiência das imagens no monitor é muito diferente da vivida pelo público reunido na praça, em Haia. Uma apresentação diversa do trabalho implicaria uma reinterpretação, indesejável e impensável sem a colaboração dos artistas. Todavia, num tempo em que se considera a reactivação de representações como meio de as salvar para o futuro, vale a pena lembrar que há 20 e 30 anos estas representações eram basicamente *happenings* e eventos. Conservar, registando, não faz justiça à sua amplitude artística. Se tivés-

sem, tornou-se claro para mim que este trabalho provavelmente nunca foi concebido e realizado para durar muito. Nasce, de facto, no âmbito de um concurso comemorativo dos 200 anos da Revolução Francesa celebrado em Paris em 1989. Shaw e Van Tijen submetteram o projecto 'The Imaginary Museum of Revolution' que foi curto-listado mas no fim não foi seleccionado. Não obstante, o projecto foi realizado no centro de Haia onde as mesmas imagens de revoluções foram projectadas em grandes ecrãs. Na praça máquinas de venda automática foram instaladas e podia-se comprar pequenas réplicas de estátuas de heróis de todo o mundo, abrangendo 200 anos de história. Com uma pequena estátua em mãos podia-se pedir a um técnico que projectasse as imagens acompanhantes nos ecrãs. O mundo imaginário das imagens permitiu ao público viajar através das idades e comemorar a sua própria revolução e heróis. O projecto emanava grandeza e as suas imensas projecções mergulharam o público na história mundial. Foi muito bem recebido pela imprensa.

Neste mesmo período, após a exclusão de Paris, os organizadores de Imago comissionaram Shaw e Van Tijen para um trabalho avançado de *media art*. 'Our Revolution' foi o resultado. As imagens e outros componentes foram reciclados para a escultura vídeo. Segundo Van Tijen, nunca houve a intenção de fazer um trabalho permanente, mas sim com a mesma duração da exposição.

Naturalmente, por várias razões, há o maior interesse em preservar 'Revolution' como uma 'congelada' escultura vídeo, de preferência com os elementos *media* originais ou na sua versão emulada. Contudo, os aspectos teatrais e de performance do projecto original desapareceram e não poderão ser recriados nem pela memória, por lhe escaparem as circunstâncias em que este trabalho surgiu.

A experiência das imagens no monitor é completamente diferente da vivida pelo público reunido na praça, em Haia. Uma apresentação diversa do trabalho implicaria uma reinterpretação, indesejável e impensável sem a colaboração dos artistas. Todavia, num tempo em que se considera a reactivação de representações como meio de as salvar para o futuro, vale a pena lembrar que há 20 e 30 anos estas representações eram basicamente *happenings* e eventos. Conservar, registando, não faz justiça à sua amplitude artística. Se tivés-

semos considerado uma reinterpretação de «Revolution» – mesmo que só apoiados em documentação e escultura vídeo – talvez os artistas se tivessem sentido impelidos a colaborar. Doravante, talvez se possam apresentar documentos históricos do projecto, o que não creio, pelo que na investigação a desenvolver será fundamental perpetuar a perspectiva histórica, bem como manter vivas as memórias desses anos de *happenings* e de experimentação artística. Com este caso, aprendi que, para futura preservação, é imperativo que se solidifique um entendimento aprofundado do que verdadeiramente é uma obra de arte e quais as circunstâncias em que foi criada. É lamentável que estes aspectos sejam frequentemente negligenciados pelos museus no acto de aquisição de objectos.

INSIDE INSTALLATIONS

As mesmas questões recaem sobre a instalação de obras de arte, no projecto «Inside Installations», subsidiado pela União Europeia. Cerca de 50 conservadores, técnicos, documentalistas e investigadores, trabalhando em 25 museus de seis países europeus, participaram neste projecto. Pretendia-se a execução de 33 casos de estudo e investigação inerente. O projecto foi liderado pelo Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN, Amesterdão) em articulação com os cinco co-organizadores: a Tate (Londres), o Restaurierungszentrum Düsseldorf, S.M.A.K. (Ghent), Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SMBK, Países Baixos) e o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid). O projecto arrancou com membros do International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA, www.incca.org), que deram o impulso inicial e asseguraram a sua prossecução. Os resultados foram divulgados em www.inside-installations.org e numa brochura [1].

INVESTIGAÇÃO

A questão subjacente à investigação era a seguinte: De que modo se poderá salvaguardar instalações, sendo que estas levantam vários problemas de conservação e apresentação, nos planos teórico e prático? As instalações de artista, cada vez menos marginais e com crescente procura no mercado de arte, requerem estratégias específicas e implicam questões diversas das da arte tradicional. Como reagem os museus ao uso de materiais efémeros ou de *media* das instalações? Estas podem

situation of happenings and events. Just preserving them as ‘frozen’ objects may not fully do justice to their significance as works of art. Perhaps, if we had considered a re-interpretation of ‘Revolution’ – even if this consisted only of additional documentation while keeping the video-sculpture ‘Revolution’ – the artists might have been stimulated to cooperate. Of course, in the future we might think of presenting historic documentation of the project, I am not sure this will happen, but as far as I am concerned in our research we should not lose sight of the work’s historic perspective and one way or the other keep alive the memories of those years of happenings and artistic experiment. What I learned from this case study, is that for its future preservation a thorough understanding of what the work of art is and how it came into existence is of crucial importance. Often this question is being neglected by the museum at the moment a work of art is being acquired.

INSIDE INSTALLATIONS

Similar questions about installation works of art were addressed in the collaborative project ‘Inside Installations’ which was supported by the European Union. Around 50 conservators, curators, technicians, documentalists and researchers, working in 25 museums in six European countries, participated in this project. Its main activities consisted of the execution of 33 case studies and additional research. The project was managed by the Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN, Amsterdam) in collaboration with five co-organisers: Tate (London), Restaurierungszentrum Düsseldorf, S.M.A.K. (Ghent), Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SMBK, Netherlands) and Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid). The project was initiated by members of the International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA, www.incca.org) who gave a strong impetus to its content and organisational structure. All project results have been disseminated at a website www.inside-installations.org and in a printed booklet [1].

RESEARCH

The underlying research question of the project was: How can we safeguard complex works of installation art that raise so many issues concerning conservation and presentation in practice and theory? Artist’s installations have become a mainstream art form and are widely collected but in their care and conservation, these works need different

[1] A brochura de «Inside Installations» pode ser adquirida gratuitamente enviando um e-mail para incca@icn.nl.

[1] The booklet of ‘Inside Installations’ can be acquired for free by sending an email to incca@icn.nl.

ser intencionalmente variáveis, pelo que nos interrogamos: como perspectivamos os museus novos parâmetros para a conservação e apresentação dessas obras? Que papel desempenhará o artista? Como irão articular os vários técnicos envolvidos, incluindo os directores de museus? No caso particular dos *time based media* como nos *media* visuais e electrónicos sabemos, já, que têm reduzida longevidade e rapidamente se tornam obsoletos. Quais serão as mais eficazes estratégias para trabalhos de carácter transitório ou para instalações que incluam *performance*, e como serão aceites as estruturas com uma ética subjacente, se os códigos existentes se revelam insuficientes?

O elevado número de estudos de caso deste projecto propiciou uma tal riqueza em matéria de investigação que permite uma abordagem destas questões e uma diversidade de pesquisa suplementar, que permitem criar linhas de orientação úteis em áreas específicas, nomeadamente no campo da documentação. Obviamente, o projecto não deu origem nem a soluções finais nem normas de conservação, uma vez que as instalações são altamente diversificadas e idiossincráticas. Assim, respeitando os artistas e suas realizações, é fundamental que estes sejam incluídos como elementos imprescindíveis aos estudos de caso, embora muitas questões possam, mesmo assim, permanecer sem resposta. Gostaria, ainda, de sublinhar a relevância de uma investigação teórica, um artigo de Cornelia Weyer, no qual os códigos de ética do restauro, visando uma intervenção mínima e a sua reversibilidade, são abordados [2].

Não se elegeram critérios rigorosos na selecção de estudos de caso neste projecto. Cada estudo deveria incluir os seguintes itens: descrição de problemas fundamentais, pesquisa do historial de exposições da obra, circunstanciado da investigação desenvolvida, trabalho de conservação (se necessário), colaboração com o artista, documentação da obra incluindo orientações para a sua conservação e reinstalação. A obra deveria, também, ser reinstalada do decurso dos três anos do projecto e, preferencialmente, exposta. Os resultados destes estudos foram objecto de debate, em grupos de trabalho e seminários públicos, publicados no website Inside Installations e resumidos numa publicação breve.

strategies and raise different questions than is the case with traditional art objects. How do museums respond to the use of ephemeral materials and media, or to site- and time-specificity of installations? Installations may be intentionally variable; how then do museums anticipate to a different set of parameters for conservation and presentation? What is the role of the artist? And what is the role of the conservator in collaboration with the artist, curator, technicians, museum director and others? Especially time-based media, such as audio-visual & electronic media, have a short lifespan and may soon become obsolete. What are considered to be useful strategies for transitional works or installations including performance, and what will be accepted as an underlying ethical framework if existing codes no longer suffice?

The large number of case studies in this project offered a wealth of research material to address these questions and the additional research activities offered useful guidelines in specific areas, especially in documentation. Obviously, no final solutions nor conservation standards resulted from the project as installations are hugely diverse and idiosyncratic. Therefore, respecting artistic intent and collaboration with the artist were considered to be vital elements of the case studies, although many questions remained unanswered in this respect as well. I would like to highlight one outcome of the theoretical research, namely an article written by Cornelia Weyer in which the altered codes of restoration regarding minimal intervention and reversibility are being addressed [2].

In this project there were no stringent criteria for making a selection of case studies. Each study though had to include the following components: description of the main problem(s), investigation of the work's exhibition history, conservation work (if needed), collaboration with the artist, documentation of the work including guidelines for conservation and re-installation. The work had to be re-installed in the course of the 3-years project and preferably put on display. Results of the case studies were discussed during the project's workshops and public seminars, and published at the Inside Installations website and summarized in the printed booklet.

As for the additional special studies, guidelines and documents for good practice have been published on risk assessment for con-

[2] Cornelia Weyer: «Restoration Theory Applied to Installation Art», *VDR Bulletin*, German Restorers Association, 2/2006. Também publicado em www.inside-installations.org.

[2] Cornelia Weyer: 'Restoration Theory Applied to Installation Art', *VDR Bulletin*, German Restorers Association, 2/2006. Also published at www.inside-installations.org.

Foram igualmente publicados estudos adicionais, guias de boas práticas e de avaliação de riscos para a conservação de *time-based media*, documentação (com diversos textos sobre movimento, luz, som e espaço, arquivos e registos), um relatório sobre a participação do artista, teoria e semântica, gestão de saberes e aprendizagem.

ESTUDOS DE CASOS

O projecto propiciou a oportunidade de colaboração intensiva com o artista, como no caso de Dennis Oppenheim e da sua exposição no Museo Reina Sofia. Em conversa gravada, ao longo de uma semana, o artista explicou o seu método de trabalho e apresentou os seus pontos de vista sobre conservação e instalação. «Circle Puppets» (1994) foi um dos seus trabalhos que acarretou problemas de ordem material, a saber: os discos acrílicos a exigir substituição, bem como a migração de elementos *media* obsoletos para formatos actuais.

«Larger than Life» (2004), de Angela de la Cruz, é uma tela impressionante pintada a óleo e acrílico, que mede cerca de 10 x 8 metros. Estando o edifício em processo de reabilitação, e após consentimento da artista, o trabalho foi exposto noutra espaço do museu, isto é, foi «comprimido» à dimensão de uma pequena capela. Foi um imenso desafio, assumindo, verdadeiramente, a designação de «localização específica», assegurando, por isso, a sua permanência por um mais amplo período de tempo.

«Letter to the censors» (2003), de Carlos Garaicoa, apresenta um modelo em escala de uma sala de cinema de Havana, nos anos 30. Dentro dessa sala deparamos com títulos de filmes censurados em todo o mundo. À volta do edifício, há pequenas caixas de luz mostrando excertos de filmes cubanos a preto e branco. Sendo esta instalação muito frágil, difícil se torna o seu manuseamento e transporte, assim como a sua exposição ao público, por este ter de se aproximar do modelo, de modo a poder ler os títulos referidos, criando, assim, uma elevada margem de risco. Este trabalho foi gerado num contexto «de teatro», mas agora é um objecto de museu com segurança especial. Para o artista que o criou e assegurou a sua conservação, o trabalho tornou-se uma contradição.

«Doppelgarage» (2002) é uma instalação XL, de Thomas Hirschhorn, constituída por duas unidades cobrindo uma área de 120m². Sur-

servation of time-based media, documentation (with a variety of subsets such as documentation of movement, light, sound and space, archiving and registration), artist's participation, theory & semantics, knowledge management & learning.

CASE STUDIES

Sometimes the project offered the opportunity to collaborate intensively with the artist, like in the case of Dennis Oppenheim and his solo exhibition in Reina Sofia, Madrid. In a tape recorded conversation – which lasted for one whole week! – the artist explained his working process and views on conservation and installation. His work 'Circle puppets' (1994) raised a material problem of the acrylic disks that needed to be replaced, combined with the migration of obsolete media elements to a current display format.

'Larger than life' (2004) by Angela de la Cruz is an impressive canvas painted with acrylic and oil paint and measures more than ten by eight metres. Because of renovation of the building that housed the work, in consultation with the artist, the work was relocated to a much smaller location in the museum and accordingly squeezed into this old chapel. Handling of this large and fragile work is challenging and accordingly this has become a site-specific work, which means that it will stay here, at least for some time.

'Letter to the censors' (2003) by Carlos Garaicoa presents a scale model of a classical Havana cinema from the 1930s. Inside the cinema one can see the titles of censored films from all around the world. Around the theatre tiny light boxes show stills of Cuban black-and-white movies. This multi-media installation is extremely fragile which is a problem for handling and transportation, but also its display is complicated as visitors should be allowed to come close to the model in order to discern the titles. This, of course, has a high risk of damages. This work started as a 'theatrical' context-related work but has now turned into a well-protected museum object. For the artist who was involved and who supported the conservation process, this is a contradiction in some sort of way.

An extra-large installation is 'Doppelgarage' (2002) by Thomas Hirschhorn consisting of two units and covering 120 square metres in total. The work was the artist's response to the events of 9/11, 2001. The installation in-

ge como reacção do artista ao 11 de Setembro de 2001. A instalação é constituída por uma parede forrada a cartão, luzes néon, vários objectos de grandes dimensões, grande quantidade de fita-cola (material não sustentável) e vários objectos do quotidiano (ferramentas, livros e outros). Com a concordância do artista, optou-se por «paralisar» este trabalho. As futuras reinstalações deverão condizer com a presente. Foi, igualmente, realizado um estudo partindo de documentos e de medidas de espaço numa abordagem conjunta de laser *scanning*, fotogrametria e taquimetria. Estas técnicas provêm de levantamentos geodésicos e de arquitectura, facilmente usados em instalações. Houve ainda que encontrar a melhor solução para o armazenamento prático da fita adesiva, bem como a sua conservação eficaz.

«Voorstelling/ Performance» (1997) é, a um tempo, uma instalação e um espectáculo, da autoria de Suchan Kinoshita. O trabalho é constituído por dois quartos separados por uma janela no meio. A janela serve de palco para o «actor», seja um funcionário do museu ou um estudante devidamente instruído para essa função. Os visitantes sentam-se num banco de madeira e assim assistem ao programa. O outro quarto funciona como espaço de arrumos para os adereços do espectáculo. Preservar os objectos foi fácil, preservar o espectáculo foi um verdadeiro problema. Seria possível recriá-lo dia após dia? Para a instalação, o artista em articulação com os investigadores criou um jogo de cartas que permite uma variedade de intervenções dos «actores», abrindo portas à imponderabilidade. Tanto o jogo como as suas regras foram cuidadosamente registados e documentados, permitindo, desse modo, uma recriação em consonância com os propósitos do artista.

«Interminável» (2005) («infinite» em inglês), de Artur Barrio, é um diálogo imaginário com Joseph Beuys e comentários à sua obra, num «cenário» muito particular de materiais efémeros: café, pão, papel. Tira-dos alguns pedaços de reboco da parede, foram aí escritos textos em toda a sua extensão. Este trabalho multi-sensorial desperta não só o olfacto como também o tacto e a visão. Dada a extrema efemeridade dos materiais, a instalação já não existe, restando, porém, uma exaustiva documentação, parte sendo registos das câmaras

cludes a cardboard wall covering, neon lights, numerous large-scale objects, lots of adhesive-tape, which is a non-sustainable material, and several everyday items such as tools and books. After consultation with the artist, it was decided to freeze this site-specific work. Future re-installations should match the present display. A special study was carried out into documentation and measurements of the space in a combined approach of laser scanning, photogrammetry and tachymetry. These techniques originate from geodetic surveys and architecture and can successfully be applied to installation art. Other concerns in this case study were to find manageable storage solutions and a conservation strategy for the adhesive tape.

An installation including a performance is Suchan Kinoshita's 'Voorstelling/Performance' (1997). The work consists of two separate rooms with a window in between. The window serves as a stage for the performer, who can be a regular museum guide or a student who is trained for this task. Visitors can sit on a wooden bench and watch the programme. The other room is the storage for the props needed for the performance. Apart from conservation of everyday objects, the main problem was how to preserve the performance. Could it be re-enacted time and again? For this installation the artist together with the case researchers developed a card game which offers variations to the performers and introduces an element of unpredictability. The game and the rules have been carefully documented and the work can now be re-enacted in concordance with the artist's intent.

'Interminável' (2005) ('infinite' in English) by Artur Barrio is an imaginary dialogue with Joseph Beuys and comments on his works with an exquisite collection of ephemeral materials such as coffee, loaves of bread, paper. Pieces of plaster across the walls have been knocked out and texts are written all over it. This work is multi-sensorial and affects smell and touch as much as vision. As a consequence of the extreme ephemerality of the materials, the installation does not exist anymore. What does exist, however, is an extensive documentation partly made with surveillance camera's during the exhibition period. Recordings include the public and show how visitors responded to the work, and also give a good impression of the artist at work. Next to that, extensive documentation has been created of all ingredients and their

de vigilância ligadas durante a exposição. Os registos incluem o público e mostramos as diversas reacções ao trabalho e alguns momentos do artista em laboração. Acresce que foi produzida documentação sobre os ingredientes de produção, bem como uma entrevista ao artista. No futuro será possível recriar novas versões da obra, com a concordância do artista e a informação recolhida e registada, sendo que os esquemas conceptuais e os cenários são exequíveis.

O último caso a que aludirei é o de um trabalho especialmente criado para o Museum Boijmans Van Beuningen, em Roterdão, intitulado «Notion-Motion» (2005), de Olafur Eliasson. Este trabalho exigiu a reconstrução de todo um piso do museu; é uma obra interactiva na qual a movimentação do público é transformada em vibrações de água e projecções de luz. No seu formato original a instalação não tinha a capacidade de ser mantida, uma vez que a armazenagem dos materiais não é factível. Apesar da intenção primeira do artista ser a de criar um trabalho de localização específica, impôs-se uma mudança devido a aspectos práticos que o próprio artista admitiu. De momento estão a decorrer negociações visando um ajustamento do trabalho a situações diversas que lhe permitam tornar-se uma instalação variável.

DOCUMENTAÇÃO

Os escassos exemplos que pude apresentar em tão curto espaço de tempo ofereceram a possibilidade de enunciar e esclarecer as complexidades de conservação e apresentação de instalações: a obsolescência da tecnologia e a utilização de materiais efémeros, manuseamento, armazenagem e reinstalação são problemas extremamente complexos das instalações, bem como a proximidade do público e a vulnerabilidade das próprias instalações. Algumas soluções surgiram do aperfeiçoamento de métodos de conservação e das linhas de orientação registadas, então, em texto ou filme. Em alguns casos ainda decorrem conversações sobre estas matérias ou não houve mesmo oportunidade de levar a cabo os projectos.

Outros registos mereceram atenção mais cuidada; assim, os procedimentos no respeitante a som, movimento, luz e espaço poderão ser consultados no respectivo website.

product information, and an interview with the artist was conducted. As a result, in the future, several variations can be made which the artist approves of and which not necessarily have to be carried out in his presence. Scenarios and a conceptual scheme will help to re-install the work at future occasions.

My last example is a site-specific work especially created for Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, 'Notion-Motion' (2005) by Olafur Eliasson. For this work almost a full storey of the museum was rebuilt by a contractor in collaboration with the museum staff. It is an interactive work in which movements created by the public are transformed into vibrations of water and light projections. In its original form the installation could never been kept as storages of the materials is not feasible. And despite Eliasson's original intention of creating a site-specific work, this may change due to practical matters even acknowledged by the artist himself. Currently there are negotiations going on to adjust the work to different situations and to make it into a variable installation.

DOCUMENTATION

The few examples I could present in this short time have hopefully shed light on the complexities of preserving and presenting installation art: the obsolescence of technology and the use of ephemeral or low-grade materials, handling, storage and re-installation problems of extremely large and complex installations, or the proximity of the public in extremely vulnerable installations. Sometimes solutions were found by developing methods for conservation and guidelines for re-installation were drafted by means of written text or filmed recordings. Sometimes the opposite of a freeze-strategy was followed and scenarios for re-enactment of performances installations were developed. In some cases negotiations are still going on and many or even most case studies were not completed at the end of the project.

Especially different aspects of documentation got extra attention and guidelines for documenting sound, movement, light and space can be downloaded from the project's website.

For the preservation of installation another aspect of documentation needs to be addressed, which is the archiving procedures for an abundance of information. Documentation is essential to contemporary art

É de referir que os procedimentos arquivísticos são da maior importância para uma conservação eficaz e correcta, em especial nos casos que envolvem materiais heterogéneos, tais como: textos, filmes, imagens, etc.. O sistema de informação usado em museus não tem capacidade para uma prática arquivística exigida para determinadas obras e/ou acções. Um grupo alemão desenvolveu, no âmbito de Inside Installations, um modelo de documentação, da maior utilidade e com carácter seminal: o «Museum Information System», o qual permite armazenar informação que acompanha cronologicamente o trabalho de criação, inclui os relatórios de conservação, o historial das exposições e registos das reinstalações, a informação disponibilizada pelo artista, as entrevistas, dados históricos e registo das pessoas envolvidas no trabalho. Pode também organizar documentação ligada às diferentes partes de uma obra de arte compósita. No website é possível explorar esta e outras abordagens, com todas as valências e acessibilidade.

Finalmente, gostaria de sugerir uma visita ao site www.inside-installations.org, para que possam comparar as referidas estratégias de arquivo. Na secção de Investigação, do site, estão disponíveis mais linhas de orientação. Um sistema de gestão de conteúdos avançado permitiu aos participantes guardar os seus documentos. Os seminários, *workshops*, seis no total, e uma brochura com resumos estão, igualmente, acessíveis, são gratuitos e basta encomendar, via electrónica, ao INCCA.

TROCA DE FUNÇÕES

Para dizer algumas palavras sobre a avaliação do projecto: Durante um *workshop* realizado na Tate Modern, mereceu particular atenção o papel do conservador-restaurador. Vejamos, o papel do conservador está em vias de mudança, uma vez que muitas das obras exigem novas competências e saberes; a título de exemplo, refira-se a capacidade de diálogo com o artista, o curador e/ou técnico, de forma a, juntos, obterem uma complexa compilação de documentos fundamentais, bem como a capacidade de gestão de projectos. Acima de tudo, aos investigadores em conservação neste projecto foi exigido que possuíssem valências interdisciplinares e que articulassem com os diversos profissionais envolvidos. Outra observação importante relaciona-se com os modelos de decisão nos museus, que

conservação and consists of highly heterogeneous materials, such as text, films, images, etcetera. Standard museum information systems are not fit for archiving nor for information retrieval. A group of German partners developed the Inside Installations Documentation Model which is a useful structure for organising documentation and which in future will probably be further developed into an actual module of one of the standards, The Museum Information System. The model would allow you to store information according to the chronological life of an artwork and to include conservation reports, exhibition histories or recordings of re-installation moments, artist information, interviews, historical information and a registry of persons involved with the work. Another feature is assorting documentation linked to different parts of a composite work of art. At the website this approach as well as two other approaches can be explored, all with their own merits and utilization.

Finally, I would recommend you to visit the website www.inside-installations.org and compare these various archiving strategies. Many more guidelines are provided in the Research section of the website. An advanced content management system allowed participants to upload their own documents. The seminars and workshops, six in total, have also been recorded and disseminated, and a printed booklet providing summaries of the project's activities can be obtained for free by sending an email to INCCA.

CHANGING ROLES

To devote a few words to the evaluation of the project: During a special workshop held in Tate Modern one particular issue was highlighted, namely the role of the conservator. In many cases the conservator's material expertise may no longer be the most important. In short, the role of the conservator is changing because for these works completely different skills may be required: conservators should be able to communicate with the artist and/or the curator and/or technicians; they should compile complex documentation files and act as project manager. On top of that, conservation researchers in this project had to act in different and interdisciplinary ways with colleagues from different professions. Another observation was that decision-making procedures in the museum are still not very transparent and have not crystallized into useable and well-formulated models or overall strategies as yet.

ainda não são transparentes e ainda não se tornaram em modelos bem formulados ou em estratégias globais.

Dito isto, as conclusões gerais do projecto são as seguintes: esta diversidade de estudos de caso facilitou-nos uma análise mais profunda das questões inerentes à arte contemporânea, especialmente as das instalações, nomeadamente a documentação e participação do artista. Foram desenvolvidas muitas linhas de orientação que estão agora disponíveis. Trabalhar em concerto, com equipas interdisciplinares, em intercâmbio de saberes foi indispensável. A troca de conhecimentos durante os seminários e *workshops* foi geralmente considerada como uma forma prolífica de colaboração internacional.

NOVAS ESTRATÉGIAS PARA A CONSERVAÇÃO

Antes de finalizar, gostaria de estabelecer aqui uma ponte entre «Inside Installations» e um outro projecto de investigação em que a preservação de objectos «etnográficos» também desempenha um papel. Espero que esta mudança não seja demasiado abrupta. Será matéria de pesquisa para a minha tese de doutoramento estabelecer um paralelo entre estes dois campos. Primeiro, gostaria de vos dar alguma informação mais geral. O programa «New Strategies in Conservation» foi submetido à apreciação do Netherlands Organisation for Scientific Research e aguardamos uma decisão até Dezembro; se for aceite, será lançado no início de 2009. Os meus colegas Ijsbrand Hummelen, Vivian van Saaze e alguns supervisores das universidades de Amesterdão e Maastrich constituem a equipa de trabalho. O nosso grupo consiste num total de seis investigadores e um igual número de projectos individuais serão levados a cabo.

O objectivo principal do programa assenta no desenvolvimento de um *corpus* teórico para a conservação de arte contemporânea, apoiado em estudos de caso de projectos já realizados e de outros a concretizar. O *corpus* será desenvolvido passo a passo e será baseado numa grande variedade de casos de estudo. O motivo que nos impele é sabermos que as abordagens em conservação, enraizadas em paradigmas científicos, são problemáticas quando se trata de arte contemporânea e das questões que nos impõe. As complexidades, aliás referidas na conferência, são mui-

Having said that, general conclusions of the project are that this wealth of case studies has provided profound insight into the problems of contemporary art, especially installations, and that in certain areas – such as documentation and artist's participation – many useful guidelines have been developed and are available to the field. Working together in interdisciplinary teams proved to be indispensable and the exchange of knowledge during seminars and workshops was generally considered an extremely prolific way of international collaboration.

NEW STRATEGIES IN CONSERVATION

Reaching the end of my talk, I would like to make a small bridge between the completed Inside Installations project and another research activity in which the preservation of 'ethnographic' objects also will play a part. I hope this switch will not be too abrupt. For me, this new project includes that I will carry out a PhD research in which I will address a comparison between the two domains. First, I would like to give you some general information. The programme 'New Strategies in Conservation' has been submitted to the Netherlands Organisation for Scientific Research; the results are expected at the end of December and, if accepted, the programme will start in 2009. My colleagues at ICN, Ijsbrand Hummelen and Vivian van Saaze are involved, as well as supervisors from the universities of Amsterdam and Maastricht. In total our group consists of six researchers and an equal number of individual projects will be carried out.

The main purpose of the programme is to develop a theoretical framework for the conservation of contemporary art based on the case studies and projects carried out so far, as well as on the case studies to be carried out during this new programme. The framework will be developed step-by-step and will be based on a wide range of case studies.

The reason for this, first of all, is that prevailing approaches in conservation, which are deeply rooted in the scientific paradigm of conservation and carry an emphasis on natural sciences, are problematic for contemporary art conservation in which so many different issues are at stake. We have seen so many of those complexities during the conference, such as the relationship between the artist's idiosyncratic use of materials, artistic intent and the influence of

tas e evidentes (a escolha idiossincrática de materiais, o propósito do artista, a influência de tempo e de espaço, a longevidade da obra de arte, a autenticidade de materiais e de conceitos, o contexto, etc.). A arte contemporânea põe em causa a «estratégia de paralisação» tradicional e desafia os conservadores/restauradores a reformular as noções de variabilidade e mudança.

Para assegurar um *corpus* teórico que sustente os processos de decisão, a nossa abordagem tem assimilado metodologias das ciências sociais, em particular nos métodos de investigação qualitativos. Assim, os casos vertentes apoiam-se em trabalho de campo tal como na investigação etnográfica. Não nos concentraremos nos objectos, nos seus processos de deterioração, no «comportamento» dos materiais e no processo de conservação num sentido estrito, mas sobretudo, nas relações entre as pessoas e os objectos que criam, produzem, preservam, restauram, apresentam, descrevem, documentam e etc.. Entrevistaremos os vários envolvidos, a saber: conservadores, artistas, técnicos, curadores, assistentes de artistas, entre outros. A observação participante será parte da nossa metodologia de investigação.

PESQUISA ETNOGRÁFICA

Os métodos de investigação qualitativa não são geralmente tão usados no campo da conservação, mas mais na relação dos objectos etnográficos com outras áreas. Há, contudo, fortes elos entre arte contemporânea e a etnografia, na medida em que as comunidades são reconhecidas como factores decisivos para a atribuição de um sentido a obras de arte. Ao usar a designação «comunidade», nesta acepção, refiro-me a comunidades nativas que criam e usam objectos ligados a rituais e a manifestações culturais, mas também ao público que frui uma obra de arte contemporânea e, mesmo, a comunidade de artistas, de que serão exemplos: um estúdio no qual artistas e seus assistentes trabalham em articulação e a comunidade de conservadores. Para todos estes, a obra de arte tem valores diversos e significados diversos. Propomo-nos analisar estas redes em que o significado se constitui como meio de entendimento que influencia a biografia ou o ciclo de vida de uma obra, bem como os processos de decisão que subjazem às intervenções de conservação e apresentação.

time and space, longevity of the work of art in contrast to the use of ephemeral materials, risks versus accessibility to the works of art, material authenticity and conceptual authenticity, site-specificity and change of context. Contemporary art has put the traditional 'freeze' strategy into question and challenges conservators to rethink the notions of variability and change.

In order to develop a theoretical framework which in the future may be supportive to decision-making processes, our approach will make use of methods developed in the social sciences, especially qualitative research methods. This means that our case studies will largely consist of field work as it is known from ethnographical research. We will not only look at the objects, their processes of decay and change, the 'behaviour' of materials and conservation matters in a strict sense, but also, perhaps even primarily, we will look into the relationships between people and the objects they create, produce, preserve, restore, present, describe, document and so on. Interviewing various stakeholders, like conservators, artists, technicians, curators, artists' assistants and so on, as well as participatory observation, will be part of this research methodology.

ETHNOGRAPHIC RESEARCH

Qualitative research methods are not so commonly applied in the world of conservation but more in relation to ethnographical objects than in other areas. And there is a strong linkage between contemporary art and ethnography in that communities are recognized as decisive factors in attributing meaning to works of art. When using the word 'community' here I am thinking of native communities which create and use objects in relation to rituals and their native culture. But also of a local community, the public, who experiences a work of contemporary art, or the artist community, for example an artist studio in which several assistants collaborate with the artist, or the conservation community, and so on. To all of those communities the work of art represents different values, and different meanings are attributed to it. It is our purpose to analyse these networks in which meaning is being constituted in order to better understand the mechanisms that influence the biography or lifecycle of a work of art and the decision-making processes that underlie its conservation treatments and presentations.

COMPARAÇÃO ENTRE ARTE CONTEMPORÂNEA E ARTE ETNOGRÁFICA

Estou particularmente interessada nas transformações que se verificam ao integrar as obras em novos contextos, em especial quando esse processo implica a alienação de um contexto original em obras *site-specific*. Quando uma obra é adquirida por um museu, passa a integrar uma colecção e assim se inicia o seu regime de conservação e apresentação. Para obras *site-specific* tal poderá implicar uma mudança dramática que terá consequências maiores para o significado da obra de arte. O que acontece assim que uma obra *site-specific* é adquirida para uma colecção de museu, o que muda, então? Quem decide o que (e como) será preservado, quando a obra for colocada em diferentes contextos? O que será apresentado ao público e porquê? Qual é, na realidade, a identidade de uma obra de localização específica quando em contexto de museu? A resposta a estas perguntas passa por estabelecer a distinção entre arte contemporânea e arte etnográfica, sendo que existem diferenças e semelhanças, tangíveis e intangíveis, entre ambas.

Como o projecto se encontra em fase inicial, só poderei referir-me a dois casos que pretendo analisar. Ambos são trabalhos de arquitectura com «função» e significado social, tanto para as comunidades de origem como para o público, tendo ambos em comum o facto de se localizarem num espaço público. Ambos foram adquiridos por um museu e estão a ser preparados para exposição permanente. Um, «Die Toilette», de Ilya Kabakov, foi feita para a Documenta IX, dirigida por Jan Hoet, em 1992, e encontra-se, de momento, no Stedelijk Museum voor Actuelle Kunst, em Ghent. A obra tem referências sócio-culturais à ex-União Soviética e é uma evocação paradigmática do significado social dos espaços públicos combinados com aparência estética da pintura. Tanto na versão de exterior como na de interior, haverá questões de conservação que irão afectar o significado da obra em vários planos.

A outra é uma Trobriand Yam House, da Nova Guiné, que foi comprada pelo Wereldmuseum de Roterdão, em 1960. O restauro desta obra está em execução e a questão que levanta é a seguinte: Será que este trabalho foi feito para durar tanto tempo e quais

COMPARISON BETWEEN CONTEMPORARY AND ETHNOGRAPHIC ART

My personal interest is with the transformations which occur when works are relocated from one context to another, especially when this relocation implies an alienation of an original context for site-specific works of art. From the moment a work is being acquired by a museum it becomes part of a collection and the museum regime of conservation and presentation starts. For site-specific works this may imply a dramatic change which has far reaching consequences for the meaning of the work. What happens to a site-specific work once it has been acquired for a museum collection, what has changed? Who will decide what will be preserved, and how, during this process and later on, when the work is relocated again to different contexts? What will be presented and why? What, in fact, is the identity of a site-specific work in a museum context? I think that in order to address these questions it will be helpful to make a comparison between contemporary and ethnographic art, as there are not only differences but also similarities, both tangible and intangible, between both classes of works.

As the project is just starting I can only show you two examples of the case studies I am intending to look into. Both are architectural works which have a social meaning and 'use' for their original communities or public, and which are explicitly connected to an outdoor public location. Both works have been acquired for a museum collection and are now in the process of being permanently displayed. One is: 'Die Toilette' by Ilya Kabakov made for Documenta IX, directed by Jan Hoet in 1992, and which is now in the collection of Stedelijk Museum voor Actuele Kunst in Ghent. The work has socio-cultural references to the former Soviet-Union and is exemplary for Kabakov's evocation of social meaning in public spaces combined with an aesthetic painterly appearance. Both in the case of an outdoor and an indoor presentation, conservation questions will arise that will affect the meaning of this work in several ways.

The other example is a Trobriand Yam House originating from New Guinea and acquired by the Wereldmuseum in Rotterdam in the 1960s. The restoration of this work is now being prepared and one of the questions here is: Was this work meant to last

as consequências advenientes desta longevidade? O povo Trobriand terá construído esta casa «Yam» há muitos anos; quais serão os aspectos a ter em conta no restauro, ao ter de se substituir elementos originais e reinstalar para exposição no futuro?

Concluindo: Há ainda muitas questões sem resposta, tanto quanto à conservação de arte contemporânea como aos objectos etnográficos. Ao elaborar uma introdução aos projectos e ao recolher a respectiva informação de apoio, tentei elucidar alguns aspectos referentes à pesquisa, nos Países Baixos e, em particular, contribuir para uma melhor colaboração com projectos internacionais, num mais facilitado entendimento dos motivos e das práticas em vigor neste campo.

Muito obrigada!

so long and what are the consequences of the fact that it has reached its present state of longevity? The Trobriand people would probably have rebuilt their yam house many years ago. What are the considerations for the restoration, replacement of original parts and its re-installation in a permanent display in the future?

To conclude, there are still many unanswered questions concerning both the conservation of contemporary art as well as ethnographic assets. With an introduction to the projects and some background information on the case studies, I have tried to elucidate how we hope our research in the Netherlands and especially the international collaboration projects will contribute to a better understanding of the motives and practices going on in our field.

Thank you for listening!

AGRADECIMENTOS

Co-organizadores e parceiros de «Inside Installations». Preservation and Presentation of Installation Art» (ver em: www.inside-installations.org)

Estudo de caso: «Revolution. A monument for television revolution»: Simone Vermaat (ICN), Gaby Wijers (NIM/Montevidéo), Ramon Coelho (NIM/Montevidéo), Agnes Broherhof (ICN), Tjebbe van Tijen (artista)

Estudo de caso: Ilya Kabakov, «The Toilette»: Marielle Kloosterman (estudante)

Estudo de caso: «Trobriand Yam House»: Desirée Wisse (estudante/curadora)

ACKNOWLEDGEMENTS:

Co-organisers and partners of 'Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art' (see www.inside-installations.org)

Case study 'Revolution. A monument for the television revolution': Simone Vermaat (ICN), Gaby Wijers (NIM/Montevidéo), Ramon Coelho (NIM/Montevidéo), Agnes Brokerhof (ICN), Tjebbe van Tijen (artist)

Case study Ilya Kabakov, 'The Toilette': Marielle Kloosterman (student)

Case study 'Trobriand Yam House': Désirée Wisse (student/ conservator)

FORMIGAS, PÃO-DE-LÓ E PEDRAS: FRONTEIRAS DE INTERVENÇÃO

ANTS, SPONGE CAKE AND STONES: FRONTIERS TO INTERVENTION

Os bens etnográficos são objectos sobre os quais com frequência nos falta informação, quer quanto à sua materialidade quer quanto ao seu processo de fabrico. Surgem, neste tipo de objectos, materiais em diversas combinações, mas sobre os quais sabemos pouco. Pode acontecer que estes materiais estejam incorrectamente identificados. Por exemplo, pontualmente podem ser designadas por penas de galinha qualquer tipo de penas para que não surjam problemas na circulação internacional destes objectos.

A função do objecto pode também ser desconhecida. Estas lacunas na informação são desafios acrescidos à investigação e também à conservação dos objectos. O Museu Nacional de Etnologia segue, na gestão do seu acervo, critérios de actuação bem definidos de acordo com princípios de inventariação e de conservação nos quais se incluem a intervenção mínima, a reversibilidade ou a retratabilidade. O objectivo de estabelecer procedimentos correctos de actuação serve também para garantir que não é perdida informação durante qualquer uma das fases de trabalho.

Os três casos que apresentamos em seguida demonstram como os problemas que os objectos nos colocam, ou que nós colocamos aos objectos, desafiam a fronteira dos critérios que definimos para a nossa actuação, mas, ao mesmo tempo, enriquecem a reflexão e tornam a conservação uma área transversal ao conjunto das actividades do Museu. Os casos escolhidos, face aos resultados obtidos ou aos procedimentos seguidos, constituem exemplos da constante reflexão interna e o encontro *A arte efémera e a conservação* é uma oportunidade de trazer este debate para fora do Museu.

Ethnographic objects often lack information both as far as their materiality is concerned as well as their production process. Under this type of objects, we face diverse combinations about which we know very little. It may happen that these materials are incorrectly identified. For example, occasionally, some chicken feathers may have been designated as such though they might be feathers of any other kind, so that problems with international movement of such objects may be avoided.

The function of the object might also be unknown. These voids of information present added challenges to the research as well as to the conservation of objects. For the management of its collection, the National Museum of Ethnology follows well defined procedural criteria according to inventory and conservation principles including minimal intervention, reversibility and retractability. The aim to establish correct operation procedures serves also a purpose of ensuring that no information data is lost during any work stages.

The three cases that we submit next demonstrate how the problems that we both face before the objects or that we place facing the objects, challenge the frontier of the criteria that we define for our approach but, at the same time, also enrich our reflection and make conservation as a transversal area throughout the whole set of the museum's activities. The selected cases, in face of achieved results or followed procedures, are examples of consistent internal reflection and the meeting on *"Ephemeral art and conservation"* is an opportunity to bring this debate to the outside world.

JOANA AMARAL

MNE-IMC

mnetnologia.joanaamaral@mnc-ip.pt

O primeiro caso refere-se ao peitoral BD.175 (figura 2), inventariado como «adorno/escudo», proveniente da Amazónia [1] que faz parte da colecção de 125 objectos, adquiridos nas lojas da Artíndia, pela Comissão para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses e foi doado ao Museu Nacional de Etnologia a 31 de Agosto de 2003. Sobre este objecto não dispúnhamos então de outra informação.

Uma investigação posterior permitiu perceber que este objecto é idêntico ao representado na página 76 da publicação *Mostra do redescobrimento: Artes indígenas* (org. Nelson Aguilar, S. Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, Fundação bienal de S. Paulo, 2000), e ao representado na página 228 da publicação *Tesouro de cultura material dos Índios no Brasil*, elaboração de Dilza Fonseca da Motta com a colaboração de Leandra Oliveira (Rio de Janeiro: Museu do Índio – FUNAI, 2006). Na primeira publicação referida este objecto é designado por «vesicatório emplumado» enquanto que na última publicação a designação utilizada é «moldura trançada para tocandiras». Actualmente procede-se no Museu Nacional de Etnologia a uma revisão das informações relativas à inventariação deste objecto.

No momento da sua incorporação houve uma inversão nos procedimentos que normalmente são efectuados. Na incorporação de cada «novo» objecto no Museu existem procedimentos de conservação que decorrem em estreita relação com procedimentos de inventariação. Em primeiro lugar, é feita uma avaliação ao estado de conservação do objecto para averiguar se este pode ser colocado em segurança nas reservas do Museu mas também para assegurar que este pode ser manuseado, por exemplo, para fotografia e estudo. Normalmente, apenas se procede a acções de conservação curativa antes da inventariação quando estas são urgentes e inevitáveis.

Como os 125 objectos desta colecção se encontravam com grande acumulação de sujidade, decidiu-se realizar uma limpeza mecânica superficial antes da sua inventariação. Por falhas na comunicação interna, houve um entendimento incorrecto sobre os objectivos da limpeza, o que levou a uma intervenção errada: foram retiradas as formigas que se encontravam no centro do peitoral.

Estas formigas são essenciais para a interpretação do objecto pois fazem parte de cerimónias de iniciação de rapazes que, usando o peitoral onde são colocadas formigas ainda vivas,

The first case concerns breast-band BD.175 (figure 2), an object inventory designated as “ornament/shield”, originating from the Amazonia [1] and part of the collection of 125 objects acquired at Artíndia shops by the Commission for the Portuguese Discoveries Celebrations, and donated to the Museu Nacional de Etnologia on the 31st August 2003. At the time, we did not have any other information about it.

Later research has allowed us to understand that this object is identical both to the one represented on page 76 of the publication *Mostra do redescobrimento: Artes indígenas* (org. Nelson Aguilar, S. Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, Fundação bienal de S. Paulo, 2000), and to the one represented on page 228 of publication *Tesouro de cultura material dos Índios no Brasil*, by Dilza Fonseca da Motta in cooperation with Leandra Oliveira (Rio de Janeiro: Museu do Índio – FUNAI, 2006). In the former publication, this object is described as “plumed vesicatory” while in the latter use has been made of the designation “tocandiras braid frame”. Currently, at the Museu Nacional de Etnologia, a review is being held on the information concerning the inventory of this object.

At the moment of its incorporation, there has been a reversal of procedures usually adopted. With the incorporation of each “new” object into the museum, there are conservation procedures that take place in close articulation with inventory procedures. First of all, an assessment is made on the object’s conservation condition so as to establish whether the object can be safely placed in the museum’s store rooms but also to ensure that it can be handled, for instance, for purposes of photography and study. Usually, curative conservation actions take place before inventory stage only when those are urgent and unavoidable.

As the 125 objects of this collection were showing considerable cumulative dustiness, it has been decided to proceed to a surface mechanical cleaning effort ahead of its inventory. For reasons of internal communications failure, there was an incorrect perception on the cleaning purposes and this has led to a mistaken intervention: ants have been removed from inside the breastband centre.

These ants are essential to the interpretation of the object because they are part of boys initiation rites where, using the breastband, live ants are placed on their chests so they they can tolerate their bitings. Hence, an integral and

[1] Apesar de inventariado como «adorno/escudo», ao longo do texto este objecto é designado por «peitoral». Não sendo nenhum destes termos a designação mais correcta, este foi o utilizado internamente durante os procedimentos de incorporação deste objecto no Museu.

[1] Despite being inventoried as “adornment/shield”, this object is described throughout the text as “breast-band”. Since none of these has been the most correct designation, this has been the one used internally during proceedings for incorporation of this object into the Museum.

devem suportar as suas mordeduras. Assim foi retirada uma parte integrante e fundamental deste objecto. O objecto, já sem as formigas, foi posteriormente inventariado e fotografado tendo sido preenchida a respectiva ficha Matriz.

Esta alteração no objecto originou graves falhas na sua inventariação: nem na fotografia que o identifica nem na descrição a presença das formigas é referida. Em outros campos da ficha, como as observações (onde apenas se refere que este objecto tem o número de colecção 124) ou a conservação (onde se diz estar o peitoral em bom estado de conservação), esta alteração também não foi registada.

Em 2004, durante a preparação das «Galerias da Amazônia», reserva visitável do Museu Nacional de Etnologia, o objecto foi reavaliado e deu-se conta do problema. Não sendo uma situação que necessitasse de resolução urgente foi apenas em 2008 que se iniciaram as tentativas de tratamento com vista a reverter a alteração.

Retirar insectos de objectos é um procedimento bastante frequente, porque os objectos estão por vezes infestados. Esta situação é comum sobretudo no momento de incorporação de objecto, e foi este procedimento que foi interpretado erradamente no caso do peitoral. No caso do peitoral foi possível, humedecendo as fibras vegetais, tornar a colocar as formigas de forma muito próxima à original, uma vez que o tratamento que provocou o problema tinha sido correctamente registado e as formigas tinham sido guardadas.

O peitoral é um exemplo de como um tratamento de conservação menos ponderado pode alterar substancialmente a memória que temos de um objecto. No entanto, nem tudo foi negativo neste processo. Os procedimentos da Área de Conservação e Restauro, nomeadamente toda a documentação do processo e o facto de se terem guardado as formigas, permitiram reflectir sobre as formas de resolução do problema e corrigir a situação.

O que constatamos com este caso é a importância da documentação e da inventariação correcta se constituírem como a nossa memória dos objectos e dessa forma serem a primeira base sólida para a sua boa conservação.

O segundo caso que apresentamos é o da forma de pão-de-ló de $\frac{3}{4}$ constituída por dois alguidares (BJ.470/1 e BJ.470/2), um vaso (BJ.470/3) e por três folhas de papel que for-

fundamental part of this object has been removed. The object, free of ants, has later been inventoried and photographed, and its registration matrix been filled.

This change to the object has originated serious failures in its inventory as the presence of the ants is referred to neither in the identification photograph nor in its description. This change has not been recorded on other fields of the registration card such as for observations (where it is only mentioned that these objects have been allocated number 124 of the collection) or conservation (where it is said that the breast-band is in good conservation condition).

In 2004, during preparations for “Galerias da Amazônia”, visiting store rooms of the Museu Nacional de Etnologia, the object has been reassessed and the problem has been identified. As it was not a situation in need of urgent solution, it was in 2008 only that treatment attempts have been started so as to inverting the change.

Removing insects from objects is a quite frequent procedure as the objects are often infested. This is a common situation above all by the moment of incorporating the object and it has been this procedure that was mistakenly interpreted in the case of the breast-band. In the case of the breast-band, by humidifying the vegetable fibres, it has been possible to place back the ants in a way very close to the original, since the treatment that caused the problem had been correctly recorded and the ants had been kept.

The breast-band is an example of the way a conservation treatment done in a less careful way can substantially change the memory we have of an object. However, in this process not everything has been negative. The procedures followed by the Conservation and Restoration Area, namely all the process documentation and the fact that the ants had been kept, have allowed for a reflection over the ways to solve a problem and for correcting the situation.

What we establish in this case is the importance of the documentation and correct inventory as our memory of the objects and in that way being the first solid basis for their good conservation.

The second case we hereby present refers to a sponge cake $\frac{3}{4}$ mold consisting of two bowls (BJ.470/1 and BJ.470/2), one vase (BJ.470/3)

ram a forma (figura 3). Ao contrário do exemplo anterior a informação recolhida sobre esta forma é muito completa. Foi usada na cozedura de pão-de-ló com peso entre 700g e 1000g e foi uma doação de Alcino Dias da Silva (da freguesia de Fradelos, Vila Nova de Famalicão, Braga). Do conjunto inicial de 30 formas, equivalentes a duas fornadas de pão-de-ló da padaria Domingos Padeiro (em Arrifana, Santa Maria da Feira, Aveiro), restam actualmente dez, que resistiram a fragmentações accidentais e a fissuras naturais. Quando o Sr. Alcino se reformou em 2003 e mudou de zona de residência, levou esta forma, por ser a que melhor se adaptava ao seu gosto, e que usou pelas épocas do Natal e da Páscoa entre 2003 e 2008 para a confecção de pão-de-ló caseiro.

Esta forma foi trazida para o MNE a 21 de Maio de 2008, contendo o último pão-de-ló formado e cozido neste conjunto pelo seu filho que então realizava um estágio de estudo de colecções no Museu. Ao contrário do que sucedia na padaria, onde o forno era alimentado a lenha, esta última cozedura realizou-se num forno eléctrico.

O pão-de-ló que a forma continha foi repartido pelos colaboradores do MNE e consumido nesse mesmo dia. Esta acção foi propositada e documentada. Nesse momento foram transmitidas as indicações para a incorporação da forma, que implicavam a conservação das três folhas de papel.

Esta é uma situação pouco vulgar que ocorreu no momento de preparação da exposição «Exercício de Inventário. A propósito de duas doações de olaria portuguesa» (inaugurada a 4 de Novembro de 2008). Uma vez que se pretendia incluir o papel na exposição, após o consumo do pão-de-ló foram retirados os restos de bolo sem eliminar o tom amarelado das folhas nem eliminar o tom acastanhado dado pelo calor do forno. São ainda visíveis as marcas da faca utilizada para cortar as fatias. No Museu foi utilizada uma faca para dividir melhor o pão-de-ló mantendo o papel, já que por costume o pão-de-ló é partido à mão.

Na impossibilidade de guardar em reserva, por um tempo ilimitado, o último bolo feito nesta forma já estava previsto o consumo do bolo pela equipa do MNE, findo o qual se procedeu a um tratamento de conservação invulgar. O que pudemos preservar deste objecto foi documentado. No entanto, há limites: o sabor, o cheiro e a textura deste pão-de-ló em particular podem apenas ser lembrados por um pe-

and three paper sheets lining the inside of the mold (figure 3). Unlike the previous example, the information gathered on this mold is most complete. It has been used for baking the sponge cake weighting between 700gr. and 1000gr. And it was donated by Sr. Alcino Dias da Silva (from the parish of Fradelos, Vila Nova de Famalicão, Braga). From the original set of 30 molds, corresponding to two baking batches of sponge cake, from the Domingos Padeiro bakery (at Arrifana, Santa Maria da Feira, Aveiro) presently there are 10 left, that have resisted to accidental fragmentations and natural fractures. When Sr. Alcino retired in 2003 and moved house, he took with him this mold because it was the one that better adapted to his taste and that he used at Christmas and Easter times, between 2003 and 2008, for baking his home-made sponge cake.

This mold was brought in to the NME on the 21st May 2008 with a content of sponge cake moulded and baked through this set by his son who was then completing an internship studying the collections at the Museum. Unlike what usually happened at the bakery, where the oven was fed by firewood, this last baking took place using an electric oven.

The sponge cake held in the mold has been divided through NME staff members and eaten up on the very same day. This action was purpose held and documented. At that moment, the details were issued onto the incorporation card and they included conservation of the three paper lining sheets.

This is a situation less than common that has taken place at a time of preparing the exhibition "Inventory Exercise. On two donations of Portuguese pottery" (inaugurated on the 4th November 2008). Since it was intended to include the paper in the exhibition, following the consumption of the sponge cake, the remnants of the cake were removed without eliminating neither the yellow colour of the sheets nor the brownish shade caused by the oven heat. The knife marks as used to cut the cake are still visible. At the museum, a knife was used to cut and better divide the sponge cake while popular custom has it that sponge cake is cut with the hands.

Given the impossibility to keep in storage for an unlimited period of time the last cake baked in this mold, the consumption of the cake by the NME team had been foreseen and once this was done, the unusual conservation treatment proceeded. Whatever we could preserve from this object, we have documented. However, there

queno conjunto de pessoas. Este é um exemplo de uma situação que se perde na memória da instituição por melhores que sejam os procedimentos de inventariação e conservação.

A forma encontra-se agora na exposição «Exercício de inventário. A propósito de duas doações de olaria portuguesa».

O pote de roça, constituído por três elementos – pote BD.457/1, testo BD.457/2 e BD.457/3 (figura 4) – foi um dos objectos recolhidos durante uma visita a Nisa, em Setembro de 2007, no âmbito do estudo de um centro oleiro e averiguação da sua situação actual. Sobre este objecto a informação recolhida é também bastante completa.

A olaria de Nisa tem um tipo de empedrado característico. Sobre a pasta cerâmica são feitos desenhos com uma agulha que depois são preenchidos com pedrinhas de quartzo, muito abundante na região.

O pote de roça actualmente já não se fabrica e o oleiro António Pequito já não fazia um destes exemplares há mais de 20 anos justificando-o por falta de procura e pelo desgaste a que são sujeitas as mãos durante a sua execução.

Este tipo de pote tem a particularidade de as pedrinhas estarem incorporadas na pasta, em vez de incrustadas na superfície, e não se encontrava um exemplar destes nas colecções do MNE. O pote, tal como sai da olaria, não tem as pedras visíveis. Como prática corrente era o proprietário que após a aquisição roçava a sua superfície para expor as pedras. Quando o pote envelhecia e a sua superfície se desgastava e embaciava, roçava-se com uma pedra para que esta se renovasse.

Não sendo verdadeiramente uma intervenção de conservação foi assumida pela equipa da Área de Conservação e Restauro do MNE a tarefa de roçar a superfície do pote. Nesta intervenção optou-se por manter metade da superfície do pote de roça tal como chegou ao Museu e a outra metade roçada. Desta forma podem ser observados dois momentos em simultâneo em que um deles, representado pela zona da superfície não roçada, não costuma ser perpetuado.

O pote de roça constitui assim um exemplo de como as intenções pedagógicas se relacionam com as de conservação e pode ser visto na exposição «Exercício de inventário».

are limitations: the taste, the smell and the texture of this sponge cake in particular can be remembered only by a small group of people. This is an example of a situation where the memory of the institution is lost however high the inventory and conservation procedures may be.

The mold is now on show at the exhibition “Exercício de inventário. A propósito de duas doações de olaria portuguesa” [Inventory Exercise. On two Portuguese pottery donations].

The roughing pot, consisting of three elements – pot BD.457/1, lid BD.457/2 and BD.457/3 jug (figure 4) – was one of the objects gathered during a visit to Nisa, in September 2007, within the scope of a study on a pottery centre and researching on its current situation. The information gathered on this object is also quite complete.

Nisa pottery features a particular stone covering type. Drawings are made with a needle over the ceramics paste and then filled with small quartz stones that abound throughout the region.

Presently, the local roughed pot is no longer produced and pottery artisan António Pequito had not made one of these for over 20 years justifying his decision on the grounds of slack demand and the worn out effect on the hands during the execution of such work.

This type of pot is unique as the small stones are embodied in the paste rather than being applied over the surface, and there was no such item in the NME collections. The pot, such as it comes out of the pottery, has no visible stones. As frequent practice went, it would be up to the new owner to rough scrap the surface so as to expose the stones. When the pot would get old and its surface would wear out and become lustreless, it would be stone roughed afresh so that the surface would be renewed.

While not truly being a conservation intervention, the team at the NME Conservation and Restoration Area has taken on the task to rough scrap the surface of the pot. In this intervention, it has been opted in for maintaining one half of the pot’s surface as it arrived to the museum and the other half newly roughed. In this way, two simultaneous moments can be looked at, when one of them, represented by the non-roughed surface area, usually is not perpetuated.

The roughing pot is therefore an example of how pedagogic intentions are related to con-

Opções deste tipo, que permitem explorar as potencialidades educativas e pedagógicas através de uma diferente abordagem, não são inusitadas no Museu Nacional de Etnologia como são exemplos o cesto (para ser cheirado) e a tampa de pirão (para ser tocada), presentes na exposição «A vez dos cestos», ou o tambor presente na exposição «Consertos em si», onde os visitantes eram convidados a testar a sua sonoridade.

Os exemplos apresentados mostram como podemos reflectir sobre os objectos para além da sua materialidade. No primeiro caso percebe-se que é importante estabelecer critérios de actuação adequados e bem definidos mas a sua prática depende obrigatoriamente do nosso entendimento do objecto. Os outros casos representam situações em que a reflexão se iniciou com o processo de recolha dos objectos para o Museu.

Os objectos foram pensados como ferramentas que se prestam à contextualização de temáticas saindo dos habituais modos convencionais de apresentação de conteúdos, como acontece na exposição «Exercício de Inventário». O que decidimos definir como fronteira de intervenção é o que nos limita, por um lado, ou o que nos permite, por outro, perpetuar a memória que temos e que não se esgota na materialidade dos objectos.

servation ones and it can be seen at the “Inventory Exercise” exhibition.

Options such as this, allowing for exploring the educational and pedagogic potential through a different approach, are not that unusual at the Museu Nacional de Etnologia as the examples of the basket (to be smelled at) and the manioc mush cover (to be touched) present at “A vez dos cestos” exhibition, or the drum present at the “Consertos em si” exhibition where visitors were invited to test its sound.

These examples show how we can think of the objects not only in terms of their materiality. In the first case, the importance is understood of adequate and well defined action criteria but their practical exercise obligatorily depend upon our understanding of the object. The other cases represent situations where reflection began through the process of gathering objects for the museum.

The objects were thought out as tools that offer themselves as thematic context outside usual content presentation conventional methods, as it happens at the “Inventory Exercise” exhibition. What we may define as a frontier to intervention is both what on one hand limits us, or on the other hand, allows us to perpetuate the memory we have and that it does not finish up within the materiality of the objects.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

Exercício de inventário. A propósito de duas doações de olaria portuguesa. Coord. ed. Joaquim Pais de Brito. Coord. ex. Paulo Maximino; Textos Joana Cartaxo... [et al]. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação. Museu Nacional de Etnologia, 2008. 102pg.

Mostra do redescobrimto: Artes indígenas. Org. Nelson Aguilar. S. Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, Fundação bienal de S. Paulo, 2000. 215pg.

Tesouro de cultura material dos Índios no Brasil. Elaboração de Dilza Fonseca da Motta; colab. Leandra Oliveira. Rio de Janeiro: Museu do Índio - FUNAI, 2006. 251pg.

AGRADECIMENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

Alexandre Raposo

Ana Botas

João Silva

Joaquim Pais de Brito

Manuel Durão

Paulo Maximino

Sandra Silva

DA ESTÉTICA À ÉTICA DO EFÊMERO. LOURDES CASTRO E A MONTANHA DE FLORES FROM AESTHETICS TO THE ETHICS OF THE EPHEMERAL. LOURDES CASTRO AND THE MOUNTAIN OF FLOWERS

«*Quando vous mangez une mandarine en Pleine Conscience, vous êtes vraiment en contact avec elle. Votre esprit n'est pas agité par des pensées passés ou futures mais demeure dans le moment présent. La mandarine existe vraiment pour vous. Vivre em Pleine Conscience signifie vivre plainement le moment présent, l'esprit et le corps enracinés dans l'ici et maintenant.*»

Thich Nhat Hanh [1]

Nos últimos anos a ideia de efêmero tem levantado questões importantes no campo da conservação de arte contemporânea. No entanto, o tema do efêmero tem surgido sempre associado à ideia de perda, ruína e necessidade de sobrevivência. Veremos que Lourdes Castro, na obra que aqui se apresenta, desenvolve um conceito de efêmero positivo, que assenta não numa falta mas pelo contrário numa condição de existência que implica uma necessidade de repensar as estratégias de conservação.

ENQUADRAMENTO

A «Montanha de Flores», obra de que aqui vamos falar, é de finais dos anos 80, no entanto, para um enquadramento desta obra no tempo é necessário traçar um breve esboço do percurso da artista. Desde o início da década de 60, Lourdes Castro (n. 1930) trabalha em torno da sombra, da silhueta e do contorno de diversas formas. A sombra é para a artista uma maneira de investigar e trabalhar o essencial e sobretudo os elementos que fazem parte do nosso quotidiano, que estão sempre presentes mas dos quais raramente nos apercebemos. No seu trabalho não há representação nem interpretação, mas registo de uma situação real. É por isso que as sombras projectadas são sempre de amigos e familiares, geralmente durante uma acção, a comer, a conversar, a fumar, etc.. «Chama-se a atenção para coisas que passam despercebidas, (...) as situações quotidianas (...) A sombra é uma ponte... para dar a ver aquilo que as pessoas fazem no quotidiano. As sombras são um 'veículo de transporte' para se reparar naquilo que se faz, no gesto, na simplicidade, no pegar, no transportar, no passar a ferro, no beber chá...» [2].

A partir de 1964, Lourdes Castro vai dedicar-se ao trabalho com plexiglas. «Procu-

In the last years the idea of ephemeral has raised important questions in the area of conservation of contemporary art. However, the subject matter of the ephemeral has always been associated to the idea of loss, ruin and the need to survive. We will see how Lourdes Castro in the piece shown here develops a concept of positive ephemeral, which is based not on the lack but rather on the existence that implies a need to rethink strategies of conservation.

CONTEXT

The "Mountain of Flowers", the work which we will discuss here, belongs to the end of the 1980s, however in order to understand its context we must briefly describe the artist's career. Since the beginning of the 1960s, Lourdes Castro's (born in 1930) works around shadow, silhouette and the outline of different shapes. For the artist the shadow is a way of investigating and working with the essential and especially with elements that are part of our day-to-day life, that are always there but barely noticeable. In her work there is no representation or interpretation, but a register of a real situation. This is why every projected shadow belongs to family and friends, normally during some sort of action, eating, chatting, smoking, etc.. "Our attention is drawn to things that go unnoticed, (...) mundane situations (...). The shadow is a bridge... to allow us to see what people do in their day-to-day lives. Shadows are a "means of transport" to notice what one does, our gesture, and its simplicity, the way that we hold and carry something, the way we iron, we drink tea..." [2].

From 1964, Lourdes Castro starts to dedicate herself to working with Plexiglass. "Looking for a matter devoid of texture and

RITA MACEDO

IHA, FCT-UNL
ritamacedo@fct.unl.pt

[1] Thich Nhat Hanh, *Sur les traces de Siddharta*, Paris, ed. Jean-Claude Lattès, 1996.

[2] Daniel Ribeiro, «Lourdes Castro: uma mulher que brilha nas sombras» (entrevista a Lourdes Castro), *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2 de Março de 1982, pg. 21.

[1] Thich Nhat Hanh, *Sur les traces de Siddharta*, Paris, ed. Jean-Claude Lattès, 1996.

[2] Daniel Ribeiro, 'Lourdes Castro: uma mulher que brilha nas sombras' (interview with Lourdes Castro), *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2 March 1982, pg. 21.

rando um material sem textura e mais de acordo com o resultado que pretendia obter» encontrou, como ela própria diz, «um material imaterial como as sombras (...) Devido à transparência e à translucidez do plexiglas, as sombras tornam-se mais ausentes e reprojectam-se na parede» [3]. O contorno e a superfície do plexiglas transparente são uma realidade material, mas a translucidez permite a sua «fusão» com o contexto em que se insere, com a realidade que o envolve. Assim, a matéria que a autora trabalha é apenas um dos elementos constituintes da obra final, uma vez que ela só se completa com a participação daquilo que a envolve e que naturalmente se vai alterando. A luz é o elemento principal da realização total da obra. Ao atravessar o material plástico, dependendo da sua intensidade ou do ponto de partida, projecta uma sombra na superfície que se encontra por trás, geralmente uma parede branca, criando situações sempre diferentes e irrepetíveis.

Em 1968, Lourdes Castro, começa a trabalhar nas «sombras deitadas», ou seja, a bordar lençóis com o contorno de pessoas deitadas. É mais uma forma de se ocupar da sombra ou de a registar. Mas a tarefa lenta e minuciosa do bordado a ponto pé de flor agrada-lhe particularmente. Quatro anos mais tarde, durante o Verão de 1972, Lourdes Castro leva a cabo, na ilha da Madeira, o seu primeiro projecto dedicado ao mundo vegetal, intitulado «O grande Herbário das Sombras». Contém cerca de 100 espécies botânicas devidamente classificadas, incluindo nome científico, nome vulgar e habitat. As sombras das espécies são «tomadas directamente ao sol, sobre papel heliográfico». Este projecto é paradigmático da atitude da autora em relação à arte e à vida. Neste «grande herbário de sombras», os finíssimos e delicados desenhos das folhas e flores não provêm de uma representação feita pela artista, mas do puro, simples e directo registo da sua sombra: a «sombra [como] tinta do sol», de acordo com a expressão de Appolinaire, que a autora recupera [4].

Em Paris, ainda no ano de 1966, Lourdes Castro iniciou as primeiras experiências no âmbito do «Teatro de Sombras», mas foi em Berlim, com uma bolsa de estudos que recebeu para viver na cidade alemã entre 1972 e 1973, que começou a aprofundar e a desenvolver um espectáculo. «Não

more in tune with the result I wanted”, and she found it, as she herself said, “an immaterial material like shadows (...) Due to the Plexiglass’ transparency and translucence, the shadows are more absent and reproject themselves on the wall” [3]. The contour and the surface of the transparent plexiglass are a material reality, but the translucence allows for its “fusion” with the context in which it is inserted, with its involving reality. In this way, the material that the author uses is only one of the composing elements of the final piece, because it is only complete with the participation of what involves it and which naturally is changeable. Light is the main element of the realization of the whole piece. When it passes through the plastic material, depending on the intensity or the point of origin, it will project a shadow on the surface of what is right behind it, normally a white wall, creating various different settings.

In 1968, Lourdes Castro starts to work with “lying down shadows”, that is, embroidering sheets with the contour of people lying down. It is yet another way of using shadows or of cataloguing them. But the slow and meticulous task of embroidering in the lazy daisy stitch is pleasant for her. Four years later, during the summer of 1972 on the Island of Madeira, Lourdes Castro went about her first project dedicated to the vegetable world, entitled “The Great Shadow Herbarium”. It contains about 100 botanical species duly classified, including their scientific name, common name and habitat. The species’ shadows are “taken directly from the sun, on heliographic paper”. This project is paradigmatic of the author’s attitude towards art and life. In this “Great Shadow Herbarium”, very fine and delicate drawings of leaves and flowers are not the artist’s representation, but the pure, simple and direct record of its shadow: “shadow [as] ink of the sun”, according to an expression by Appolinaire, which the author recovers [4].

In Paris, still in 1966, Lourdes Castro begins her first experiments in the “shadow theatre”, but it was in Berlin, with the scholarship she received there between 1972 and 1973, that she started to examine more thoroughly and to develop a show. “It is not actually theatre, they are merely daily propositions that have always fascinated me, but that now can move like shadows in space”, asserts Lourdes Castro. In the “theatre”, she makes the shadows move. The author

[3] Publicado em *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pg. 53.

[4] Citação de Appolinaire no «Álbum de Família» (vol. XVII) que Lourdes Castro escolheu para acompanhar o catálogo da sua exposição retrospectiva na Fundação Gulbenkian uma das páginas do «Grande Herbário de Sombras». Ver *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pg. 55.

[3] Published in *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pg. 53.

[4] Quote from Appolinaire in “Álbum de Família” (vol XVII) which Lourdes de Castro chose to go along with the catalogue of her retrospective exhibition at Gulbenkian Foundation, one of the pages of “Grande Herbário de Sombras”. See *Além da Sombra*, Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pg. 55.

é propriamente teatro, são apenas proposições quotidianas que sempre me fascinaram, mas que agora se podem mover como sombras no espaço», afirma Lourdes Castro. No «Teatro», põe as sombras em movimento: A autora sintetiza o seu percurso: «Primeiro fiz as sombras sobre papel, depois sobre tela, as telas pintava-as todas de branco para ter a melhor matéria possível. (...) Depois o plexiglas trouxe-me as transparências, as projecções. Um dia lembrei-me de fazer sombras deitadas... foi isso que deu origem aos lençóis... Depois as sombras também mexem, e essa é a ideia do teatro (...) No teatro são as mesmas situações, porque são coisas sempre muito quotidianas, muito simples, que é o que sempre me interessou. Sempre fiz coisas de sombras muito simples, de atitudes muito simples...» [5].

Este atravessamento do quotidiano na arte de Lourdes Castro (ou talvez fosse melhor falar de atravessamento da arte no quotidiano de Lourdes Castro) ou de confluência entre ambos, é o que melhor nos permite chegar ao fulcro das suas obras, que oferecem ao espectador fragmentos de vida como que ampliados, para que este possa despertar para fenómenos aos quais geralmente não se presta atenção. A obra de Lourdes Castro funciona como uma espécie de microscópio, mostrando aquilo que «à vista desarmada» escapa, tentando dar-nos plena consciência do momento vivido. Podemos desde já afirmar que o tempo, ou melhor, a plena consciência da efemeridade do tempo, atravessa a obra de Lourdes Castro.

EFÉMERO POSITIVO

Em *L'Esthétique de l'Ephémère*, Christine Buci-Glucksmann define dois modos de sentir o efémero: o efémero melancólico, caracterizado, em última análise, pelo spleen baudelaireano e pela 'intranquilidade' de Fernando Pessoa, e o efémero positivo, cósmico, que ao contrário do primeiro, que diz respeito à modernidade, se relaciona com os nossos dias num tempo maquínico de fluxos e redes que é preciso habitar [6]. Este efémero positivo surge, como podemos ver, na obra de Lourdes Castro, já desde o início da década de 60, sem marcas de qualquer melancolia, com um sentido forte do transitório e da impermanência, num período em que os fluxos globalizantes estavam ainda no seu início. A autora, usando diversos meios e materiais, trabalha ao longo do seu

summarizes her route: "First I drew the shadows on paper, then on canvas, I would paint the canvas white so I had the best material possible. (...) Then the plexiglass brought me the transparencies, the projections. One day I remembered I could make lying down shadows... that's what originated the sheets... Then shadows also move, and that was the idea of the theatre (...) In the theatre it is the same situations, because they are always very every-day, very simple, which is what has always interested me. I've always done very simple things with shadows, simple attitudes..." [5].

This crossing of the every-day in Lourdes Castro's art (or maybe we should talk about the crossing of art in Lourdes Castro's every-day) or the meeting of both, is what can best guide us to the fulcrum of her pieces, which offer to the spectator amplified fragments of life, so that they can awaken to certain phenomena that would normally go unnoticed. Lourdes Castro's work acts as a sort of microscope, showing that which escapes us when seen through the "naked eye", and attempting to give us a complete awareness of the lived experience. We can assert right away that time, or the total awareness of the ephemerality of time, is a constant throughout Lourdes Castro's body of work.

POSITIVE EPHEMERAL

In *L'Esthétique de l'Ephémère*, Christine Buci-Glucksmann defines two ways in which to feel the ephemeral: the melancholic ephemeral, characterized by the baudelairean spleen and by the "unquietness" of Fernando Pessoa, and the positive ephemeral, cosmic, which contrary to the first, that concerns modernity, relates to our mechanical times of fluxes and networks which we need to reside in [6]. This positive ephemeral appears in Lourdes Castro's work right from the beginning of the 60's, without any trace of melancholy, with a strong sense of the transitional and the impermanence, in a time when the globalizing fluxes was in its early stages. The author, using various means and materials, handles throughout her course a very particular notion of time.

However, it is in the beginning of the eighties that Lourdes Castro's work will focus more clearly on the notion of time or the positive ephemeral. In the drawings of "Sombras à Volta de Um Centro" (Shadows Around a Centre), that notion that every daily gesture can be lived intensely, eventually

[5] Daniel Ribeiro, «Lourdes Castro: uma mulher que brilha nas sombras» (entrevista a Lourdes Castro), *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 2 de Março de 1982, pg. 20-21.
[6] Christine Buci-Glucksmann, *L'Esthétique de l'Ephémère*, Paris, Galilée, 2003.

[5] Daniel Ribeiro, "Lourdes Castro: uma mulher que brilha nas sombras" (interview with Lourdes Castro), *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 2 de Março de 1982, pg. 20-21.
[6] Christine Buci-Glucksmann, *L'Esthétique de l'Ephémère*, Paris, Galilée, 2003.

percurso essencialmente uma noção muito particular de tempo.

No entanto, será no início dos anos 80 que o trabalho de Lourdes Castro se centra mais claramente nesta noção de tempo, ou de efémero positivo. Nos desenhos de «Sombras à Volta de Um Centro», essa consciência de que cada gesto do quotidiano pode ser vivido intensamente, eventualmente transformado por uma acção decorrente dessa consciência, é finalmente concretizado, materializado.

Estes desenhos são, mais uma vez, registos de momentos vividos, em que o papel branco colocado por baixo da jarra (centro) é o espaço em que a autora inscreve o tempo, o momento em que a luz artificial, zenital, produz uma determinada sombra, da jarra e das suas flores.

Uma das suas obras mais expressivas e magnetizantes, que acaba por nascer deste processo de registo das «Sombras à volta de um Centro», é a «Montanha de Flores» uma obra viva e em que o próprio processo da vida está presente. Poderíamos vê-la como obra manifesto ou como epílogo de um longo capítulo no conjunto do trabalho de Lourdes Castro. Não porque com ela se feche um ciclo, mas precisamente porque nela a autora nos mostra o ciclo da vida: passado, presente e futuro confundem-se no monte de pétalas que se encontra na base da jarra; o que foi, o que é e o que há-de ser. O presente está nesse ramo de gerânios frescos de um colorido intenso, quase fluorescente. Os seus pés mergulham na água transparente do recipiente de vidro, mas acabarão naturalmente por integrar a montanha do passado e do futuro.

Do ponto de vista material, a «Montanha de Flores» consiste apenas num recipiente de vidro, uma proveta graduada com cerca de 10 cm, num monte de pétalas que se vão amontoando na base desde 1988, data em que foi materializada pela primeira vez em casa de Lourdes Castro, e uma placa metálica em que estão gravadas as palavras «Montanha de Flores». Mas segundo a autora, a obra deve ser sempre instalada com todas as pétalas secas que se acumularam desde 1988, excepto com aquelas que se reduziram a pó [7]. «On ne peut pas improviser la Montagne de Fleurs» escreve Lourdes Castro num pequeno texto inédito sobre a obra.

transformed by an action that comes from that notion, is finally realized, materialized.

These drawings are, once again, records of lived moments, in which a white sheet of paper placed under the vase (centre) is where the author inscribes time, the moment when the artificial light, the zenithal light produces a certain shadow of the vase and flowers.

One of her most expressive and mesmerizing pieces, which belongs to this process of recording of “Shadows Around a Centre” is the “Montanha de Flores” (Mountain of Flowers), a living work of art in which the process of life itself is present. We can consider it as a manifest piece or an epilogue to a long chapter of Lourdes Castro’s work. Not because that with it a cycle ends, but because through this work the author shows us a cycle of life: past, present and future entwine among a bunch of petals which are at the base of the vase; what was, what is and what will be. The present is in the bouquet of very colourful geraniums, almost fluorescent. The roots of the flowers are under clear water in a glass recipient, but will naturally be part of the mountain of the past and the future.

In a material point of view, the “Mountain of Flowers” consists only of a glass recipient, a test-tube of 10 cm, a bunch of petals which pile up since 1988, the year when this piece was materialized at Lourdes Castro’s home, and a metallic plaque where the words “Montanha de Flores” are engraved. But, according to the author, the piece must be always installed with the same dried petals that have piled up since 1988, except those reduced to dust [7]. “On ne peut pas improviser la Montagne de Fleurs”, wrote Lourdes Castro in a small unpublished text on this piece.

The author describes the cycle of the “Mountain of Flowers” and its maintenance in a very simple way: “There isn’t an exact number of flowers. They cannot be too many, but it cannot be just one” and the quantity of liquid should be “just enough so that the roots of the flowers are under water”.

PRESENTATION AND CONSERVATION

After creating this piece, Lourdes Castro maintained it alive in her home, but the installation “Mountain of Flowers” was designed by Manuel Zimbro, her lifetime companion, for the 1992 Gulbenkian exhi-

[7] Lourdes Castro, entrevista presencial, Lisboa, 26 de Outubro de 2006.

[7] Lourdes Castro, personal interview, Lisbon, 26 October 2006.

A autora descreve o ciclo da «Montanha de Flores» e a sua manutenção de forma muito simples: «Não há um número determinado de flores. Não podem ser muitas, mas também não pode ser apenas uma» e a quantidade de líquido é apenas o «suficiente para que os pés fiquem dentro de água».

APRESENTAÇÃO E CONSERVAÇÃO

Depois de ter criado a obra, Lourdes Castro manteve-a sempre activa em sua casa, mas a instalação da «Montanha de Flores» foi concebida por Manuel Zimbro, companheiro de vida de Lourdes Castro, para a exposição de 1992 na Gulbenkian, assumindo um olhar atento e interpretativo sobre a obra da autora, reforçando, intensificando e mesmo produzindo significados, ao ponto de não ser possível distinguir a obra de Lourdes Castro da «leitura» que dela fez Manuel Zimbro.

Colocou-a sobre uma mesa com tampo de vidro, desenhada por si próprio, «fazendo atravessar toda a 'montanha' – os ramos, a jarra e as pétalas – por uma 'luz que vem de cima' e espelha numa superfície de vidro o reflexo de tudo, / projectando-se a sombra no chão, deixa-nos ver, sobre a sua superfície escura, /o reflexo da base por baixo» [8].

Aquilo que vemos sem qualquer encenação, o tubo de ensaio com água, com um pequeno ramo de gerânios de um cor-de-rosa muito vivo [9], as pétalas mortas ou semi-vivas da base, transforma-se, quando em exposição, numa imagem encantatória que leva até ao espectador, através do jogo da luz e da sombra, o que já lá estava mas que agora se mostra de forma particularmente atractiva, magnetizante, sob a luz zenital que a atravessa e lhe projecta a sombra, colocando-nos perante essa imagem misteriosa, etérea, levitante, aparentemente suspensa. A sua aparente suspensão é também a aparente suspensão do momento, desse presente que nunca se detém, que lentamente avança, contrariando o ingénuo desejo humano de estabilidade e perenidade.

As questões de autoria ou co-autoria interessam imediatamente à conservação, dado que estão inextricavelmente ligadas à ideia de autenticidade e autoridade. Importa sublinhar que para Lourdes Castro a obra ganhou com a instalação uma nova dimensão, dimensão essa que, de acordo com a autora, não se deve perder em futuras exposições [10].

bition, showing a careful consideration of the artist's work, underlining, intensifying and producing meanings, to a point where it is not possible to distinguish Lourdes Castro's work from Manuel Zimbro's "reading".

She placed it on a table, designed by herself, with a glass top, "a light that comes from on high" is made to pass through the whole "mountain" - the branches, the vase and the petals - and mirrors on a glass surface the reflection of it all, / projecting the shadow on the floor, it allows us to see, on the dark surface, / the reflection of the base underneath" [8].

What we see without any "staging" – the test-tube with water, with a small bouquet of geraniums of a very bright pink [9], the dead or almost alive petals at the base, transformed themselves, when exposed, into an enchanting image that offers the beholder, through a game of light and shadow, what was there but is now shown in a particularly attractive, hypnotizing way under a zenithal light that goes through it and projects its shadow, placing us before that mysterious, ethereal, levitating and apparently suspended image. Its apparent suspension is also the apparent suspension of that moment, of the present that one cannot grasp, that slowly moves, opposing the naïve human desire for stability and eternity.

The issue of authorship and co-authorship are of the immediate importance to conservation, because they are inextricably linked to the idea of authenticity and authority. It must be noted that Lourdes Castro's work gains a new dimension with the installation, which, according to her, should not be lost in future exhibitions [10].

What is fundamental is that the work is, above all else, continuity and in that sense requires special taking care of so that as a whole it works in perspective terms with all of its intensity, but also so that it is true to its meaning. For this to happen, there are quite a few details which are unattainable that require a much precise attention. For this reason, Lourdes Castro and Manuel Zimbro organized a small dossier, explaining the installation and maintenance of the "Mountain". This includes a text written by Lourdes Castro, describing the piece with photographs from the first exhibition at Fundação Gulbenkian, the retrospective

[8] Manuel Zimbro, in Lourdes Castro. *Sombras à volta de um centro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, pg. 114.

[9] Lourdes Castro escreve «Au commencement c'était un petit bouquet de fleurs, de geraniens roses mais d'un rose si vif on dirait fluorescent». Entrevista presencial, 21 de Janeiro, 2006.

[10] Lourdes Castro, entrevista, 31 de Janeiro de 2006.

[8] Manuel Zimbro, in Lourdes Castro. *Sombras à volta de um centro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, pg. 114.

[9] Lourdes Castro wrote "Au commencement c'était un petit bouquet de fleurs, de geraniens roses mais d'un rose si vif on dirait fluorescent". Personal interview, 21 January, 2006.

[10] Lourdes Castro, interview, 31 January 2006.

Mas o que é fundamental é que a obra é, acima de tudo, continuidade e nesse sentido necessita de cuidados especiais para que o conjunto resulte em termos perceptivos com toda a sua intensidade, mas também para que se mantenha fiel ao seu sentido. Para que tal aconteça, existem diversos pormenores da ordem do intangível que necessitam de atenção muito precisa. Para o efeito Lourdes Castro e Manuel Zimbro organizaram um pequeno «dossier», explicando a instalação e manutenção da «Montanha». Esta documentação inclui um texto, escrito por Lourdes Castro, em que descreve a obra, fotografias da primeira exposição na Fundação Gulbenkian, na retrospectiva «Além da Sombra» de 1992, alguns apontamentos numa folha à parte com as dimensões da sala e da mesa [11].

Nas duas exposições em que a obra figurou a autora enviou, com vários meses de antecedência, alguns pés de gerânio para que fossem plantados nos jardins das respectivas instituições a fim de se proceder facilmente à manutenção do ciclo de vida da obra. A tarefa da mudança das flores, na jarra, foi entregue a pessoas dos referidos museus a quem a autora deu algumas instruções, embora, de acordo com o que nos disse, não demasiado rígidas: «Não há um número determinado de flores. Não podem ser muitas, mas também não pode ser apenas uma com a quantidade de água suficiente para que os pés fiquem dentro de água». Lourdes Castro repete várias vezes que o que é importante é que a pessoa que o faz goste de o fazer e que isso é determinante. O que significa que Lourdes Castro deixa uma grande abertura interpretativa justamente porque não quer centrar o discurso apenas no objecto e na sua documentação, focando antes o aspecto vivencial da obra.

A dimensão material da peça é, à primeira vista, menos significativa para a autora, que reforça sobretudo o seu lado performático e quase ritual. A obra é acima de tudo uma reflexão sobre a ideia de tempo, sobre o efémero, a condição impermanente que atravessa tudo o que vive e sobre a plena consciência do tempo que passa porque como parece dizer-nos, a impermanência é a única coisa verdadeiramente permanente. Tal como acontece em toda a sua obra, Lourdes Castro chama a atenção para o presente, para o quotidiano que está sempre a acabar e sempre a recomeçar, como que a afirmar que é preciso vivê-lo, não deixar fugir, não olhar para trás.

“Além da Sombra” (Beyond the Shadow) of 1992, some notes on the dimensions of the room and the table [11].

In both exhibitions where the piece was shown the author sent, months in advance, some geraniums to be planted in the gardens of the institutions so as to easily maintain the piece’s cycle of life. The task of changing the plants from their vase was given to certain people in the museum to whom the author gave some instructions, though, according to her, not too strict: “There is not an exact number of flowers. There cannot be many, but also there cannot only be one, with enough water so the roots are totally immersed”. Lourdes Castro reiterates that the most important thing is that the person who does the job should like what they are doing and that is fundamental. This means that Lourdes Castro leaves a great interpretative opening exactly because she does not want to focus the discourse only on the object and its documentation, focusing also on the experiential aspect of the piece.

The material dimension of the piece is, at first sight, less significant to the author, who underlines mostly its performative and almost ritual side. The work is mostly a study on the notion of time, on the ephemeral, the non-lasting condition that crosses everything that lives and on the consciousness of time that passes, because as it seems to be saying, something that does not last is what really lasts. Like in all of her work, Lourdes Castro brings our attention to the present, everyday life, which is always ending and beginning, as if saying we should live it, not let it escape us, don’t look back.

It is a question of thinking of the conservation of the work whose theme is the ephemeral itself. As we have seen, the maintenance of the piece requires a few operations that demand practices that are not so common to the world of conservation. We are not just referring to the moment when part of the work loses its reason of being, dies and is replaced, that is the moment when the roots of the geraniums loses its freshness and the petals start to fall. Lourdes Castro’s positive ephemeral is not that of degradation, the tragic side of death, but that of continuity of lived experience. Lourdes Castro’s work demands more than anything else a continuity which values everyday life, lived in full consciousness.

[11] De acordo com a documentação, gentilmente cedida pela artista, a mesa tem «tampo de vidro espesso» (sobre a qual deve assentar a jarra e as pétalas); «as flores de gerânio rosa fluorescente numa jarra com água (alt. 25 cm)», indicando claramente que têm de estar presentes «as pétalas caídas desde 1988» e sobre elas «a luz, uma só, zenital». Existe ainda o projecto da instalação para a exposição do Museu de Serralves em 2003. Com o título «Encenação da «Montanha de Flores» para a exposição «Sombras à volta de um centro» de Lourdes Castro», este documento apresenta os desenhos de uma nova mesa, que o Museu mandou fazer, com 1,5 x 1,5m de superfície e 60 cm de altura. Nele se encontra a indicação «fundo pintado de branco» e ainda uma legenda em que figuram os materiais: «madeira crua», «vidro de 0,4 ou 0,8 mm», «2 luzes de halogéneo muito convergente (para a Montanha e para a Tabela)». Na mesma página encontra-se ainda um desenho em perspectiva da instalação. Lourdes Castro afirma que a mesa em que a «Montanha» é exposta pertence à obra mas não enquanto objecto material. a mesa deve ser executada de acordo com a documentação preparada por Manuel Zimbro aquando da exposição «Sombras à volta de um centro».

Trata-se aqui de equacionar a conservação de uma obra cujo tema é o próprio efêmero. Como vimos, a manutenção da obra implica algumas operações que exigem práticas pouco habituais no mundo da conservação: Não nos referimos apenas ao reconhecimento do momento em que parte da obra perde a sua razão de ser, morre, e é substituída, ou seja, ao momento em que o pé de gerânio deixa de ter a aparência de fresca inicial e as pétalas começam a cair. O efêmero positivo de Lourdes Castro não é o da degradação, o do lado trágico da morte, mas sim o da continuidade da experiência vivencial. A obra de Lourdes Castro exige acima de tudo uma continuidade que passa pela valorização do tempo quotidiano, vivido em plena consciência.

As metodologias de conservação de arte contemporânea têm evoluído bastante nos últimos anos, chamando a atenção para a necessidade de proceder a uma «antropologia visual» e a estudos que foquem a intenção do artista, determinem o sentido da obra de arte, e sobretudo produzam documentação e registos visuais e escritos que garantam o prolongamento do tempo de vida de obras variáveis, efêmeras ou baseadas no tempo.

No entanto, medir rigorosamente a luz e o espaço, documentar visualmente, procurando não deixar abertura para a subjectividade, não são procedimentos que dêem resposta cabal às necessidades de conservação desta obra. Ela desafia em si as práticas museológicas ao não se conformar com a lógica da montagem e desmontagem de exposições, ao exigir para si uma prática artística existencial, e ao procurar a transposição da vida para o espaço da arte, negando o museu neutral e abstracto, e chamando a atenção para a dimensão vivencial do quotidiano. Na realidade, a obra de Lourdes Castro só nega verdadeiramente a decadência se assumir a ideia utópica da realização da vida no espaço da arte. Daí que os ciclos de vida tenham de ser mantidos e integrados numa prática museológica. É aqui que reside o efêmero positivo de Lourdes Castro, na renovação e integração das práticas quotidianas, que quase poderíamos dizer engendram uma nova prática museológica, que significa uma noção de museu como prática social e existencial e não como local de armazenagem de objectos mortos.

The methodologies of the conservation of contemporary art have evolved quite a lot in the last years, bringing attention to the need to proceed to a “visual anthropology” and to studies that focus on the artist, determine the meaning of the work of art and especially produce documentation and visual and written records that guarantee the continuation of variable, ephemeral and time-based works.

However, measuring the light and space accurately, documenting visually, without room for subjectivity, are not procedures that give a complete response to the necessity of conservation of this piece. She defies the museum rules by not conforming to the logic of assembly and disassembly of exhibitions, by demanding an artistic existential practice, and by searching for the migration of life to the artistic space, denying the neutral and abstract museum and calling attention to everyday experiential dimension. In fact, Lourdes Castro’s work only truly denies the decadence if it assumes the utopian idea of the production of life in the artistic space. That is why the life cycles must be kept and integrated in the museum practice. This is where Lourdes Castro’s ephemeral positive resides, in the renewal and integration of every day practices, which nearly engineers a whole new museum practice and implies a notion of museum as a social and existential practice and not as a place to house dead objects.

We reiterate that a precise documentation and a micro art history, centred on the piece’s meaning, are imperative to the conservation of any artwork whose ephemerality and dependency on a type of conservation that imply reinterpretation strategies, are evident. However, I think that because it requires the maintenance of a continuous cycle through time and constant nearly daily care when it is in exhibition, the piece lies now dormant in a museum’s storage since the last time it was shown in 2003. For five years that matter, intentionally brought about from a continuous process is now in a state of degradation, without a renewal of the cycle. It is a matter of time before it becomes dust. Obviously the conceptual force of the “mountain of flowers”, as well as its expressive force, is enough to justify the restart of the piece at any time. But would it be ethical to recreate this piece without the spoils of the cycles that

[11] According to the documentation kindly lent by the artist, the table has a “top in thick glass” (on top of which should be placed the vase and petals); “the fluorescent pink geraniums in a vase with water (height 25cm)”, clearly denoting that the “fallen petals since 1988” should be present and upon them “a light, just one, zenithal”. There is also the project of the installation for the exhibition at the Museu de Serralves in 2003. With the title “The Staging of the ‘Mountain of Flowers’ for the exhibition ‘Shadows around a centre’ by Lourdes Castro”, this document presents the drawings for a new table, which the Museum had made, with a height of 60cm and a surface of 1,5 by 1,5 metres. It also indicates “background painted white” and also a label with the materials involved: “natural wood”, “glass of 0,4 or 0,8mm”, “2 halogen lights very convergent (for the Mountain and the Table)”. On the same page there is also a drawing in perspective of the installation. Lourdes Castro states that the table on which the mountain is shown belongs to the piece but not as a material object. The table should be executed according to the documentation prepared by Manuel Zimbro for the exhibition “Shadows around a Centre”.

Reforçamos que a documentação precisa e uma micro história da arte, que se centre na determinação do sentido da obra, são indispensáveis para a conservação de qualquer obra cuja efemeridade, e dependência de uma acção conservativa que implique estratégias de reinterpretação, são evidentes. No entanto, creio que exactamente por exigir, quando em exposição, a manutenção de um ciclo contínuo ao longo do tempo e de cuidados quase diários, com um carácter performático e quase ritual, a obra jaz hoje adormecida em depósito nas reservas de um museu, desde a última vez que foi mostrada, em 2003. Há cinco anos que essa matéria intencionalmente resultante de um processo contínuo se encontra em degradação, sem renovação do ciclo. Se ficar mais algum tempo tudo se reduzirá a pó. Claro que a força conceptual da «Montanha de Flores», bem como a sua força expressiva, são suficientes para justificar o recomeço da obra em qualquer momento. Mas será ético recriar de novo esta obra sem os despojos dos ciclos que alimentaram o seu sentido mais profundo? Será legítimo substituir toda a reflexão sobre o efémero, que a obra comporta e que existe materialmente (embora, como sabemos em processo de degradação) pelo seu valor conceptual? Tratar-se-á neste caso da mesma obra?

fed its most profound meaning? Would it be legitimate to replace the whole reflection on the ephemeral which the piece represents and that naturally exists (although, as we know, in a process of degradation) with its conceptual value? Would it be, in this case, the same piece?

TRÊS IMPROVÁVEIS OBRAS PARA CONSERVAR THREE UNLIKELY PIECES TO PRESERVE

Pretendeu-se, com esta comunicação, reflectir sobre a improbabilidade dos três exemplos apresentados chegarem aos dias de hoje integrados num contexto museológico. Na realidade a efemeridade pôde aqui ser posta em causa, pois a permanência no tempo de *Cabeça mumificada de Índio do Brasil*, *Sarcófago, múmia e máscara Egípcia* e *Caixa de chocolate*, fora do seu contexto de função original, é relevante.

A partir do momento em que foi alterada a função de cada exemplo, passando estes para um contexto museológico, passaram a ser considerados objectos ou obras de arte. Os materiais, na sua maioria orgânicos, que entram na composição das diferentes obras, estiveram sujeitos fundamentalmente a dois factores de degradação por motivos acidentais ou naturais: a causa humana e a natural. O relato de como foi efectuado o reverter desse processo de degradação, foi o tema da apresentação. O teor chocante de algumas das imagens, foi aligeirado no final com um «adoçar de boca».

O primeiro caso apresentado foi uma cabeça de Índio, mumificada e adornada na zona da boca e das orelhas, pelos Índios Mundurucu, proveniente do Museu e Laboratório Antropológico do Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra. Esta tribo, a mais numerosa e guerreira que existia na margem do rio Tapajós, um afluente do Amazonas, tinha como hábito, logo a seguir a uma batalha, degolar a cabeça do inimigo e mumificá-la, considerando-a como troféu de guerra, posta num cesto ao lado da rede onde dormia o seu possuidor, desempenhando a função de guarda. Em certas ocasiões, ele levava-as pendentes do cinto como prova do seu valor como guerreiro [1].

The aim of this communication is to meditate on the improbability of the three examples presented which survive until today in a museum context. In fact, the ephemeris could be questioned because the fact that the *Brazilian Mummified Indian Head*, the *Sarcophagus*, the *Egyptian Mummy and Mask*, and the *Chocolate Box*, having spent most of their lives out of context of their original functions, is relevant.

From the moment that each example changed function, becoming museum pieces, they started to be considered as *objets d'art*. The materials, mostly organic, that compose the various pieces, were subject to two fundamental degradation factors due to accidental or natural reasons: human and natural factors. The theme for the presentation was the account of how the reverting of the degradation process took place. Some of the shocking images were softened.

The first case presented was that of a mummified Indian head, adorned around the mouth and the ears by the Mundurucu Indians, coming from the Museu e Laboratório Antropológico do Instituto de Antropologias da Universidade de Coimbra. This tribe, the largest and more warlike on the banks of the river Tapajós, an affluent of the Amazons, had the custom of beheading and mummifying the head of the enemy at the end of a battle. They considered this head to be a war trophy, and it was placed in a basket by the hammock where its owner slept, acting as a personal guard. At times he would take them strapped to his waist, as proof of his worth as a warrior [1].

ELSA MURTA

IMC

elsa.murta@gmail.com

[1] *Povos e Culturas*, Museu de Etnologia do Ultramar, «Cabeça reduzida – Tzan-tza», Expo. Galeria Nacional de Arte Moderna, Junta de Investigação do Ultramar, Abril – Junho 1972, Lisboa, pg. 26.

[1] *Povos e Culturas*, Museu de Etnologia do Ultramar, «Cabeça reduzida – Tzan-tza», Expo. Galeria Nacional de Arte Moderna, Junta de Investigação do Ultramar, April – June 1972, Lisboa, pg. 26.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

A cabeça de Índio encontrava-se num estado de conservação muito débil, coberta de poeiras aderentes e pequenos cristais. A pele encontrava-se muito ressequida, pontualmente rasgada com lacunas e manchas escuras, a zona da boca, provavelmente devido ao peso do maxilar, encontrava-se muito aberta, com rasgões na pele, e fractura na estrutura do osso; o cabelo a destacar-se com faltas acima das orelhas e nuca; orifícios de saída de insectos xilófagos; manchas escuras de humidade; as penas com muitas poeiras aderentes e cristais, com penugem em destacamento; apenas os cordéis foram considerados em bom estado de conservação, embora muito sujos.

A grande diversidade de materiais constituintes deste conjunto, inéditos no Instituto até então, exigiu um trabalho de colaboração interdisciplinar entre o Laboratório de Física e Química e a divisão de escultura do IJF. Para identificação e registo das patologias dos diversos materiais que compunham a obra, foram efectuados esquemas e desenhos, para a localização e forma de construção do elemento de decoração da boca, a localização e forma de construção do adereço das orelhas e a documentação da guirlanda [2] do adereço das orelhas, com emplumação das penas em roseta [3].

TRATAMENTO EFECTUADO

O tratamento, proposto em parceria com o Laboratório de Física e Química, consistiu na limpeza de poeiras e sujidades aderentes de toda a superfície e hidratação da pele, consolidação do cabelo, colagem e reforço dos rasgões preenchimento de algumas lacunas com materiais compatíveis, como intestino de vaca, consolidação e tratamento insecticida das penas e consolidação geral da obra.

Gracelina Barros (figura 8) foi a responsável que, dentro do sentimento de maior respeito, estudou e efectuou os tratamentos de conservação de uma peça, hoje em dia considerada museológica, sem adição evidente de elementos estranhos ao conjunto, que ainda antes de ser objecto de devoção ou troféu de guerra foi um ser humano vivo.

O segundo exemplo, um conjunto de que fazem parte sarcófago com múmia e máscara Egípcios, tratou de novo do tema da vida e

STATE OF CONSERVATION

The Indian head was in a bad state, covered in clinging dust and small crystals. The skin was extremely dry and torn in places with gaps and dark spots. The mouth, probably due to the weight of the jaw, was open and the skin was ripped and there were fractures in the bone. The hair was missing around the ears and the nape; there were exit holes from the xylophagous insects; dark humidity stains; feathers, fuzzy in places, were covered in clinging dust and crystals; only the threads were considered to be in a good state of conservation, although quite dirty.

The great diversity of the composing materials of this group, unseen before at the Institute, required that there be an interdisciplinary collaboration between the Chemistry and Physics Laboratory and the IFJ department of sculpture. To identify and record the pathologies of the different materials that were part of the work, schemes and drawings were made for the location and as a way of constructing the decorative element of the mouth, the location and the way of constructing the ears, and to document the garland [2] that adorns the ears, with feathers in a rosette [3].

TREATMENT GIVEN

The treatment, proposed in partnership with the Physics and Chemistry Laboratory, consisted of an overall cleaning of the dust and dirt from the whole surface, hydration of the skin, consolidation of the hair, gluing and reinforcement of the tears in the skin, filling in of the gaps with compatible material, like cow's intestine, consolidation and insecticide treatment of the feathers and a general strengthening of the whole piece.

Gracelina Barros (figure 8) studied with the utmost respect and executed the conservation treatments to one of the pieces, considered nowadays as a museum piece, without any apparent addition of foreign elements to the object, which, before being an object of devotion or trophy of war, was an actual human being.

The second example, a collection made up of an Egyptian sarcophagus and mask, handles the theme of life and death. Originally from the Museu de Arqueologia e Pré-História do Instituto de Antropologia da

[2] Guirlanda – Um fio longo emplumado em roseta. Quando as peninhas são todas dirigidas no mesmo sentido, colocadas com o avesso para fora, assumem a feição de pétalas resultando numa emplumação em roseta.

[3] Berta G. Ribeiro, «Bases para uma classificação dos adornos plumários dos Índios do Brasil», Separata de Arquivos do Museu Nacional, vol. XVIII, Rio de Janeiro, pg. 66.

[2] Garland – A long feathered thread in a rosette. When the feathers are all faced in the same direction, placed inside out, they look like petals which results in a rosette feathering.

[3] Berta G. Ribeiro, "Bases para uma classificação dos adornos plumários dos Índios do Brasil", Separata de Arquivos do Museu Nacional, vol. XVIII, Rio de Janeiro, pg. 66.

morte. Provenientes do Museu de Arqueologia e Pré-História do Instituto de Antropologia da Faculdade de Ciências do Porto, chegaram ao nosso país [4], oferecidos pelo Governo Alemão, por volta de 1926 [5]. O sarcófago e a múmia constituem um conjunto coerente, mas não é certo que a máscara pertença a este conjunto. Segundo a opinião de vários especialistas, o conjunto provem de época tardia, do período Ptolemaico, 304 a 30 antes de Cristo.

ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO E POLICROMIA DO SARCÓFAGO

Encontrava-se em muito mau estado de conservação, cheia de fragmentos de tela e de faixas rasgadas provenientes da múmia, detritos e poeiras de diversa granulometria.

O suporte em madeira foi caracterizado do género *Quercos*, sp., provavelmente sobreiro, revestido nas faces laterais exteriores e interiores com tela, onde ainda existem fragmentos de policromia. Foi possível perceber a construção do sarcófago: o elemento de madeira era obtido com a forma mais próxima possível do corpo embalsamado, com montagem simples, sem utilização de pregos mas cavilhas de madeira colocadas obliquamente. Não houve a preocupação ou cuidado com os acabamentos. Existe ainda a evidência de ter existido uma tampa superior para fechar o conjunto que encaixaria nos rasgos feitos na madeira em pontos distintos e equidistantes no sarcófago. Não apresenta vestígios de ataque de insecto xilófago.

O Laboratório de Física e Química do Instituto de José de Figueiredo efectuou, por métodos de exame e análise, a identificação da composição da policromia: a preparação, à base de cré, foi aglutinada a cola, a cor azul foi identificada como azul egípcio (figura 9), aglutinado a caseína. O azul Egípcio, à base de cobre, cálcio e sílica, é considerada a primeira cor produzida artificialmente na antiguidade. As zonas vermelhas sobre a preparação, são compostas por uma camada preta de carvão vegetal, aglutinado a têmpera e depois uma camada de vermelho + vermelho ocre, aglutinados a cola. A policromia verde, constituída por malaquite, é aglutinada a caseína. A massa para preenchimento de assemblagens de elementos de madeira é à base de cré. As telas que cobrem o sarcófago, são de linho, os tecidos de tafetá (1x1) os fios com torção em **S**.

Faculdade de Ciências do Porto, these arrived in our country [4] as a gift from the German Government, around 1926 [5]. The sarcophagus and the mummy constitute a coherent set, but it is not certain that the mask belongs to this collection. A wide number of specialists agree that the collection comes from a late period, from the Ptolemaic age, 304 to 30 BC.

ASPECTS OF THE CONSTRUCTION AND POLYCHROME OF THE SARCOPHAGUS

The sarcophagus was in a very bad shape, with many fragments of linen cloth and pieces of torn bandages from the mummy, debris and dust of various degrees of granulometry.

The wooden support was classified of the genus *Quercos*, sp., probably cork tree, lined on the lateral interior and exterior facets with linen cloth, where fragments of polychrome are still visible. It was possible to see how the sarcophagus was constructed: the wood element was obtained with a shape as close as possible to the embalmed body; the assembly was simple, without the use of nails, but with wooden pegs placed obliquely. There was no preoccupation or care with the details or the finishing. There is also evidence that there may have been at one time a lid which would fit in the grooves carved in the wood at various equidistant points of the sarcophagus. There was no evidence of any damage done by xylophagous insects.

The Physics and Chemistry Laboratory of the Instituto de José de Figueiredo identified the polychrome composition, through examination and analysis methods: the preparation, chalk-based, was joined by glue, the blue was identified as Egyptian blue (figure 9), glued with casein. The Egyptian blue, made of copper, calcium and silica, is thought to be the first artificially produced colour in Antiquity. The red areas, on the preparation, consist of a black layer of vegetable charcoal, glued with temper and then a layer of red + red ochre, with glue. The green polychrome, composed of malachite, is glued with casein. The concoction which fills the wood elements is composed of chalk. The canvas that covers the sarcophagus is linen, the cloth is made of taffeta (1x1), the strings are twisted in an **S** torsion.

[4] Em 1914, no início da Primeira Grande Guerra, alguns barcos alemães refugiaram-se no estuário do Tejo, à sombra da neutralidade Portuguesa, transportando uma heterogénea carga de antiguidades assírias e babilónicas, procedentes do Médio Oriente. Em 1916, com a participação de Portugal no conflito, ao lado de Inglaterra, foram confiscados vários desses barcos. Em 1926 foram finalmente devolvidos os materiais confiscados à Alemanha que, em troca, ofereceu a Portugal objectos Egípcios e melanésios.

[5] Luís Manuel de Araújo, (et. al.), «Antiguidades Egípcias». Vol. I, Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, IPM, 1993, pp. 62.

[4] In 1914, at the beginning of the First Great War, German boats took refuge in the estuary of the Tagus (Tejo), taking advantage of Portugal's neutrality, transporting a heterogeneous cargo of Assyrian and Babylonian antiquities, from the Middle East. In 1916, when Portugal became part of the conflict, alongside England, some of these boats were confiscated. In 1926 these confiscated objects were finally returned to Germany who, in turn, offered various Egyptian and Melanesian pieces to Portugal. [5] Pitch – English term for resin. The resinous agglutinating substance is extracted from the pine tree.

A MÚMIA

Constituída pelo corpo envolvido em várias camadas de faixas de tecido com a mesma composição das telas do sarcófago, foi revestida exteriormente com uma substância escura, betuminosa, identificada como **pitch** [6] + **cera de abelha**. A zona da articulação dos joelhos e dos tornozelos estava fracturada, deixando ver os ossos na superfície de fractura. Para reconhecimento dos materiais que faziam parte da múmia, foram efectuados dois exames de área apenas à parte superior da cabeça e ombros, um raio x frontal e outro lateral. Na realidade verificou-se a presença humana no interior das faixas de tecido. Com este exame pudemos identificar a localização das mãos sobre os ombros, a fractura da coluna vertebral com deslocamento na zona do pescoço, e a existência de uma substância de maior densidade na zona lateral do crânio.

TRATAMENTO EFECTUADO

O tratamento efectuado por Alexandrina Barreiro e Arménio Fontes, foi de estrita conservação dos materiais presentes:

Para o sarcófago:

- Limpeza de todas as poeiras e detritos;
- Fixação dos elementos de madeira destacados, com parafusos de latão;
- Preenchimento de algumas faltas de suporte com madeira de muito baixa densidade;
- Fixação das telas com auxílio de suporte intermédio por processo termoplástico.

Para a múmia:

- Limpeza de poeiras e detritos vários;
- Fixação das telas por processo a frio e termoplástico.

As zonas das fracturas das pernas não foram intervencionadas, mas todo o conjunto foi consolidado e conservado, devendo ser exposto tal como a passagem dos séculos os deixou.

A Máscara Egípcia [7] destinava-se a ser colocada sobre a múmia, a fim de restituir ao corpo um rosto que se perdeu por baixo das ligaduras, conferir-lhe dignidade e importância. Devido a más condições de acondicionamento e exposição, a máscara degradou-se, observando-se quebra das preparações, de fibras de tela, tendo ocorrido rasgões e perda de suporte. Em intervenções anteriores foram aplicadas no reverso novas telas, mais resistentes que as originais, coladas com adesivos á base de grude e pez, que promoveram maiores tensões, desenvolvendo outras fracturas e rasgões com perda de suporte.

THE MUMMY

The body, wrapped with several layers of fabric made of the same composition as that of the canvas of the sarcophagus, was covered with a dark substance, bituminous, identified as **pitch + bee's wax**. The joint of the knees and ankles was fractured, revealing the bones of the fracture. In order to identify the materials which were part of the mummy, two exams were made only to the upper area of the head and shoulders, frontal and lateral x-rays. In fact, human presence was discovered among the inside of the layers of the fabric. With this exam we were able to identify the placement of the hands on the shoulders, the fracture on the vertebral column with a dislocation in the area of the neck, and the existence of a substance with a bigger density in the lateral area of the cranium.

TREATMENT

The treatment carried out by Alexandrina Barreiro and Arménio Fontes was of the strictest conservation of the existing materials.

For the sarcophagus:

- Cleaning of dust and detritus;
- Fixing of wood elements with brass screws;
- Adding some support with low density wood;
- Fixing of canvas with the help of an intermediate support such as the thermoplastic process.

For the mummy:

- Cleaning of dust and different detritus;
- Fixing of the canvas through a thermoplastic and cold process;

The areas of the leg fractures did not receive intervention, but the entire group was consolidated and preserved, and must be exhibited just as the centuries have left it.

The Egyptian mask [7] was meant to be placed on the mummy, so as to give the body a face which was lost under the bandages, and to grant it dignity and importance. Due to poor packaging and exhibiting conditions, the mask was degraded, showing signs of breakage in the preparations of the linen fibers, with tears compromising the support. In previous interventions, new linen was applied to the reverse of the mask, more resistant than the original, glued on using marine glue and pitch, which applied further tension on the piece and caused further tears and fractures, debilitating even more the support.

[6] Pitch – Termo Inglês para pez. Refere-se a substância resinosa, aglutinante, extraída do pinheiro e de outras árvores coníferas.

[7] Emília Matos, Alexandrina Barreiro, «Máscaras» in Ana de Albuquerque, Alexandre Nobre Pais, *A Arte do Restauro*, Medialivros S.A., 2007, pg. 40-44.

[7] Emília Matos, Alexandrina Barreiro, "Máscaras" in Ana de Albuquerque, Alexandre Nobre Pais, *A Arte do Restauro*, Medialivros S.A., 2007, pg. 40-44.

A máscara originalmente foi obtida pelo processo de cartonagem, moldada sobre várias camadas de tela sobrepostas, preparada, dourada na zona da face e pintada com motivos figurativos e geométricos característicos da arte egípcia.

O material de suporte original da máscara foi identificado como tela de linho, os seus fios apresentando uma torção **S**, tecidos em ponto tafetá (2x2) [8]. A tela foi preparada, engessada e enformada, para obter a tridimensionalidade da face. Sobre um molde foram colocadas duas telas, preparações, desenho inciso, ouro e camada de cor.

Na policromia da face, foram identificados os pigmentos naturais: preto, aglutinado a têmpera e o azul Egípcio, aglutinado a caseína. O aglutinante utilizado na técnica de douramento não foi identificado, mas foi possível reconhecer as folhas de ouro aplicadas sobre a preparação, não brunidas mas alisadas, sendo possível ver os limites da folha aplicada, comprovando tratar-se de ouro em folha.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Os pedaços de tela colocados como reforço pelo reverso sobre o suporte original, eram de linho em ponto tafetá mas com torção em **Z** de apenas um fio de teia e um de trama (1x1), diferente da tela original. A torção dos fios em **S** dá origem a fios mais abertos e menos resistentes, enquanto que a torção em **Z** dá origem a tecidos mais fechados e resistentes. Foram esses os motivos das fracturas e rasgões no original.

TRATAMENTO EFECTUADO

As intervenções do suporte pelo reverso foram removidas mecanicamente, humedecendo a zona a quente, criteriosamente. Libertado das intervenções foi possível fixar as zonas de preparação e policromia em destacamento, reforçar as zonas de rasgões e de lacuna de suporte com materiais compatíveis, neutros, mas também com auxílio de pesos e pressão controlada. As intervenções de conservação foram integradas com têmpera e aguarelas.

Como último exemplo da natureza aparente efémera dos objectos, uma caixa de chocolate em forma de coração [9] proveniente de colecção particular, pode eventualmente fazer crescer água na boca. Obtida por molde, à semelhança dos interiores plastificados das caixas de bombons, este objecto preten-

The mask was originally made by the process of boarding, moulded over many layers of linen, prepared, the face was gilded and painted with many figurative and geometrical patterns, typical of Egyptian art.

The original support material of the mask was identified as linen cloth, its threads in an **S** torsion, weaved in a taffeta stitch (2x2) [8]. The linen was prepared, plastered and set, to obtain a three dimensionality of the face. On a mould were placed two linen, preparations, incised drawings, gold and the layer of colour.

On the polychrome of the face the natural pigments were identified: black, glued with temper, and Egyptian blue, glued with casein. The glue used in the gilding was not identified, but it was possible to recognize the gold leafs applied to the preparation, not ironed but smoothed on. It was also possible to see the edges of the applied leaf, proving that gold leaf was used.

STATE OF CONSERVATION

The pieces of linen used to reinforce the back of the original support were linen cloth weaved in a taffeta stitch but using a **Z** torsion of only one over one thread (1x1), which was distinct from the original linen. The **S** torsion gives way to more open threads with less resistance, while the **Z** torsion gives way to a stronger and more closed cloth. This was the reason for the tears and fractures in the original piece.

TREATMENT GIVEN

The support interventions done on the back of the piece were mechanically removed by carefully dampening the area. Having removed all remnants of the former interventions, it was possible to secure the isolated areas of preparation and polychrome, reinforce the torn areas and the gaps in the support using compatible and neutral materials and with the aid of weights and controlled pressure. The interventions were integrated with temper and water colours.

The last example of the apparent ephemeral nature of the objects was a box of chocolates in the shape of a heart [9] from a private collection, which can virtually make your mouth water. Obtained using a mould, similar to the plastic interiors of chocolate boxes, this object was intended to confront the public with its temptations, "museogra-

[8] Ponto de tafetá – ponto básico simples e com maior aperto, reversível, no qual o aspecto do direito e do avesso do tecido é o mesmo.

[9] Emília Matos, Alexandrina Barreiro, «Uma caixa de chocolate» in Ana Albuquerque, Alexandre Nobre Pais, *A Arte do Restauro*, Medialivros S.A., 2007, pg. 52-53.

[8] Taffeta stitch – a basic and simple stitch, tighter, reversible, where the outside and inside of the fabric look the same.

[9] Emília Matos, Alexandrina Barreiro, "Uma caixa de chocolate" in Ana Albuquerque, Alexandre Nobre Pais, *A Arte do Restauro*, Medialivros S.A., 2007, pg. 52-53.

de confrontar um público com as suas tentações, «museografando» o objecto comestível. A autora, Janine Antoni, é reconhecida pelos seus trabalhos impulsionadores do *status quo* do mundo artístico, executados em materiais fora do vulgar, desafiando os nossos padrões de consumo [10].

A fascinação pela utilização de chocolate como suporte de obras artísticas terá começado com o início da manufactura do chocolate na Europa. Na verdade será a associação com texturas semelhantes, como o barro, a lama ou o sabão que atrai os artistas a trabalhar este material.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Praticamente todos os factores de deterioração, enumerados pelos especialistas da conservação preventiva, afectam o chocolate: entre outros, os danos físicos directos e o vandalismo, o manuseamento, a temperatura e humidade incorrectas, os infestantes, o fogo, etc..

Neste caso foi a exposição a temperaturas elevadas que terão provocado o aparecimento generalizadas de gordura (*fat bloom*) depositada sobre a superfície. A exposição a humidade elevada provocou o aparecimento pontual de depósitos brancos, identificados como eflorescências de cristais de açúcar.

Visto o suporte de chocolate não apresentar problemas estruturais, a intervenção visou unicamente a conservação da peça que consistiu na remoção química e mecânica da camada de gordura e depósitos de açúcar (figura 10).

CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

Em armazenamento e exposição, devem ser tomadas algumas medidas para evitar a degradação e a decadência de materiais com características tão específicas. As peças devem ser manipuladas e embaladas com cuidado, para evitar abrasão e quebra do suporte. As condições ambiente, de HR e T, deverão ser controladas cuidadosamente dentro dos valores padrão para o chocolate. A temperatura não deverá ultrapassar os 20° C, sendo aceitáveis os valores entre os 16 e os 20° C. A HR recomendável deverá ser de 45%, podendo oscilar mais ou menos 5%. Alerta-se ainda para o perigo da exposição directa aos raios solares e à incidência directa de luzes, que provoquem o aumento de calor [11].

phyng” an edible object. The author, Janine Antoni, is known for her pieces that stimulate the *status quo* of the art world, executed with unusual materials, defying our consumer patterns [10].

The fascination with chocolate as a basis for artistic pieces may have started right in the early days of chocolate manufacturing in Europe. In fact it may be the association with similar textures, like clay, mud or soap, which attract the artists to this particular material.

STATE OF CONSERVATION

Practically all deterioration factors, enumerated by the specialists in preventive conservation, affect the chocolate. Among others, direct physical damages and vandalism, handling, incorrect temperature and humidity levels, infestations, fire, etc..

In this case, it was the exposure to high temperatures that may have caused the general appearance of fat deposited on the surface. The exposure to high humidity levels caused the appearance of white dots, identified as buds of sugar crystals.

As the support for the chocolate did not present any structural problems the operation sought only to preserve the piece, which meant chemically and mechanically removing the layer of fat and the sugar deposits (figure 10).

PREVENTIVE PRESERVATION

When in storage or on exhibition, certain steps should be taken to prevent the degradation and decline of materials with such specific characteristics. The pieces should be handled and boxed with care to avoid abrasions and breakage of the support. The environmental conditions, the HR (humidity ratio) and T (temperature), should be carefully controlled within the standard values for the chocolate. The temperature should not go over 20°C, the acceptable values are between 16 and 20°C. The recommended HR is of 45%, although it can vary by 5%. Note also that the pieces should not come into direct contact with sunlight or other lighting sources as these may trigger a rise in temperature [11].

CONCLUSION

We intend to divulge the conservation experiences of three paradigmatic cases, composed of unique and rare materials,

[10] <http://www.the-artists.org>.

[11] Helen R. Cox, «The deterioration and conservation of chocolate from museum collections», *Studies in conservation*, Vol. 38, Number 4, 1993, pg. 217-223.

[10] <http://www.the-artists.org>.

[11] Helen R. Cox, "The deterioration and conservation of chocolate from museum collections", *Studies in conservation*, Vol. 38, Number 4, 1993, pg. 217-223.

CONCLUSÃO

Com esta comunicação pretendemos dar a conhecer a experiência de conservação de três casos paradigmáticos, constituídos por materiais únicos e raros, dos quais existe toda a documentação compilada nos arquivos da Divisão de Documentação e Divulgação do Instituto dos Museus e da Conservação.

Devemos no entanto reter a ideia de que, por muito distintos que sejam os materiais, utilizados em obras consideradas de arte, estes não podem suplantar os princípios éticos e o respeito integral pelos originais, a reversibilidade das intervenções, o conceito de intervenção mínima ou a contínua procura do melhoramento.

the documentation of which is compiled in the archives of the Documentation and Dissemination Department of the Instituto dos Museus da Conservação.

We should, however, keep in mind that, as distinct as the used materials may be in the examples we are considering, these should not supersede the ethical principles and should respect the original materials, the reversibility of the interventions, the concept of minimum intervention or the search for continuous betterment.

A NATUREZA PERMANENTE DO EFÊMERO: ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA

THE PERMANENT NATURE OF THE EPHEMERAL: STRATEGIES FOR SURVIVAL

Muito tem sido dito acerca da natureza efémera da arte contemporânea e do que podem os museus fazer para minimizar uma eventual perda e assegurar a sua sobrevivência no futuro. Com o objectivo de responder aos desafios colocados pelas características específicas destas obras, equipas pluridisciplinares de cientistas, conservadores e historiadores de arte não só desenvolvem bases de dados de novos materiais, actualizam tecnologia obsoleta e registam obras performativas mas também documentam a intenção dos autores e investigam contextos sociais e culturais de produção e recepção. Uma componente importante do legado da arte contemporânea perdurará através de acções de documentação, duplicação ou migração assim como de procedimentos de restauro mais tradicionais. Esta apresentação sugere que a exposição pode ser mais uma eficaz estratégia de sobrevivência de um dos mais evanescentes elementos desse legado: quando reenquadra em contextos contemporâneos de questões e preocupações levantadas pelas práticas artísticas, o discurso curatorial pode tornar-se uma poderosa ferramenta de conservação já que pode assegurar a relevância continuada da arte para uma diversidade de audiências em diferentes momentos e lugares.

O permanente e o efémero são conceitos familiares ao mundo dos museus: comissários, conservadores e restauradores lidam diariamente com objectos que apresentam um conjunto de características físicas que requerem procedimentos de conservação específicos e, simultaneamente, incorporam uma diversidade de aspectos que, no contexto deste seminário, podem ser descritos como imateriais e efémeros. Esta dupla condição não é exclusiva da arte contemporânea, é claro, antes é intrínseca à própria natureza da arte de qualquer tempo ou lugar.

Much has been said about the ephemeral nature of contemporary art and what museums can do to minimize loss and to ensure its survival into the future. To deal with the challenges presented by the specific characteristics of these works, multidisciplinary teams of scientists, conservators and art historians not only develop new material databases, update obsolete technology and record action-based works but also document the authors' intent and research social and cultural context of production and reception. An important part of contemporary art's legacy will hopefully endure through documentation, duplication, migration as well as through some more traditional restoration procedures. This paper suggests that the exhibition can be another effective strategy for the survival of one of the most elusive parts of that legacy: when it reframes issues and concerns raised by art practices into contemporary contexts, curatorial discourse carries the potential to become a powerful conservation tool as it can ensure the continuing relevance of art to a diversity of audiences at different times and in different places.

The permanent and the ephemeral are concepts familiar to the world of art museums: curators, conservators and administrators deal on a daily basis with objects that present a set of physical characteristics requiring specific conservation procedures and at the same time embody a diversity of aspects that, for the purpose of the topic at hand, can be described as both immaterial and ephemeral. This dual condition is not exclusive of contemporary art, of course, but is intrinsic to the very nature of art regardless of period or place of origin.

LÚCIA ALMEIDA MATOS

FBAUP

lmatos@fba.up.pt

Contudo, obras de arte históricas são habitualmente objectos produzidos com materiais artísticos previsíveis e, se conservadas em ambientes controlados, podem permanecer intactas por muitos anos. A característica de permanência ou durabilidade física destes objectos, relegou a discussão de questões como a perda de aspectos imateriais destas obras, em consequência da sua descontextualização quando trazidas para o museu, para o campo da ética não sendo encaradas como questões relacionadas com a sua conservação. A natureza frágil dos materiais e técnicas de muita da arte contemporânea, pelo contrário, levou os museus não só a identificar e caracterizar os materiais, actualizar equipamentos e registar acontecimentos mas também a integrar nas suas estratégias de conservação, entrevistas com os artistas e investigação de contextos históricos, sociais, económicos, etc..

Esta preocupação com a natureza frágil de muita da arte contemporânea levou também ao entendimento de que conservação pode incluir preservação de significado no momento da produção e/ou da apresentação inicial. Mas também pode incluir uma re-avaliação do significado em termos contemporâneos. Ao explorar o potencial da obra de arte de estabelecer relações de significado com diferentes contextos e épocas, a sua relevância é assegurada e a justificação para a sua preservação é reforçada.

Isto é o que os museus fazem quando expõem as suas colecções e organização exposições temporárias. Utilizando as palavras de Iwona Blazwick: «Todas as obras de arte ‘desaparecem’ num dado momento, mesmo quando estão fisicamente presentes; nós deixamos da as ver. Precisam de ‘intervenção curatorial’. Temos que demonstrar continuamente a relevância das colecções» [1].

Relevância é então a palavra-chave por detrás da relativamente recente mas já habitual prática de renovar as exposições das colecções permanentes à luz de variadas leituras e assim colocar em maior evidência obras escondidas por uma narrativa única e imutável.

Contudo, o papel que as exposições temporárias podem desempenhar na conservação da arte contemporânea é especialmente relevante sobretudo se se tiver em consideração que tendem a integrar uma maioria de obras provenientes de colec-

However, historical works are usually objects made of predictable artist materials and, when kept within a controlled environment, can last intact for centuries. The physical permanence of these objects has confined discussion of issues such as loss of relevant immaterial aspects of these works as consequence of their de-contextualization when brought to the museum, to the field of museum ethics and are not seen as conservation related issues. The transient nature of materials and mediums of much of contemporary art, on the contrary, has prompted museums not only to identify and characterize materials, update equipment and record events but include in their conservation strategies documentation of author's intent and of the social and cultural context of production and exhibition reception.

Concerns over the fragile nature of much contemporary art lead also to the understanding that conservation can mean preservation of meaning – the effort to understand actual production and reception contexts. But it also includes re-evaluation of meaning in contemporary terms. By exploring the potential of the work of art to be meaningful in different contexts and times its relevance is ensured and justification for its preservation reinforced.

This is what museums do when exhibiting their collections and organizing temporary exhibitions. Using the words of Iwona Blazwick: "All works of art 'disappear' at a given moment, even when they are still physically present; we just don't see them any more. They need "curatorial intervention". You've got to be continually demonstrating the collection's relevance" [1].

Relevance is, of course, the key word behind the relatively recent but now established practice of re-hanging museum collections according to different readings thus bringing attention to works otherwise obscured by a single, established narrative.

However, the role that temporary exhibitions can play in the conservation of contemporary art is particularly relevant when it is taken into account that they tend to include a majority of works that are in private collections (often of the artists themselves) typically not stored in the best conditions and, in consequence, in greater danger of disappearing. In the last decade, the need to place current art practices in context has determined a series

[1] Toos van Kooten, Marente Bloemheugel (ed.), *Sculpture Garden Kroller-Muller Museum*, Otterlo, 2007.

ções privadas (muitas vezes dos próprios artistas) que frequentemente não são guardadas nas melhores condições e se encontram em maior risco de desaparecerem. Na última década, a necessidade de colocar as práticas artísticas actuais em contexto, determinou uma série de re-avaliações, tanto de artistas individuais como de iniciativas colectivas, que conduziram à organização de importantes exposições individuais de artistas negligenciados e à reconstituição de exposições colectivas passadas. Tipicamente, estas exposições integravam obras produzidas nos anos 60 e 70, num contexto de experimentação com novas técnicas e materiais, de questionamento das regras do mercado da arte, das políticas de aquisição e procedimentos de classificação e exposição dos museus.

Exemplos recentes disto, em Portugal, são exposições como «Live in your Head» em itinerância no Museu do Chiado em 2001 [2] e «Perspectiva: Alternativa Zero» organizada pelo Museu de Serralves em 1997. Enquanto o objectivo de ambas foi proceder a uma re-avaliação do legado artístico de um colectivo de artistas activo nos anos 60 e 70 no Reino Unido e em Portugal respectivamente, algumas obras já esquecidas foram trazidas de novo à luz permitindo uma visão mais texturizada desse período e revelando novas eventuais referências para as gerações mais jovens.

Re-instalar obras de natureza conceptual e experimental com trinta ou quarenta anos de idade pode exigir soluções expositivas em desacordo com a intenção inicial dos seus autores. Críticas à exposição «Live in your Head» sublinharam a contradição de expor os armários/ficheiros produzidos pelo grupo Art&Language «cobertos de tabelas proibindo os visitantes de abrir os armários que continham os ficheiros Art &Language» transformando assim «um complexo mapa da sua actividade em *object d'art*». Mas se é um facto que algumas destas obras pode perder uma importante componente do seu significado inicial neste tipo de re-instalação, outras ganham uma nova vida como sucedeu com a obra de escultura/paisagem de Clara Meneres, «Mulher-Terra-Viva». Produzida originalmente para a Alternativa Zero em 77 e exposta na Bienal de S. Paulo desse mesmo ano, permaneceu invisível durante 20 anos até que a iniciativa de Serralves providenciou a oportunidade e os meios de a reconstruir e expor de novo.

of reassessments, both of individual artists' work and of collective initiatives, that led to the organization of important solo shows of neglected artists and the re-staging of past group exhibitions. Typically, these exhibitions included works made in the sixties and seventies in a context of experimentation with new mediums and materials, of questioning the rules of the art market, policies and museum procedures of classification and exhibition.

Examples of these are exhibitions such as "Live in your Head" that travelled to Museu do Chiado in 2001 [2] and "Perspectiva: Alternativa Zero" organized by the Serralves Museum in 1997. While the aim in both cases was to re-evaluate the global artistic legacy of a collective yet diverse group of artists working in the sixties and seventies in Britain and Portugal respectively, a number of forgotten works were brought to light allowing for a more textured view of the period and providing new references for the younger generations.

Re-exhibiting conceptual and experimental works that are thirty or forty years old sometimes demands solutions that may not be in agreement with the original intent of their authors. Criticism about "Live in your Head" pointed out the contradiction of showing Art&Language filing cabinets "covered in labels warning visitors not to open the file cabinets containing A&L's writing" thus transforming "a highly complex map of their practice into an *objet d'art*". But while some of the works may lose an important component of their original meaning in these kinds of re-staging, others gain a new life as was the case, for instance, of the landscape sculpture by Clara Meneres, "Mulher-Terra-Viva". Produced for the original Alternativa Zero exhibition in 77 and shown at the S.Paulo Bienal in that same year, remained invisible for 20 years until the Serralves initiative provided the opportunity and the means to rebuild and exhibit it anew.

Re-installation of art works brings a now well known and studied set of problems that museums are trying to overcome. The effort is centred on documentation that includes interviews with the artist, collecting various published and unpublished written material and earlier installation images, both photographs and videos. These costly and lengthy conservation procedures are

[2] Clive Phillpot, Andrea Tarsia (ed.), *Live in Your Head*, conceito e experimentação na Grã-Bretanha 1965-75, Lisboa, Museu do Chiado, 2001.

A re-instalação de obras de arte levanta uma série de problemas já conhecidos e estudados que os museus vão tentando ultrapassar. O esforço é centrado na documentação que inclui entrevistas aos artistas, recolha de material publicado e não publicado e registos de instalações anteriores através de fotografia ou vídeo. Estes procedimentos de conservação são dispendiosos e longos e aplicam-se sobretudo a obras existentes em colecções de museus deixando de fora, como foi dito, um grande número de obras que permanecem com o artista ou em colecções privadas. A exposição temporária destas obras é a única maneira de as preservar na medida em que são trazidas à luz do dia, por vezes décadas após a sua data de produção, e são apresentadas a novas gerações de visitantes.

A exposição «Noronha da Costa Revisitado», teve lugar no Centro Cultural de Belém em 2003 [3], como já aqui foi referido ontem, e exemplifica alguns dos problemas bem como o grande impacto positivo que exposições retrospectivas ou antológicas podem ter na preservação da herança cultural contemporânea. O primeiro impacto positivo é, claramente, o facto de ter sido levada a cabo investigação não só pelos comissários como também pelo conservador da exposição.

Miguel Wandschneider, um dos comissários da exposição, fala da «descoberta inesperada» da obra de Noronha da Costa após um processo de desaparecimento que o havia relegado para uma posição secundária no contexto da arte contemporânea portuguesa. A investigação cuidada, os estudos feitos pelos especialistas das várias áreas de actividade do artista, foram essenciais para esta descoberta e revelaram uma importante obra direccionando a atenção para trabalhos executados numa variedade de materiais e técnicas, muitos dos quais se encontravam em más condições ou haviam desaparecido. O restauro de obras danificadas e a reconstrução de outras desaparecidas foi feito em diálogo com o artista que forneceu informação relativa a materiais, escala e intenções. Sem esta iniciativa, não teria sido possível ver e avaliar o âmbito da obra do artista nem o papel que de facto desempenhou na cena artística portuguesa dos anos 60 e 70.

Contudo, a exposição não foi promovida por um museu nem a maioria das obras pertencem a museus; são propriedade do próprio artista ou de amigos e outros colecciona-

mostly applied to works in museum collections, again leaving out a great number of other works that remain with the artist or with private collectors. Temporary exhibitions of such works are the only way of preserving them as they are brought to light, sometimes decades after production, and presented to new generations of viewers.

The exhibition “Noronha da Costa Revisited”, that took place at Centro Cultural de Belém in 2003 [3], exemplifies both some of the shortcomings and the great positive impact that comprehensive temporary exhibitions can have in the preservation of contemporary art heritage. The first positive impact is, of course, the research that was carried out by the curators as well as by the conservator in charge of the exhibition.

Curator Miguel Wandschneider talks about the “unexpected discovery” of Noronha da Costa’s work after a disappearance that had relegated the artist to an underserved secondary position within the context of Portuguese contemporary art. The thorough research, the studies by experts in the varied fields of practice, were essential to this rediscovery and revealed outstanding work by this somewhat forgotten artist which certainly brought attention to the many works in a variety of mediums, many of which were in poor condition or had disappeared. Restoration work, to repair some of the damaged works and reconstruct others, was done in close contact with the artist who gave detailed information about materials, scale and intent. Without this initiative, it wouldn’t have been possible to show, and evaluate, the full scope of this artist’s work nor the significant role he played in the Portuguese art scene of the sixties and seventies.

The exhibition, however, was not promoted by a museum, and most pieces were not in museum collections but either belonged to the artist himself or to friends and other private collectors. The significant resources allocated for the exhibition could not cover a thorough conservation plan but concerned mostly what was necessary for the occasion.

In her hopefully soon to be published PhD thesis, Rita Macedo refers the all too common situation of this kind of documentation not having a recipient once the exhibition is over. Private collectors are often not inter-

[3] ----, *Noronha da Costa Revisitado 1965-1983*, Lisboa, Edições ASA, Fundação Centro Cultural de Belém, 2003.

dores. Os recursos avultados necessários não puderam cobrir um plano completo de conservação mas antes sobretudo o que era necessário fazer para a exposição

Na sua tese de doutoramento, que se espera seja publicada brevemente pois será de grande utilidade para quem trabalha neste campo, Rita Macedo refere a situação, que aliás é bastante comum, de a documentação produzida neste tipo de contexto não ter, muitas vezes, um destinatário final. Os colecionadores estão sobretudo interessados em obter de volta a sua peça restaurada, com bom aspecto, e não têm interesse em guardar documentação; o artista muitas vezes vê estes procedimentos como exteriores à sua prática e não se sente confortável na situação de re-examinar o seu trabalho passado e ocupar-se de aspectos que considera secundários. Neste caso em particular, uma solução parcial para o problema foi encontrada na utilização do catálogo para registo de alguma da informação.

De facto, o catálogo é atipicamente rico em documentação visual das primeiras exposições individuais de Noronha da Costa mostrando não só como as obras foram inicialmente expostas mas também identificando as que entretanto foram destruídas ou simplesmente desapareceram. Uma imagem da instalação da exposição no CCB permite compará-la com as anteriores e imagens dos próprios objectos mostram o seu aspecto na altura da sua produção inicial. Informação sobre as obras que foram reconstruídas ou restauradas para a exposição é igualmente incluída assim como materiais e técnicas utilizadas em cada obra. Trata-se indiscutivelmente de uma melhoria considerável relativamente ao catálogo vulgar e constitui um útil documento de conservação.

No início deste ano de 2008, o museu de Serralves dedicou uma exposição à obra de Manuel Alvess [4]. No catálogo, o director do museu e comissário da exposição João Fernandes, caracteriza Alvess como «um dos mais secretos e peculiares artistas até hoje apresentado no Museu» e prossegue descrevendo a sua surpresa quando se confrontou, no apartamento do artista em Paris, com a ambição e originalidade do produto de 40 anos de actividade, nunca antes exposto num museu, e raras vezes mostrado noutra qualquer contexto. A exposição de Serralves foi pois uma contri-

ested in accumulating documentation provided the work is restored and handed back in good condition. Also, many artists see these procedures as foreign to their activity and are often not comfortable with re-examining past work. In this particular case, a partial solution to the problem was found by way of using the catalogue to record some of the information.

In fact, the catalogue is atypically rich in visual documentation of the first solo exhibitions of Noronha da Costa showing not only how the works were originally presented but also identifying those that were destroyed or simply disappeared. A view of the exhibition at CCB allows for a comparison between former and later installations and images of the objects themselves show how they looked when first produced. Indication of the works that were reconstructed or restored for the exhibition is also included in the catalogue as well as the materials and techniques used in each work. It certainly is a step ahead of the usual exhibition catalogue and an useful conservation document.

Earlier this year, the Serralves Museum exhibited the work of Manuel Alvess [4]. In the catalogue, the director of the museum and curator of the exhibition, João Fernandes, characterizes Alvess as “one of the most secretive and peculiar artists so far presented in the Museum” and proceeds to describe his surprise when confronted, in the artist Paris apartment, with the scope, ambition and originality of work produced over forty years of activity, never exhibited in a museum and very seldom shown to the public at all. The exhibition in Serralves was then a major contribution to the preservation not only of individual works but of an entire oeuvre until then hidden in the artist home.

Unlike the previous case of Noronha da Costa, and in spite of much of these objects being also made of fragile materials, the works were carefully preserved by the artist, each “wrapped in a kind of “cloth sack” carefully sewn together to match the exact dimensions of the respective contents. The sacks were closed with ties that protected the contents from dust or sunlight”. The conservation risks in this case were clearly not related to material deterioration but to over thirty years of invisibility and the fact that very few works are in museum collections.

[4] ----, *Manuel Alvess*, Porto, Fundação de Serralves, Civilização Editora, 2008.

buição importantíssima para a preservação não apenas de obras de arte individuais mas de uma obra inteira até então escondida na casa do seu autor.

Ao contrario do caso anterior de Noronha da Costa, e apesar de muitos destes objectos também serem feitos de materiais frágeis, as obras foram cuidadosamente preservadas pelo próprio artista «embrulhados numa espécie de sacos de pano, cuidadosamente costurados nas dimensões exactas de cada objecto. Os sacos eram amarrados com atilhos para protecção do pó e do sol». Os riscos neste caso não estavam, claramente, relacionados com a eventual deterioração, mas antes com mais de 30 anos de invisibilidade e o facto de raríssimas obras de Alvess se encontrarem em colecções museológicas.

A exposição em Serralves não só colocou Alvess no seu devido lugar na história da arte contemporânea como também definiu estratégias de apresentação que sublinhavam as qualidades que se pretendia serem valorizadas. O espaço da exposição bem como o design de mesas e vitrinas, da cor das paredes e da luz, ecoavam e reforçavam as características da própria obra, simultaneamente rigorosa e discreta. Algumas das questões centrais levantadas pela obra relacionadas com a percepção e a relação da obra com o observador foram criativamente abordadas de modo a permitir uma interacção efectiva do público com a arte.

Os problemas mencionados acima pela apresentação da obra destinada a ser manipulada pelo espectador, os armários/ficheiros de Art&Language, também se colocam em alguns dos trabalhos de Alvess. É o caso da obra «Couleurs Virtuelles (vert, orange, violet)» de 1972, pequenas caixas de madeira forradas em ambas as faces interiores com vidro colorido que, quando refletem uma na outra dão origem a uma terceira cor composta. Foi então tomada a decisão de produzir duplicados e inclui-los na exposição. Enquanto os originais foram expostos numa vitrina, os duplicados, identificados enquanto tais, foram expostos da mesma forma que outras obras não destinadas a serem tocadas, mas disponíveis para serem manipulados.

Preocupações com a sobrevivência histórica e artística de obras de arte podem dar origem à organização de exposições mas não asse-

The exhibition at Serralves not only placed Alvess work in its rightful place in the history of contemporary art but also successfully defined strategies of presentation that underlined the very qualities of the work that were valued. The exhibition space and furniture design, such as tables and show-cases, wall colours and lighting, echoed and reinforced both the precise and understated quality of the art. Some of the central issues raised by the work concerning perception and interaction between the art and the viewer were creatively addressed allowing for real interaction of the public with the art.

The problems mentioned above raised by the presentation of the work meant to be manipulated by the viewer of Art&Language filing cabinets installation, were also raised by some of Alvess work. It is the case of the piece “Couleurs Virtuelles (vert, orange, violet)” of 1972, small wooden cases lined on each side with coloured surfaces of glass that, when reflected in one another, originate a third compound colour. An unprecedented decision was made to produce duplicates and include them in the exhibition. While the originals were shown in a showcase, the duplicates, identified as such, were displayed in the same way as other works not meant to be touched, but were available for manipulation.

Concerns over historical and artistic survival can motivate curatorial initiatives leading to the organization of exhibitions but don't necessarily ensure conceptual or physical conservation of the works of art exhibited. The considerable time, effort and means that are necessary to organize an exhibition are typically geared towards the immediate visual results and don't always take into account the long term perspective. As a consequence, appropriate conservation procedures are often not followed: sometimes restoration work is kept to a minimum and not properly recorded, other times intent is not adequately served by display strategies, other times re-creation of a work by an artist for a particular exhibition is not documented and the work is lost again once the exhibition is over.

Yet, as Harald Szeemann suggested in 77, the museum can be “the central place to exhibit the fragile and to experiment new relationships”. Szeemann rightly understood the exhibition as an “unmatched place of liberty

guras necessariamente a conservação física e conceptual das obras expostas. O tempo, esforço e meios consideráveis necessários para organizar são tipicamente orientados para os resultados visuais imediatos e nem sempre têm em conta a perspectiva de longo prazo. Em consequência, os procedimentos de conservação mais apropriados nem sempre são seguidos: por vezes o trabalho de restauro é reduzido ao mínimo e não é devidamente registado, outras vezes a intenção inicial do artista não é respeitada pelas estratégias expositivas adoptadas, outras vezes ainda a reconstrução de uma obra por um artista para uma determinada exposição não é devidamente documentada e a obra perde-se de novo após o final da exposição.

E contudo, tal como Harald Szeemann sugeriu em 77, o museu pode ser «o lugar central para expor o frágil e testar novas relações». Szeemann entendeu bem que, e volto a citar, «a exposição é um incomparável lugar de liberdade que oferece oportunidades extraordinárias» [5]. Falava precisamente das oportunidades para problematizar a arte desses anos cuja preservação hoje nos preocupa. Referindo-se ao mesmo período, no contexto da exposição «Live in your Head», o artista Michael Craig-Martin comentou: «ninguém sabia quais eram as regras nem se o que faziam era arte. Nem sabiam como mostrá-lo».

Ora bem, hoje temos a certeza que é arte. Quanto a como mostrá-la, penso que estamos ainda em processo de descoberta das possibilidades de potenciar o veículo que é a exposição para não só explorar as múltiplas relevâncias que essa arte continua a ter no presente mas também para, ao contrário de a considerar sobretudo como um momento de desgaste e de risco adicional de degradação para esses objectos, encarar e utilizar a exposição como uma oportunidade de reinventar ainda outras estratégias para a sua sobrevivência.

that offers extraordinary opportunities" [5]. He was speaking precisely of opportunities to question the new art of those years about whose preservation we are concerned today. In relation to the same period, in the context of the exhibition *Live in your Head*, artist Michael Craig-Martin said "No one knew what the rules were, or whether or not what they did was art. Nor did they know how to present it".

Well, today we are sure that it is art. As to how to show it, I think that we are still in the process of finding out the possibilities of this medium that is the exhibition, to explore not only the multiple ways in which this art is relevant today but also to look at the exhibition not just as a moment of further risk of degradation of these objects but as an opportunity to reinvent new strategies for its survival.

[5] Harald Szeemann, *Écrire les Expositions*, Bruxelles, La lettre volée, 1996.

ENTRE A ESPADA E A PAREDE — TEMAS NA CONSERVAÇÃO DE *MEDIA ART* BETWEEN A ROCK AND A HARD PLACE — CONSERVATION TOPICS IN *MEDIA ART*

Neste artigo pretendo fazer uma introdução geral aos principais temas na conservação de *media art*, de um ponto de vista prático. Para isso começarei por definir o que entendo por *media art* e algumas das características que lhe são intrínsecas e que a distinguem de outras formas de arte.

Em seguida farei uma síntese dos principais problemas de conservação dos suportes áudiovisuais e dos sistemas necessários para os reproduzir, bem como das estratégias estabelecidas para a sua preservação.

Uma breve resenha dos principais rumos de investigação a serem seguidos de momento em algumas das principais instituições deste campo serve de conclusão para este artigo.

DEFINIÇÃO DE *MEDIA ART*

Nesta apresentação, quando me refiro a *media art*, que como vão ver é apenas um dos muitos nomes possíveis, estou a falar de obras de arte com elementos digitais, tecnológicos e electrónicos [1]. Na Tate usam o termo «time-based media art», referindo-se a obras de arte dependentes da tecnologia e em que o tempo, ou duração, é uma das dimensões [2].

CARACTERÍSTICAS DA *MEDIA ART*

Aqui resumo algumas das características da *media art*, e a forma como influenciam as medidas de preservação a tomar. Algumas dessas características são específicas dos media electrónicos, mas outras são comuns à arte contemporânea em geral:

- **Uma obra de *media art* existe apenas quando instalada e a funcionar.**
Um DVD, um leitor de DVD e um projector não são uma obra de arte. A obra de arte surge apenas quando instalada; quando

In this article my aim is to make a general introduction to the main issues of media art conservation from a practical point of view. Therefore I will start by defining what I understand by media art and some of the characteristics that distinguish it from other forms of art.

I will then make a summary of the main problems in preserving media carriers and their playback systems, as well as of the strategies currently being used for their conservation.

The conclusion of this article will be a brief review of the current research directions being followed in the main institutions in this field.

DEFINITION OF *MEDIA ART*

When using the term media art, I am referring to works of art with digital, technological and electronic elements [1]. At the Tate the term “time-based media art” is used, referring to technology-dependent works of art, with time or duration as one of its dimensions [2].

CHARACTERISTICS OF *MEDIA ART*

In this section I will summarize the characteristics of the media art and how they influence the preservation techniques adopted. Some of those properties are specific to the electronic media, but others are common to contemporary art in general.

- **A media artwork exists only when it is installed and functioning.**
A DVD, a DVD player and a projector are not a work of art. The work of art appears only when it has been installed, when the various equipment is connected and the content of the DVDs is made visible. Even the video sculptures of Nam June Paik lose their meaning without the video images.

PATRÍCIA FALCÃO

ICON/HLF/Tate Intern
patricia.falcao@tate.org.uk

[1] Da definição do projecto DOCAM (Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage), em www.docam.ca/en/?p=28.

[2] Da apresentação do departamento de conservação de «time-based media» da Tate, disponível em www.tate.org.uk/conservation/time/about.htm.

[1] From the definition of the project DOCAM (Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage), at www.docam.ca/en/?p=28.

[2] From the introduction of Tate's Time-based media conservation section, available at www.tate.org.uk/conservation/time/about.htm.

os diversos equipamentos estão ligados e o conteúdo do DVD é visível. Mesmo as vídeo esculturas de Nam June Paik perdem o sentido sem as imagens de vídeo.

- **A autenticidade de uma obra só pode ser definida no momento da exposição.**

Por exemplo, se uma ligação entre um leitor de DVD e um monitor estiver mal feita as cores de uma imagem de vídeo podem estar completamente diferentes da intenção do artista.

- **Não tem de existir um objecto a que se chame a obra de arte.**

Em muitos casos uma obra é composta por equipamentos electrónicos intercambiáveis, suportes de informação reproduzíveis e instruções do artista enviadas, por exemplo, por e-mail ou transmitidas oralmente. Nenhum destes elementos é em si a obra de arte, apesar de serem essenciais para a mostrar.

- **Uma obra de *media art* depende sempre de equipamento adequado para ser exposta.**

Por definição a *media art* utiliza sempre equipamento eléctrico ou electrónico. Isso vai influenciar fortemente as opções de conservação e restauro.

- **Obras de *media art* utilizam-se de suportes audiovisuais, que são, por definição, facilmente reproduzíveis. A autenticidade da obra não está directamente dependente de um suporte original.**

Muitas vezes as obras são vendidas como edições, em que 20 «cópias» originais são vendidas a diferentes museus. Essa mesma obra pode ainda ser comprada como versão sem direitos de exibição por um preço semelhante ao de um DVD de cinema ou em muitos casos a mesma versão pode ser encontrada no «Youtube». Muitas vezes a diferença entre o original e as cópias é apenas um certificado fornecido pelo artista.

- **A autenticidade da obra de arte depende da preservação dos materiais originais mas também da manutenção da experiência da obra de arte.**

Ou seja, não chega preservar equipamento e suportes audiovisuais, é preciso também compreender e manter as funções da obra de arte. Essas funções podem ser tão óbvias como ler um CD com áudio num leitor, ou tão complexas como localizar uma pessoa num espaço e projectar-

- **The authenticity of the work of art is only defined at the moment of display.**

For example, if a connection between a DVD player and a monitor is malfunctioning, the colours of the video footage may be completely different from what the artist intended.

- **There may not be an object to call the work of art.**

In many cases a work of media art is composed of interchangeable electronic equipment, reproducible media carriers and e-mailed or verbal instructions from the artist. None of these elements is in itself a work of art, although they are essential to show it.

- **A work of media art is dependent on the appropriate equipment for its display.**

A media artwork always uses electric and electronic equipment. That will heavily influence the options for its conservation and restoration.

- **Media artworks use media carriers, which are easily reproducible. The authenticity of the artwork is not dependent on the original media.**

Often artworks are sold as limited editions, and 20 original “copies” are sold to different museums. The same artwork can then be bought as a version without exhibition rights for a price similar to that of a commercial video DVD and, in some cases, another version may be found on “Youtube” for free. Often the only difference between the “original” and the copies is a certificate provided by the artist.

- **The authenticity of the work of art depends on the preservation of the original materials but also on the maintenance of its function.**

That is, it is not enough to preserve the equipment and media carrier, it is also essential to understand and maintain the function of the artwork. These functions may be as obvious as using a CD player to read an audio CD, or as complex as locating a person in a space and projecting a word on their body. If the original materials stop performing their function, the artwork is lost.

Because many media artworks are also installations, factors like the size and colour of a room, which are external to the original materials, become essential to the viewer’s experience.

-lhe uma palavra no corpo. Se os materiais originais não exercem as suas funções a obra perde-se.

Por outro lado, o carácter instalativo de uma grande parte destas obras implica que factores exteriores aos materiais originais (por ex. as dimensões e a cor de uma sala) podem ser essenciais para a experiência do observador.

- **Em muitos casos os artistas estão vivos**, e contribuem para a preservação dos seus trabalhos. Isso torna possível obter a aprovação deles para as medidas de conservação que se pretendem tomar. Por outro lado, porque durante a instalação de uma obra de *media art* há normalmente espaço para variações, e porque os artistas estão normalmente envolvidos neste processo, há muitas vezes alterações de uma obra ao longo do tempo, tornando-se em alguns casos um verdadeiro «work in progress».

SUPORTE AUDIOVISUAL E SISTEMA DE REPRODUÇÃO

De uma forma geral e do ponto de vista técnico pode dizer-se que as obras de *media art* para existirem dependem de dois elementos diferentes mas interligados: o suporte audiovisual de informação e o sistema de reprodução desse suporte audiovisual. São esses dois elementos que passo a detalhar:

Um **suporte audiovisual** é, na maioria dos casos, apenas isso, um veículo para a transmissão da informação nele contida. Normalmente consideram-se suportes audiovisuais diapositivos, filmes, fitas magnéticas e no caso de informação digital um conjunto de suportes físicos (CDs, DVDs, fitas magnéticas, discos rígidos) e ficheiros digitais (VOBs [3], ficheiros de som, vídeo digital, em alguns casos software).

Da definição de suporte audiovisual faz parte a noção de reprodutibilidade. E essa reprodutibilidade está presente desde o momento da produção (por exemplo, no caso do vídeo analógico, que para ser editado tinha de ser copiado). Com a evolução das tecnologias a capacidade de produzir cópias, que se anunciou com a fotografia, tornou-se comum no caso dos suportes magnéticos de áudio e vídeo e ainda mais rotineira no caso de obras em formato digital, que permitem cópias ou clones, sem perda de qualidade.

- **In many cases, the artists are still alive** and can contribute to the preservation of their artworks. This means conservators can obtain the artist's approval for the conservation strategies to be used. On the other hand, because the media artwork is variable and can change during the installation process, there are usually changes to the artwork over time and the artwork often becomes a sort of "work in progress".

MEDIA CARRIER AND PLAYBACK SYSTEM

Generally and from a technical point of view, one can say that media artworks depend on two different but connected elements: the media carrier containing the information and the playback system for that media carrier, which can be defined as follows:

A **media carrier** is, in most cases just that, a container for the information one wishes to display. The word carrier usually applies to photographic transparencies, film, magnetic tapes and in the case of digital information a group of physical carriers (CDs, DVDs, magnetic tapes, hard drives) and digital files (VOBs [3], sound files, digital video, in some cases software).

The definition of media carrier includes the idea of reproducibility. Reproducibility is present from the moment of production (An example is analogue video, which to be edited must be copied). The evolution of technology allowed the production of copies, starting with photography in the 19th century, and later film, magnetic tape and finally digital clones, which are mathematically identical copies of the source files.

The **playback systems** are the environment surrounding the media carrier and include all and any elements necessary to show the content of the carrier according to the artist's specifications. The systems can be as simple as a DVD player, a cable and a monitor or include X computers connected to Y cameras and Z projectors, online using Ethernet, using a software to link all the items. With computer elements all the common variables of computer systems, like Operating Systems and Software, are also included.

Throughout an artwork's life these elements change. A work like "I am not a girl who misses much" by Pipilotti Rist, a Swiss artist referred later in this text, was produced

[3] VOB é a sigla para Video Object, o tipo de ficheiro que contém a informação de imagem num DVD.

[3] VOB is the abbreviation for Video Object, the type of file that contains the image information in a DVD.

Os **sistemas de reprodução** são o «invólucro» do suporte audiovisual, e incluem todo e qualquer elemento necessário para mostrar o conteúdo do suporte audiovisual de acordo com as especificações do artista. Os sistemas podem ser tão simples como um leitor de DVDs, um cabo e um monitor ou incluir X computadores ligados a Y câmaras e Z projectores, ligados em rede usando ethernet, usando um software para relacionar todos os elementos, e incluindo todas as variáveis típicas dos sistemas informáticos, como os sistemas operativos.

Ao longo da vida de uma obra estes elementos alteram-se. Uma obra como «I am not a girl who misses much» de Pipilotti Rist, uma artista suíça que torno a referir adiante, foi produzida em U-matic [4], no final dos anos 90 foi transferida para Digital Betacam para efeitos de preservação. Inicialmente o trabalho era mostrado em exposições a partir de cassetes VHS, com uma qualidade de imagem muito inferior ao U-Matic. Correntemente o vídeo é distribuído e exposto como DVD ou como um ficheiro de vídeo digital. Quando o vídeo foi produzido os monitores CRT [5] eram a regra, hoje em dia a maioria dos monitores disponíveis são ecrãs planos, LCD [6] ou plasma [7].

Tal como é óbvio que, se se pretender ver a cassette original é necessário ter o equipamento de U-Matic e se se quiser mostrar o vídeo numa galeria é necessário dispor de um leitor de DVD (ou hoje em dia talvez um mac mini com um leitor de Quicktime) e um monitor.

[4] U-Matic é um formato de vídeo semi-profissional, utilizado frequentemente nas escolas de artes até ao final dos anos 90 pela sua boa qualidade e preço acessível (quando comparado com os formatos usados para televisão).

[5] CRT – Tubo de Raios Catódicos (Cathode Ray Tube), refere-se aos monitores e televisores cúbicos que eram comuns até muito recentemente.

[6] LCD – Liquid Crystal Display, refere-se à tecnologia utilizada em grande parte dos ecrãs planos actuais.

[7] Plasma é outra das tecnologias usadas para criar televisores de ecrã plano, que usa gases nobres em forma de plasma para estimular os elementos que formam a imagem.

[8] <http://www.pipilottirist.net> é a página de web da artista.

<http://www.eai.org/eai/artistTitles.htm?id=8817> é a página relativa a Pipilotti Rist no site da Electronic Arts Intermix, que a representa.

Suporte Audiovisual – contendor físico da informação. Facilmente reprodutível, necessita de equipamento para ser exposto correctamente.

Exemplos: Diapositivo, Filme, Fita Magnética, DVD, ficheiros digitais

Sistema de reprodução – todo e qualquer elemento necessário para mostrar o conteúdo de um suporte audiovisual.

Exemplos: Leitor de DVD + Monitor ou Sistema de computador + SO + Software

Como ilustração dou em seguida dois exemplos de obras, o primeiro de uma obra relativamente simples e o segundo de uma obra complexa:

OBRA SIMPLES

O exemplo de um caso simples é um vídeo de Pipilotti Rist, «I am not a girl who misses much» (1986, 7:46 min, cor, som) [8].

in U-matic [4] and by the end of the 90s was transferred to Digital Betacam for preservation purposes. Initially the work was shown in exhibitions on a VHS cassette, with poorer image quality than U-matic. Today the video is distributed and exhibited as a DVD or as a digital video file. When the video was produced CRT monitors were the norm [5], nowadays the majority of the monitors on the market are flat screens, LCD [6] or plasmas [7].

Obviously, to display the master U-matic cassette it is necessary to have the U-Matic equipment and if we want to display the video in a gallery, a DVD player is necessary (or, nowadays, maybe a mini mac computer with Quicktime) and a monitor.

Media Carrier – physical container of information. Easily reproduced, needs equipment to be correctly exhibited.

Examples: Slides, Film, Magnetic tape, DVD, digital files.

Playback system – Any elements necessary to show the content of the audiovisual carrier.

Examples: DVD player + Monitor or System consisting of Computer + Operating System + Software.

I will use two artworks as examples for display systems, the first a simple system and the second a more complex one.

SIMPLE SYSTEM

The example of a simple artwork is a video by Pipilotti Rist “I am not a girl who misses much” (1986, 7:46 min, colour, sound) [8].

“I am not a girl...” is a single-channel video without any particular specifications for display. This makes it straightforward to exhibit and easily adaptable to the equipment available.

Figure 5 shows the main technological elements necessary for the installation of a “simple” artwork.

In this example, the media carrier is a DVD, and the playback system a DVD player and a monitor. The latter can be either a CRT, a plasma or an LCD monitor.

COMPLEX SYSTEM

As an example of a complex artwork I will use the interactive installation “Subtitled Public” by Rafael Lozano-Hemmer (RLH).

Por se tratar de um vídeo de um canal sem especificações para exposição esta obra é relativamente simples de instalar e pode ser facilmente adaptada ao equipamento disponível nos museus.

A figura 5 mostra os principais elementos tecnológicos necessários para mostrar uma obra «simples».

Neste exemplo o suporte de informação é um ficheiro VOB num DVD, o equipamento de leitura um leitor de DVD e o monitor tanto pode ser um monitor CRT, como LCD, como um Plasma.

OBRA COMPLEXA

Como exemplo de uma obra complexa vou usar a instalação interactiva «Subtitled Public» de Rafael Lozano-Hemmer (RLH). Nesta obra RLH criou uma sala vazia iluminada apenas por uma luz azul escura. Quando uma pessoa entra na galeria é detectada por um sistema de localização que usa imagens de vídeo no espectro do infravermelho para localizar as pessoas no espaço. Essa informação é então processada, um verbo na terceira pessoa (por ex.: come, fala, dorme) é escolhido aleatoriamente e projectado no visitante à altura do peito. Enquanto a pessoa se encontra no espaço é (per)seguida por este verbo. A única forma de se libertar do verbo é tocar em alguém. Nessa altura o verbo antigo é transferido para a outra pessoa e ao primeiro visitante é atribuído um novo verbo.

O esquema da figura 6 representa o hardware utilizado numa das iterações da instalação. Representar os diversos elementos de hardware e as ligações físicas entre eles é relativamente simples.

O que não é tão simples de representar são os vários softwares utilizados e as suas interacções com o sistema operativo dos computadores.

Para preservar qualquer uma destas obras é essencial planear as medidas a tomar logo de início. Se se considera que preservar é manter uma obra em condições de ser exposta, de forma a que a experiência da obra de arte se possa repetir, é fácil de perceber que a obra de Rist é relativamente simples de preservar. Recebendo um DVD para exposição necessita-se apenas dos conhecimentos básicos sobre leitores de DVD e monitores.

In this work RLH created an empty room illuminated solely by a dark blue light. When someone walks into the gallery they are detected by a tracking system that uses infrared video images to locate the person in the space. That information is then processed and a verb in the third person (for example: eats, speaks, sleeps) is randomly chosen and projected on the visitor around the chest area. While the person is in the space, they are followed by this verb. The only way to shake the verb is to touch someone. At that time, the verb is transferred to the other person and a new verb is attributed to the first visitor.

The diagram in figure 6 represents the hardware used in one of the iterations of the installation. It is relatively simple to represent the various elements of the hardware and the physical connections between them.

The various softwares used and the interactions between them and the computer's operating system was very complex, and a solution to clearly depict them had not been found at the time of this presentation.

To preserve these artworks, it is necessary to plan the methods from the start. If we consider that to preserve is to maintain the artwork fit for exhibition, in such a way that it is possible to repeat the experience of the artwork, it is easy to understand that Rist's video is relatively simple to preserve. Receiving a DVD for exhibition you need only the basic knowledge of DVD players and monitors.

In the case of "Subtitled Public" it was essential that, during the first installation, both the assistant and RLH's programmer be present and the conservator-restorers were charged with the task of documenting the installation so as to be able to replicate the experience when required. Apart from the inherent problems related to the digital content, what this example shows are the problems that such artworks place in terms of future installations and the necessary transmission of information about its preservation.

PRESERVATION STRATEGIES

Although I am about to refer to the media carriers and the equipment separately, it is essential to understand that the two elements are connected and cannot be dissociated. Even if the problems and the pres-

[4] U-Matic is a semi-professional video format, frequently used in art schools until the end of the 90's for its good quality and good quality/price ratio (when compared with the formats used for broadcasting).

[5] CRT – Cathode Ray Tube, refers to the technology used to produce monitors and televisions before flat screen monitors were available.

[6] LCD – Liquid Crystal Display, refers to the technology used in most of the modern flat screen monitors.

[7] Plasma is another of the technologies used to create flat screen monitors and televisions, which use noble gases in plasma form to stimulate the elements that form the image.

[8] <http://www.pipilottirist.net> is the artist's web page.

<http://www.eai.org/eai/artistTitles.htm?id=8817> is the page which refers to Pipilotti Rist on the Electronic Arts Intermix website, which is her representative.

No caso de «Subtitled Public» foi essencial que na primeira instalação tanto o assistente como o programador de RLH estivessem presentes e os conservadores-restauradores tiveram como função documentar a instalação de forma a que fosse possível repetir o processo quando necessário. Para além dos problemas inerentes a conteúdos digitais, o que este exemplo demonstra é o problema que obras desta complexidade colocam em termos de futuras instalações e da transmissão da informação necessária para a conservação.

ESTRATÉGIAS DE PRESERVAÇÃO

Apesar de, em seguida, eu me referir aos suportes audiovisuais e ao equipamento em separado, é essencial compreender que os dois elementos estão estreitamente interligados e são indissociáveis. Mesmo se os problemas e as estratégias de preservação são diferentes, ambos os elementos têm de ser considerados em conjunto, pois essa é a única forma de garantir que uma obra possa continuar a existir.

E todas estas medidas correm o risco de ser insuficientes se não se tiver informação sobre a forma de instalar uma determinada obra. Esta informação, que é relativamente fácil de obter durante períodos de instalação ou quando existe contacto directo com os artistas, pode ser impossível de descobrir à posteriori. Por isso a documentação – quer da obra quer das intenções e opiniões dos artistas sobre preservação – é um processo essencial, e foi reconhecida como tal em vários projectos da área [9].

SUPORTES AUDIOVISUAIS

Os principais problemas da conservação dos suportes audiovisuais são:

Deterioração física: Todos os suportes de informação sofrem deterioração física devido ao manuseamento ou a condições ambientais, comuns a todo o tipo de objectos. Mas sofrem também, obrigatoriamente, de desgaste devido às acções mecânicas necessárias para serem lidos. Uma cassete de vídeo ao ser lida é puxada por um braço metálico, movida a grande velocidade em volta do tambor de leitura e tem as cabeças de leitura magnética a deslocarem-se em contacto com a sua superfície. Isso significa que a deterioração física é, na prática, inevitável.

ervation strategies are different for both elements, they must be considered as a whole, because that's the only way to assure that the artwork will be preserved.

And all these measures may not be enough if we don't have the information about how the installation of the artwork is to be done. This information is relatively easy to obtain during the installation periods or when there is a close proximity to the artists but may be impossible to find out later on. For that reason the documentation – be it of the artwork or the artist's intentions or opinions about its preservation – is an essential process and was recognized as such in various projects in this field [9].

MEDIA CARRIER

The main problems with the conservation of media carriers are:

Physical Deterioration: All media carriers suffer physical deterioration due to handling or environmental conditions. But they will also suffer from the wear and tear of the mechanical actions necessary to play them back. To playback a video cassette the magnetic tape is pulled by a mechanical metal arm and then moves at great speed around a reading drum. During playback the magnetic reading heads are moving in contact with the tape's surface. This means that the physical deterioration is, in practice, inevitable.

Chemical Deterioration: The majority of the materials used in the production of media carriers are complex and unstable. On the other hand, they are normally mass produced objects, which implies that the information about its components is not public and that deterioration mechanisms cannot be easily identified. With the exception of photographic supports, all other carriers are unstable.

Obsolescence of the playback systems: as I mentioned before, the playback systems are an essential element of preservation. Without them we do not have access to the information contained in the carriers (except for slides).

The elements that make up the playback systems are mass-produced and made up of electronic components. The evolution of the technology used in the playback systems depends on the evolution in areas

[9] Ver: <http://www.inside-installations.org/>, um projecto europeu sobre a documentação de instalações, com e sem novos media, e <http://www.variablemedia.net> uma colaboração da Fundação Daniel Langlois para a Arte, Ciência e Tecnologia em Montreal e do Museu Guggenheim em Nova Iorque.

[9] See: <http://www.inside-installations.org/>, an European project about installation documentation, with or without new media, and <http://www.variablemedia.net>, a collaboration between the Daniel Langlois Foundation in Montreal and the Guggenheim Museum of New York.

Deterioração química: A maioria dos materiais utilizados na produção de suportes audiovisuais é complexa e instável. Por outro lado são normalmente objectos produzidos industrialmente, o que implica que a informação sobre os constituintes não é divulgada e que as composições sofrem muitas vezes alterações não identificadas. Com excepção dos suportes fotográficos todos os suportes são instáveis.

Obsolescência dos sistemas de reprodução: Tal como referi anteriormente os sistemas de reprodução são um elemento essencial para a preservação. Sem eles não temos acesso à informação contida nos suportes de informação (com excepção dos diapositivos).

Os elementos que compõem os sistemas de reprodução são produzidos industrialmente, muitas vezes com componentes electrónicos. A evolução da tecnologia dos elementos depende estreitamente das tendências de outras áreas, como o cinema e a televisão e não preenche os requisitos necessários para a preservação. Isso significa que a tendência é as áreas da produção artística e da conservação sigam a evolução que se verifica nas indústrias dos media. Um exemplo comum é o formato Betamax que, depois de um relativo sucesso, quase completamente desapareceu do mercado, deixando os possuidores de cassetes neste formato em sérias dificuldades se quiserem copiar os conteúdos.

A adopção da **migração:** a transferência da informação para novos suportes e formatos – , foi a solução encontrada para colmatar todos estes problemas. Devido à fácil reprodução dos suportes, e face à opção entre a perda total da informação e a perda do suporte original, a migração tornou-se a solução prática aplicada. Arquivos e museus responsáveis mantêm os suportes originais, mas a mudança de suportes e formatos é imprescindível.

O esquema da figura 7 mostra o tipo de cópias produzidas normalmente na Tate, que passo a descrever:

Artist Supplied Master: formato entregue pelo artista.

Archival Master: formato estável e de alta qualidade produzido pela Tate e que se destina a ser arquivado. Só deve ser utilizado para produzir novas *Duplicating Copies*.

like consumer electronics and this type of market-driven evolution does not fulfill the requisites for preservation. This means that the technical evolution in artistic production and media conservation must follow the evolution of the media industry. An example is the Betamax format which, after relative success in the early 80s, has now almost completely disappeared from the market, leaving the owners of these tapes with a problem, if they want to copy these tapes.

Migration: the transference of information to new carriers and formats – was the solution found to mitigate all these problems. Because of the easy reproduction of the carriers and faced with the choice between the complete loss of information and the loss of the original carrier, migration became the practical solution applied. Archives and museums keep the original carriers, but migrating to new carriers and formats is essential.

The diagram in figure 7 shows the types of copies normally produced at the Tate, which I describe as:

Artist Supplied Master: format delivered by the artist.

Archival Master: stable, high quality format, produced by the Tate, to be kept in the archive. Should only be used to produce new *Duplicating Copies*.

Duplicating Copy: good quality, stable format, used to produce exhibition copies. They are maintained in the same conditions as the *Archival Master* but can be sent to a laboratory or studio to be copied when necessary.

Exhibition Copy: format suitable for exhibition, in the case of video it can be a DVD or a digital file. It will usually include the necessary programming for the show, with loops and auto-restart, for example.

Research Copy: format designated for research purposes, in a low quality format (currently DVD). It is an exact copy of the *Artist Supplied Master*. Titles, colour bars or credits removed from the *Exhibition Copy* will be visible in this copy. They are usually produced with the time code over the image and without the programming included in the *Exhibition Copies*.

Duplicating Copy: formato estável e de boa qualidade destinado à produção de cópias de exposição. É mantido nas mesmas condições do *Archival Master* mas pode ser enviado para um laboratório ou um estúdio para ser copiado quando seja necessário.

Exhibition Copy: formato adequado para exposição, no caso de vídeo pode ser um DVD ou um ficheiro digital. Normalmente tem já a programação necessária para a exposição, com *loops* e *auto-restart*, por exemplo.

Research Copy: formato destinado à pesquisa. É uma cópia exacta do *Artist Supplied Master*. Títulos, miras técnicas ou créditos que podem ser removidos na *Exhibition Copy* serão visíveis nesta cópia. São produzidas normalmente com o time code sobreposto na imagem e sem as programações incluídas nas *Exhibition Copies*.

EQUIPAMENTO

O equipamento eléctrico ou electrónico necessário para mostrar uma obra de *media art* vai inevitavelmente avariar. Pode ser reparado e mantido, mas eventualmente perderá a capacidade de exercer a sua função. A única solução quando não é possível reparar o equipamento é substituí-lo e é neste momento que o outro problema essencial com equipamento se torna óbvio: o equipamento é normalmente produzido industrialmente, e depende da lógica desse mercado. Ou seja, os problemas inerentes à rápida evolução e rápida obsolescência da tecnologia estão pré-programados em obras de *media art*.

Um exemplo corrente são obras de vídeo criadas nos anos 70. Nessa altura apenas existiam monitores CRT preto e branco. Hoje em dia monitores CRT são cada vez mais raros e existem poucas empresas que ainda os produzem. Para algumas obras isso significa que provavelmente dentro de poucos anos será muito difícil mostrá-las, ou terão de ser mostradas de uma forma muito diferente daquela inicialmente pensada pelo artista.

É importante ainda lembrar que o equipamento utilizado para exposição funciona muito mais horas por dia do que os nossos leitores de DVD e televisores em casa. No caso da Tate são em média 72 horas por semana, 54 semanas por ano. Devido aos componentes mecânicos, eléctricos ou electrónicos o tempo de utilização é obrigatoriamente limitado, mesmo no caso de equipa-

EQUIPMENT

The electrical or electronic equipment needed to display a media artwork will invariably break down. They can be repaired and maintained, but will eventually lose their capacity to function correctly. The only solution at this point is to replace the equipment and it is then that the other essential problem becomes evident: the equipment is normally mass-produced and depends on the market's logic. That is, the problems related with technology's fast evolution and obsolescence are pre-programmed in media artworks.

An ongoing example is the video created in the 70's. At that time there were only black and white CRT monitors. Nowadays, CRT monitors are getting rare and there are very few companies that still produce them (or none at all). For some artworks this means that probably, in a few years, it will be very difficult to show them, or they will have to be shown with technologies different from the ones initially envisaged by the artist.

It is also important to consider that exhibition equipment must function for longer hours than our DVD players and television sets at home. At Tate, equipment will be on for an average of 72 hours a week, 54 weeks a year. Owing to the various mechanical, electrical and electronic components that make up the equipment, the time before a device breaks down is limited, even for professional equipment. Extra care must be taken to avoid damage and to ensure the equipment operates at the highest standard throughout an exhibition.

To better manage the use of equipment, the team at Tate felt the need to classify devices according to their relationship to the artworks. This relationship shapes the equipment's use and the preservation measures required. The classification is flexible and the equipment can change level if necessary. Three categories were defined, which I describe below:

UNIQUE EQUIPMENT

The category **Unique** refers to equipment that has been altered by the artist for a specific artwork and so cannot be dissociated from it. Obvious examples of this are the monitor sculptures by Nam June Paik or Bill Viola's monitors in his video polyptych "Four Hands".

mento de qualidade profissional. Cuidados extra têm de ser tomados para evitar avarias e para ter a certeza de que o equipamento está a funcionar nas melhores condições.

Para facilitar a gestão do equipamento a equipa da Tate sentiu necessidade de classificar o equipamento de acordo com a sua relação com as obras de arte. Esta relação enforma a utilização do equipamento e as medidas de preservação a serem levadas a cabo. A classificação é flexível, e equipamento pode mudar de nível se se verificar a necessidade disso. Foram definidas três categorias, que sigo a descrever:

EQUIPAMENTO ÚNICO

A categoria **Único** refere-se a equipamento que foi alterado pelo artista para uma obra específica, e que por isso é indissociável desta. Exemplos óbvios são as esculturas de monitores de Nam June Paik ou os monitores de Bill Viola, na obra «Four Hands»: Este tipo de equipamento é tratado como parte integrante da obra de arte e é o que mais se aproxima de uma escultura clássica. Quaisquer alterações ou actualizações necessárias são tanto quanto possível discutidas com os artistas. Idealmente os problemas de conservação são analisados durante a aquisição da obra e as opções de intervenção são discutidas nesse momento.

EQUIPAMENTO ESPECÍFICO

A categoria de equipamento **Específico** refere-se a um tipo ou modelo de equipamento que devido à sua forma ou à sua função é importante para exibir um grupo de obras, ou uma obra específica. Normalmente trata-se de modelos que são requeridos pelo artista. A esta categoria pertence também equipamento em vias de se tornar obsoleto, como por exemplo projectores de diapositivos ou filme.

Porque o que é definido é um modelo e não uma peça de equipamento em particular é possível adquirir equipamento extra para tentar prolongar a vida de uma obra. Nestes casos é importante juntar tanta informação quanto possível sobre a manutenção e reparação do equipamento.

EQUIPAMENTO GENÉRICO

Genérico: refere-se a equipamento correntemente em produção e que pode ser utilizado indiferenciadamente em várias obras de arte. Exemplos são projectores LCD ou leitores de DVD.

This type of equipment is treated as an integral part of the artwork and is the closest to a traditional sculpture in how it is handled. Any necessary alterations or updating must be discussed, when possible, with the artists. Ideally, any conservation issues are identified during the acquisition process and the intervention options are discussed at this time.

SPECIFIC EQUIPMENT

The equipment category **Specific** refers to a type or model of equipment that, due to its form or function, is essential for the exhibition of a group of artworks or one specific artwork. Common examples are models tightly specified by the artist. We also include in this category equipment that is in danger of becoming obsolete, such as slide or film projectors.

When only a model is specified and not a particular device it is possible to acquire extra devices to extend the life of an artwork. In these cases it is also important to gather as much information as possible about the maintenance and repair of the equipment.

GENERIC EQUIPMENT

Generic: refers to equipment currently in production and which can be used with different artworks. Examples are LCD projectors or DVD players.

With this kind of equipment it is essential that, during an exhibition, maintenance is carried out regularly, to ensure that the equipment is working at its best. For example, for LCD projectors, it is important to check that the liquid crystal panels used to create the image are in good condition, without stains or streaks. On the other hand, the light bulbs inside the projector must be changed regularly and the dust filters must be cleaned and exchanged according to a maintenance plan. This will help avoid artworks breaking during the exhibition periods.

DOCUMENTATION

At Tate, the gathering of information is done in various steps. During the acquisition process we collect the basic information on the production history, the available formats and the exhibition specifications. All this information will help create a proposal for the preservation and exhibition of that specific artwork, and a budget for preservation is estimated.

O ponto essencial para este tipo de equipamento é que a manutenção durante o período de exposição tem de ser feita cuidadosamente, para se ter a certeza de que estão a funcionar nas melhores condições. No caso dos projectores LCD, é importante verificar se os painéis de cristais líquidos utilizados para formar a imagem estão em boa condição, sem manchas ou linhas na imagem. Por outro lado as lâmpadas têm de ser mudadas com regularidade e os filtros para pó são limpos e trocados também de acordo com um plano de manutenção. Desta forma tenta evitar-se que as obras estejam desligadas durante o período de exposição.

DOCUMENTAÇÃO

Na Tate a recolha da informação é feita em vários momentos. Durante o processo de aquisição de uma obra são recolhidas as informações básicas sobre a produção, os formatos disponíveis e as condições de exibição. Toda esta informação vai permitir desenvolver uma proposta para a preservação e exposição dessa obra específica. Nessa proposta os problemas previsíveis a médio e longo prazo são mencionados e um orçamento é estimado para a preservação.

No momento em que a obra é exposta a informação obtida na aquisição é ou não confirmada, e normalmente surgem novas questões e soluções que são adicionadas ao ficheiro da obra. Nesta fase é produzido um documento com especificações para a exposição, que é enviado sempre que a obra seja exposta em outros museus. Este mesmo documento é usado para dar aos curadores a noção dos custos e da complexidade de expor uma obra.

Quando uma obra é especialmente complexa torna-se necessário um manual de instalação, um documento mais completo contendo instruções detalhadas. Em muitos casos os próprios artistas ou os seus ateliers fornecem este tipo de documentos. No entanto é essencial verificar que os manuais contêm informação suficiente.

A Tate tenta também, tanto quanto possível fazer entrevistas ao artista, normalmente sobre uma obra específica ou um grupo de obras.

Com todo este processo pretende-se organizar e disponibilizar informação sobre:

At the moment of exhibition, the information obtained at the time of acquisition is then confirmed or not, and new questions and solutions will normally arise which are then added to the artwork files. At this moment a document is produced with exhibition specifications, which is sent to other museums every time the artwork is lent. This same document is also used to give Tate's curators an idea about the cost and complexity of exhibiting that artwork.

When an artwork is particularly complex, it may become necessary to create an installation manual, a more complete document containing detailed information. Often the artists themselves or their studios will provide these documents. However, it is essential to check that the provided manuals contain enough information.

Tate also tries, whenever possible, to interview the artist, usually about a specific artwork or group of artworks.

This process will gather and make available information about:

Space, architectural and decorative elements: This is the type of information that can be obtained during acquisition and that will be completed during installation. The basic information to gather relates to: the maximum and minimum space required (of a room, projection or equipment), special requisites for the exhibition, etc.

During the installation, and with the constraints of a real and limited space, the initial ideas materialize and small details become apparent and are clarified. The documentation of the various iterations of the artwork in different spaces will give insight on the parameters between which an artwork can vary, this will be valuable information once the artist is no longer available.

Equipment, its function and maintenance: In the case of artworks that require only generic equipment this is a fairly simple step. When the artworks require specific or unique equipment it then becomes essential to understand why certain equipment was chosen and in what circumstances is the introduction of alterations acceptable. It is important to know how to use the equipment, connect it, calibrate it, maintain it, etc. It is also important to use the documentation gathered

Espaço, elementos arquitectónicos e decorativos: Este é o tipo de informação que se pode obter durante o processo de aquisição e complementar durante a instalação. Inicialmente recolhem-se informações gerais, dimensões máximas e mínimas (de um espaço, projecção ou equipamento), requisitos especiais para exposição, etc..

Durante a instalação, e com os constrangimentos de um espaço real e limitado a ideia inicial é concretizada e com isso muitos pontos específicos são clarificados. A documentação das várias iterações de uma obra exposta em diferentes espaços é uma excelente forma de obter também uma noção dos parâmetros entre os quais uma obra pode variar.

Equipamento, sua função, modo de funcionamento e manutenção necessária: No caso de obras que requerem apenas equipamento genérico este é um passo muito simples. Quando se passa a equipamentos específicos ou únicos torna-se muito mais importante perceber porque é que determinado equipamento foi escolhido, e até que ponto é aceitável introduzir alterações. É importante ter a certeza de que se sabe utilizar o equipamento, calibrá-lo, etc... Aqui é também essencial adicionar a informação que provém da utilização do equipamento durante as exposições (quanto tempo até se ter de mudar um filtro, ou até uma lâmpada estar demasiado fraca para fornecer uma imagem adequada?)

Suportes de informação e formas como foram produzidos: Esta é uma questão semelhante à colocada na conservação clássica, com a qual se tenta perceber como é que se chegou à obra que se tem em mãos. Uma obra foi originalmente produzida em filme e transferida para vídeo *a posteriori*? Sofreu alterações ao longo do tempo?

Intenção do artista bem como, dentro do possível, visão deste sobre a conservação do seu próprio trabalho: Através da discussão das possibilidades de preservação, nomeadamente das estratégias disponíveis no momento pretende-se clarificar alguns pontos:

Os parâmetros de alteração aceitáveis: quanto e como é que uma obra pode mudar sem deixar de ser essa obra.

A atitude do artista em relação a alterações de tecnologia: Como é que um ar-

about equipment at the time of exhibition of the artwork (e.g. how long until a filter must be changed, or until a light bulb becomes too weak to function properly?).

Media carriers and production history: This question is similar to the one asked in classical conservation, when a conservator tries to understand how an artwork was produced. Was a video originally produced on film and later on transferred to video? Was it ever altered in any way?

The artist's intention and his/her views on the conservation of an artwork: Through the discussion of the various strategies for preservation available at the time, some issues must be clarified:

The acceptable parameters for change: how much and in what way can an artwork be changed while remaining the same artwork?

The artist's attitude towards technological changes: how does an artist use the technology? Does he/she use a specific technology for a particular reason, or just because it is available? What is the artist's opinion on the migration of his work to a more recent technology?

The significant elements of an installation: what, in the artist's mind, should not be altered in an artwork?

With this information it is possible to understand which changes are or not acceptable to the artist, and it is possible to use opinions expressed by the artist to decide how to preserve an artwork in the long-term. It is important to note that artists can and will change their opinions over time.

The Variable Media Network developed a useful questionnaire to help this discussion [10].

CONCLUSION

There are other areas with problems similar to the ones faced in the conservation of media art. For example, media archives or kinetic sculpture conservators have experiences that can be adapted and adopted for media arts. What is obvious is that the strategies must be adapted to the individual artwork and that documentation is an essential element in the preservation of an artwork in the long-term.

[10] <http://www.variablemedia.net/>, and more information on the questionnaire can be found at: <http://www.variablemediaquestionnaire.net/>.

tista usa a tecnologia? É alguém que usa uma determinada tecnologia de uma forma consciente, ou apenas usa algo porque está disponível? O que é que o artista acha de migrar o seu trabalho para tecnologia mais recente?

O ponto de vista geral sobre os aspectos de uma instalação que é essencial preservar: O que é que, do ponto de vista do artista não se pode alterar numa obra?

Com esta informação é possível perceber que alterações são ou não aceitáveis do ponto de vista do artista, e permite fundamentar decisões de mudança futuras com base em opiniões expressas pelo autor da obra. Um ponto importante a acautelar é a tendência saudável que artistas vivos têm para mudar de opinião.

A Variable Media Network desenvolveu um questionário útil para auxiliar esta discussão [10].

CONCLUSÃO

Há várias áreas com problemas semelhantes aos da conservação de *media art*, e que têm experiências mais longas que é possível adaptar e adoptar, como a área de arquivos audiovisuais ou a da conservação de arte cinética.

O que parece óbvio é as estratégias a aplicar terem de ser adaptadas a cada uma das obras, e a documentação ser um elemento essencial para a preservação a longo prazo. Uma série de iniciativas têm vindo a ser tomadas, ao nível dos museus, na tentativa de desenvolver estratégias para a documentação e preservação de arte contemporânea [11].

Já há muito trabalho realizado em relação à preservação dos suportes de informação, sobretudo nos arquivos de audiovisuais. Apesar das soluções nem sempre poderem ser aplicadas directamente servem normalmente de excelentes linhas de orientação [12].

Neste momento não há soluções simples para os problemas postos por obras de *media art*. A ideia central para a preservação neste momento é a gestão da mudança, ou seja, certificarmo-nos que as obras vão sendo alteradas o melhor possível para poderem continuar a ser mostradas. Essa avaliação tem de ser feita caso a caso. A decisão

A series of initiatives have been taken in museums and media art institutions directed at the development of strategies for the documentation and preservation of media art [11].

There is already a body of work done on the preservation of media carriers, mostly by media archives. Even if the solutions are not always directly applicable, they serve as excellent guidelines [12].

At this moment there are no simple solutions to the problems posed by media artworks. Preservation becomes the management of change. Institutions and conservators must aim towards changing technology as little as possible while keeping the function of an artwork, so that it is still displayable. The decisions are not made by conservators alone, but must include stakeholders, like the museum and exhibition curators, the artists themselves, artist's technicians and experts on the technologies used. In this situation, the function of the conservator is to obtain the information required to make informed and adequate decisions.

[10] <http://www.variablemedia.net/>, e mais informação sobre o questionário pode ser encontrada aqui: <http://www.variablemediaquestionnaire.net/>.

[11] Ver www.incca.org, o site da International Network for the Conservation of Contemporary Art.

[12] <http://www.amianet.org/> a Association of Moving Image Archivists tem uma mailing list muito activa e com discussões interessantes, bem como uma série de informação útil, nomeadamente aqui: <http://www.amianet.org/resources/guidelineslogin.php?accesscheck=%2Fresources%2Fguidelines.php>.

[11] See www.incca.org, the site for the International Network for the Conservation of Contemporary Art.

[12] <http://www.amianet.org/> the Association of Moving Image Archivists has a very active mailing list, with interesting discussions, as well as a series of useful information, which can be found here: <http://www.amianet.org/resources/guidelineslogin.php?accesscheck=%2Fresources%2Fguidelines.php>.

não é só do conservador-restaurador, mas também do conservador de museu e curador de exposições, e dentro do possível dos próprios artistas. Nesta situação a função do conservador-restaurador é tentar recolher a informação necessária para permitir tomadas de decisão fundamentadas e adequadas.

DA SOMBRA PARA A MATÉRIA: CONSERVAÇÃO DE RESTAUROS ETNOGRÁFICOS EM MARIONETAS CHINESAS DA COLECÇÃO KWOK ON

FROM SHADOW TO MATTER: CONSERVATION OF THE ETHNOGRAPHIC RESTORATIONS OF CHINESE PUPPETS FROM THE KWOK ON COLLECTION

INTRODUÇÃO

A Fundação Oriente possui, integrado na Colecção Kwok On, um conjunto importante e muito diversificado de marionetas do teatro de sombras asiáticas. Uma avaliação ao seu estado de conservação revelou restauros anteriores em muitas das marionetas chinesas. Essas intervenções, efectuadas no contexto cultural de uso dos objectos, contribuíram para uma alteração significativa da aparência original dos objectos. Do ponto de vista da conservação, colocam-se problemas de incompatibilidade entre alguns dos materiais o que comporta riscos para a preservação futura das marionetas. No entanto, estes restauros, considerados etnográficos, são importantes fontes de informação para o estudo do uso dos objectos no seu contexto de origem e devem, por isso, ser mantidos e preservados.

Através da experiência da conservação das marionetas chinesas procura-se dar conta de algumas questões que contribuíram para a decisão de preservar os restauros etnográficos.

BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA ARTE DO TEATRO DE SOMBRAS NA ÁSIA

O teatro de sombras é uma arte performativa com longa tradição em vários países asiáticos e é distinto dos espectáculos ocidentais de teatro de sombras, geralmente, destinados a crianças.

Na Ásia, para além do entretenimento, as representações são indissociáveis da religião e têm lugar em cerimónias, festas em honra de divindades ou em ocasiões particulares especiais. A dimensão ritual através da invocação de deuses, ou do espírito

INTRODUCTION

As part of the Kwok On Collection, the Fundação Oriente owns an important and diversified group of Asian theatre shadow puppets. An assessment of its state of conservation has shown previous restorations on many of the Chinese puppets. These interventions, which were made in the cultural context of the objects' use, have contributed to a significant alteration in the original appearance of the objects. From the conservation point of view, problems of incompatibility of some of the materials were raised, which bring about risks to the future preservation of the puppets. However, these restorations, which are considered ethnographic, are important sources of information to the study of the use of objects in their original context and should, therefore, be maintained and preserved.

Through the Chinese puppets' conservation process we intend to raise some issues that contributed to the decision of preserving the ethnographic restoration.

BRIEF CONTEXT OF THE ART OF SHADOW THEATRE IN ASIA

The shadow theatre is a performative art with a long tradition in several Asian countries and is very different from Western shows of shadow theatre, destined mainly for children.

In Asia, apart from the entertainment function, these representations were connected to religion and occurred in ceremonies, parties honoring gods or in special occasions. The ritual dimension of invoking gods, or the spirit of the dead, in search of protection, a granting of a wish or as a thank you, is one of the principal functions of this dramatic art [1, 2].

LINA FALCÃO

linafalcao@gmail.com

[1] Fan Pen Chen, 'Shadow Theatres of the World', *Asian Folklore Studies* 62, 2003, 25-64.

[2] Jacques Pimpaneau, 'Pourquoi conserver des théâtres d'ombres asiatiques?', *Coré* 4, 1998, 11-12.

de mortos, em busca de protecção, concessão de um desejo ou ainda como forma de agradecimento, é uma das funções primordiais desta arte dramática [1, 2].

Enquanto arte performativa tradicional alia, de forma variável, técnicas narrativas, vocais, musicais à projecção de imagens silhueta numa tela branca translúcida. Essas silhuetas, representando personagens de diversas histórias e mitos, são criadas por marionetas bidimensionais manipuladas por um ou mais marionetistas [3].

As marionetas são um dos principais elementos materiais desta arte integrados em colecções e, em contexto museológico, são muitas vezes apelidadas abreviadamente de «sombras», distinguindo-se assim facilmente das restantes tipologias de marionetas.

AS «SOMBRAS» DA COLECÇÃO KWOK ON E A DETECÇÃO DE RESTAuros ETNOGRÁFICOS

A Colecção Kwok On da Fundação Oriente possui no seu acervo mais de 2500 marionetas do teatro de sombras provenientes de seis países asiáticos (Camboja, China, Índia, Indonésia, Malásia e Tailândia) que estão datadas desde o século XVIII até aos nossos dias.

Dependendo da sua proveniência, as marionetas são visualmente distintas nos materiais, nas dimensões e na representação figurativa. Apesar da grande diversidade existente, têm em comum a pele animal como material estrutural predominante, que se apresenta geralmente translúcida, recortada e pintada com cores vivas. A pele animal utilizada na construção das marionetas possui características semelhantes às do pergaminho.

Uma avaliação ao seu estado de conservação permitiu identificar restauros anteriores em cerca de metade das marionetas de proveniência chinesa. O núcleo de «sombras» chinesas é o mais numeroso, constituído por mais de 1500 marionetas, e o mais heterogéneo da colecção, tanto em termos cronológicos como em variantes regionais representadas. Distinguem-se ainda neste núcleo quatro tipos principais de marionetas: as personagens, de que existem várias categorias, os animais, os elementos de cenário e os acessórios [4].

As a traditional performative art it variably combines narrative, vocal and musical techniques with the projection of silhouette images on a white translucent screen. These silhouettes, representing characters with different stories and myths, are created by two-dimensional puppets manipulated by one or two puppeteers [3].

The puppets are one of the principal material elements of this art and, in a museum context, are many times named in short “shadows”, thus distinguishing themselves from the rest of the puppet types.

“SHADOWS” FROM THE KWOK ON COLLECTION AND THE DETECTION OF ETHNOGRAPHIC RESTORATIONS

The Kwok On Collection from the Fundação Oriente possesses more than 2500 puppets of shadow theatre belonging to six Asian countries (Cambodia, China, India, Indonesia, Malaysia and Thailand) dating from the 18th century to nowadays.

Depending on its origin, the puppets are visually different in material, dimension and figurative representation. Apart from being extremely diverse, they all have in common their main material, animal skin, which is normally translucent, cut and painted with bright colours. The animal skin used to manufacture puppets is similar to parchment.

An evaluation of its condition of conservation has allowed us to identify previous restorations in almost half of the Chinese puppets. The group of Chinese “shadows” is the largest, with more than 1500 puppets, and one the most heterogeneous of the collection, both in terms of chronology and in terms of provenance. We can also identify four main types of puppets in this group: characters, with many categories, animals, scenic elements and accessories [4].

The repairs, shown mainly in human characters and animals, are mostly to reinforce or compensate losses made with metallic and synthetic (plastic) materials in the original context of use. It is documented that puppeteers, along with making them, would normally maintain and repair their puppets [5].

The incorporation of materials of a different nature to the original has contributed to a significant alteration in appearance of most puppets (figures 11 and 12). However, bear-

[3] Ghulam-Sarwar Yousof, *Dictionary of Traditional South-East Asian Theatre*, Kuala Lumpur, Oxford University Press, 1994, 251-254.
 [4] Jacques Pimpaneau, *Des poupées à l'ombre: le théâtre d'ombres et de poupées en Chine*, Paris, Centre de Publications Asie Orientale, 1977, 37-49.
 [5] Lisa Kronthal, 'Conservation of Chinese shadow figures: investigations into their manufacture, storage, and treatment', *Journal of the American Institute for Conservation* 40:1, 2001, 7.

Os restauros, detectados sobretudo em figuras de personagem e animais, são na sua maioria reforços ou compensação de perdas efectuados com materiais metálicos e sintéticos (plásticos) no contexto original de uso. Está documentado que os marionetistas, para além construir, procediam habitualmente à manutenção e reparação das suas marionetas [5].

A incorporação de materiais de natureza distinta dos originais contribuiu para uma alteração significativa da aparência de muitas das marionetas (figuras 11 e 12). Contudo, considerando que nas performances as marionetas não eram observadas directamente, o impacto dos restauros na criação de silhuetas seria pouco significativo ou não seria impeditivo da continuação da sua utilização.

À luz dos actuais princípios da conservação e restauro, os materiais e os métodos utilizados nos restauros de muitas das marionetas chinesas são considerados inadequados, nomeadamente, pelos problemas de incompatibilidade que podem ocorrer entre alguns dos materiais. Refira-se, a título de exemplo, o caso da pele, originalmente utilizada para construir as marionetas, e o dos metais, utilizados no reforço de cortes (figura 11). Os produtos de corrosão dos metais podem, por contacto, formar manchas irreversíveis e promover a deterioração química da pele [6].

A PRESERVAÇÃO DE RESTAUROS ETNOGRÁFICOS

Em objectos etnográficos, as alterações físicas relacionadas com o contexto de utilização são elementos de estudo importantes que devem ser devidamente identificados, documentados e preservados [7].

Os restauros observados nas marionetas chinesas são alterações que se enquadram nesta situação. São intervenções anteriores que, por terem sido realizadas no seu contexto original de uso e pela própria cultura que as criou, se distinguem das intervenções efectuadas em contexto museológico e são muitas vezes designadas de restauros etnográficos.

Um tratamento de conservação e restauro não deve obliterar estes vestígios que, do ponto de vista antropológico, podem conferir valor ao objecto em vez de causar dano. O que muitas vezes não é claro, e se torna difícil de estabelecer de forma

ing in mind that in performances the puppets were not directly observed, the impact of these repairs in the creation of silhouettes would have little significance as they continued to use them.

In light of the current conservation and restoration principles, the materials and methods used in the restoration of many Chinese puppets are considered inadequate, especially due to incompatibility problems that might occur among some materials. As an example, we may refer skin, used originally to manufacture puppets, and metals, used to reinforce the tears (figure 11). The products of corrosion of metals can, by contact, create irreversible spots and promote the chemical deterioration of the skin [6].

THE PRESERVATION OF ETHNOGRAPHIC RESTORATION

In ethnographic objects, the physical alterations related to the context of use are important study elements that must be carefully identified, documented and preserved [7].

The restorations observed in Chinese puppets are alterations that belong in this context. These are prior interventions that, because they were made in its original context of use and by the culture that created them, are quite different from those made in a museological context and are many times called ethnographic restorations.

A treatment of conservation and restoration should not obliterate these traces which, viewed anthropologically, may give the object value rather than cause damage. What is many times not clear, and is sometimes difficult to establish in an objective way, is how much of the alteration is or is not of value to the object, what must and can be preserved or, if that is not the case, to decide how to return the object to its original state [8, 9].

THE CONSERVATION OF THE ETHNOGRAPHIC RESTORATION OF THE CHINESE PUPPETS

The ethnographic restoration observed in Chinese puppets in the Kwok-On Collection were carefully documented and when possible maintained. And since the conservation of the puppets was prior to its inventory, we have tried to safeguard the loss of information which would eventually be important to the study and interpretation of these objects.

[6] Mary-Lou Florian, *Protein facts: fibrous proteins in cultural and natural history artifacts*, London, Archetype Publications, 2007, 60.

[7] Carolyn Rose, 'Ethical and practical considerations in conserving ethnographic museum objects' in, Tsuneyuki Morita, Colin Pearson, ed., *The museum conservation of ethnographic objects*, *Senri Ethnological Studies* n.º23, Osaka, National Museum of Ethnology, 1988, 14-16.

[8] Jean Portell, 'Prior repairs: when should they be preserved?', *Journal of American Institute for Conservation* 42:2, 2003, 377.

[9] Barbara Appelbaum, *Conservation treatment methodology*, Oxford, Elsevier Butterworth-Heinemann, 2007, 184-194.

objectiva, é saber quanta da alteração introduzida no objecto tem ou não algum valor, o que deve e pode ser preservado ou, se tal não se verifica, decidir qual o grau de retorno do objecto ao seu estado original [8, 9].

A CONSERVAÇÃO DOS RESTAUROS ETNOGRÁFICOS DAS MARIONETAS CHINESAS

Os restauros etnográficos observados nas marionetas chinesas da Colecção Kwok On foram devidamente documentados e sempre que possível mantidos. E uma vez que a conservação das marionetas antecedeu o seu inventário, procurou-se, desta forma, acautelar a perda de informação eventualmente relevante para o estudo e interpretação dos objectos.

Apenas nos casos em que se colocavam problemas de instabilidade dos materiais e do próprio objecto, e que correspondem, portanto, a situações que requeriam atenção urgente, foi ponderada a remoção do restauro. Tal verificou-se com alguns reforços com arames que já não cumpriam a sua função e que causavam deformações na pele.

Em outros casos, procedeu-se também à estabilização pontual de materiais utilizados no restauro, como por exemplo, o tratamento de corrosão activa em metais e a fixação de elementos soltos.

CONCLUSÃO

Os conservadores-restauradores deparam-se frequentemente com objectos que apresentam intervenções anteriores. Essas intervenções podem estar associados a diferentes contextos e alterar de forma distinta a aparência, o significado e o valor dos objectos. A decisão em preservar ou não as alterações requer uma cuidadosa ponderação entre o valor, a estabilidade do objecto, o significado da intervenção e os riscos envolvidos no procedimento de remoção, bem como os custos e o tempo necessário para o realizar.

As alterações ao estado original que têm impacto negativo na apreciação estética e visual e que comportam riscos para estabilidade do objecto são, por norma, consideradas danos e não são mantidas. Porém, quando as alterações são restauros etnográficos, o critério que prevalece é que estes, sempre que possível, devem ser preservados.

Only in cases where there were problems related to the instability of the materials and the object itself, and which therefore corresponded to situations that required urgent attention, did we consider removing the restoration. This happened with some wire reinforcements that no longer fulfilled their function causing severe deformation of the skin.

In other cases, we proceeded with the stabilization of materials used in restoration, for instance, by treating the active corrosion of metals and fixing loose elements.

CONCLUSION

The conservators are faced many times with objects that show prior interventions. These interventions can be associated to different contexts and change in a distinct way the appearance, significance and value of these objects. The decision to preserve or not these alterations requires careful consideration between the value, the stability of the object, the significance of the object and the risks involved in the procedure of removal, as well as the costs and time necessary to make them.

The alterations made to the original state that have a negative impact in aesthetic and visual appreciation and that bring about risks to the stability of the object are, normally, considered damaging and are not maintained. Yet, when these are ethnographic restorations, the basis is that when possible they should be maintained.

ARTE EFÊMERA E TRANSITÓRIA, IMPLICAÇÕES TEÓRICAS PARA A REPRODUÇÃO E CONSERVAÇÃO NA ESPECIALIDADE DA ARTE CONTEMPORÂNEA

EPIHEMERAL AND TRANSITORY ART, THEORETICAL IMPLICATIONS FOR REPLICATIONS AND CONSERVATION IN THE CONTEMPORARY ART FIELD

Novos problemas referentes à autenticidade, à presença e à impermanência da intenção do artista, à reprodutibilidade e longevidade das obras de arte são questões que ilustram o panorama relativo à conservação da arte contemporânea.

A necessidade de preservar o material original e «autêntico» opõe-se por vezes ao conceito original da obra de arte, e a aceitação da instabilidade inerente em determinados trabalhos podem não permitir a própria preservação do objecto em si [1].

Existe uma necessidade de estabelecer um novo conjunto de «éticas» para a conservação desta arte transitória e efêmera, sabendo avaliar as implicações de fazer réplicas de determinadas obras de arte, nomeadamente aquelas que se foram alterando, de forma dramática, com o passar do tempo.

Como linha de conexão é necessário definir o que é a autenticidade de uma obra de arte.

Nos últimos vinte anos este conceito esteve sempre presente nas discussões sobre a relevância das definições estéticas e culturais das obras de arte.

As prescrições da UNESCO de 1994 são amplas e inclusas [2] e no Documento Nara sobre a Autenticidade foi escrito o seguinte:

«Todos os juízos de valor atribuídos aos bens culturais, tal como a credibilidade relacionada com as suas fontes de informação divergem de cultura para cultura, e mesmo dentro da própria cultura. Assim, não é possível basear conceitos, juízos de valor ou autenticidade em critérios fixos. Dependendo da natureza do património

New problems regarding authenticity, permanence and impermanence of artist intent, reproducibility and longevity of art works, are issues which illustrate the problem of conservation of contemporary art.

The need for preserving the “authentic” original material is sometimes in opposition to the original concept of the art work and the acceptance of instability inherent in certain works may allow for the preservation of the original object itself [1].

There is a need for establishing a new set of ethics for the conservation of this ephemeral and transitory art, assessing the implications for making replicas of certain works of art, particularly those that have altered dramatically with time.

As a connecting thread it is necessary to define what is the authenticity of a work of art.

In the last twenty years this concept has always been present in the discussions about criteria defining aesthetic and cultural relevance of works of art.

UNESCO prescriptions in 1994 are broad and inclusive [2] and in the “Nara Document on Authenticity” it is written:

“All judgements about values attributed to cultural properties as well as the credibility of related information sources may differ from culture to culture, and even within the same culture. It is thus not possible to base judgements of values and authenticity within fixed criteria. Depending on the nature of the cultural heritage, and its cultural context, authenticity judgements may be linked to the worth of a great variety of sources of information. Aspects of the sources may include form

ANTONIO RAVA

Universidade de Turim
ravaec@ipsnet.it

[1] V. Oscar Chiantore, Antonio Rava, *Conservare l'arte contemporanea, problemi, metodi, materiali e ricerche*. Electa Milano 2005, *The Conservation of idea*, pg. 170-177.

[2] UNESCO, ICCROM, ICOM – the Nara document on Authenticity, 1994.

cultural e contexto, os critérios de autenticidade podem estar ligados aos valores de diversas fontes de informação. Os aspectos destas mesmas fontes podem incluir forma e design, materiais e substância, uso e função, tradições e técnicas, localização e cenários, e tantos outros factores externos e internos. A utilização dessas fontes permite a elaboração específica do programa artístico, histórico, social e científico do património cultural a ser examinado».

Esta definição evita dar prescrições rigorosas deixando a avaliação caso a caso. Na anterior «Carta de Veneza» de 1964 [3] houve menos interesse no conceito tendo sido dada total exclusividade ao direito de preservação dos monumentos em toda a riqueza da sua autenticidade.

Nelson Goodman, em «Languages of Art» em 1974 [4], apresentou uma nova perspectiva acerca da conservação teórico-prática das obras de arte, distinguindo o original de uma falsificação. Goodman chegou à conclusão que «apesar de não conseguir distinguir agora as imagens olhando simplesmente para elas, o facto de a da esquerda ser o original e a da direita a falsificação constitui uma diferença estética entre elas, para mim, porque o conhecimento deste facto é a prova de que poderá existir uma diferença entre elas que eu consigo apreender, atribuir ao olhar presente um papel, como se treinasse uma discriminação percentual, e criar exigências consequentes que modificam e diferenciam a minha experiência presente de olhar para duas imagens.»

Na perspectiva de Goodman a conservação do material estruturante desempenha um papel fundamental na definição da autenticidade.

O restauro, que interfere directamente no objecto de arte, é um trabalho crítico, pois pode alterar a originalidade da obra. É interessante analisar as prescrições de Cesare Brandi (1977) [5] sobre como resolver as lacunas em pinturas. Embora a deterioração possa provocar variações em algumas propriedades da obra de arte, estas alterações são menos significativas na avaliação de autenticidade do que no restauro.

Brandi diz: «É necessário não acabar as obras até ao rompimento de autenticidade, sobrepondo uma falsificação histórica ao

and design, materials and substance, use and function, traditions and techniques, location and setting, and other internal and external factors. The use of these sources permits elaboration of the specific artistic, historic, social and scientific dimensions of the cultural heritage being examined”.

This definition avoids giving strict prescriptions, leaving the evaluation case by case. In the previous “Venice charter” of 1964 [3] there was less interest in the concept, exclusively prescribing the duty of preserving monuments in the full richness of their authenticity.

Nelson Goodman, in “Language of Art” in 1974 [4], showed a new understanding of practical and theoretical conservation of works of art, distinguishing the original from the fake. Goodman reaches the conclusion that: “although I cannot tell the picture apart merely by looking at them now, the fact that the left-hand one is the original and the right-hand one a forgery constitute an aesthetic difference between them for me now because the knowledge of this fact stands as evidence that may be a difference between them that I can learn to perceive, assign the present looking a role as if training toward such a percentage discrimination, and makes consequent demands that modify and differentiate my present experience in looking at the two pictures”.

In the definition of Goodman the conservation of material structure has a fundamental role in defining the authenticity.

Restoration, which intervenes directly on the art object is a critical work because it can diminish the originality of the work. It is interesting to analyse the prescriptions of Cesare Brandi (1977) [5] about how to resolve lacunae in paintings. Although deterioration can cause variations of some properties of the work of art, these changes are often less significant in the evaluation of authenticity than restoration.

Brandi says: “It is necessary not to complete the works till the disruption of authenticity, overlapping a new historic fake to the old original. The only possible option is to conserve the original in a way that could not give any doubt about its authenticity.”

[3] UNESCO, The Venice Charter, 1964.

[4] Nelson Goodman, «Languages of Art», 1974, Hachett, Indianapolis.

[5] Cesare Brandi, 1963, «Theory of Restoration», translated by Cinthia Rockwell edited by Giuseppe Basile, 2005.

original. A única opção possível é a de conservar o original de forma que não deixe margem para dúvidas sobre a autenticidade.»

Perante este parecer, a conservação da arte efémera revela-se absurda, porque uma vez que existem obras com determinada durabilidade, elas têm de desaparecer por definição. A acção artística efémera, sem futuro, permitiu que os artistas se expressassem através de experimentalismos, de uma forma mais arriscada e gratuita.

Foi uma crítica deliberada para a teorização de ideias e objectos, um desperdício revolucionário contrário à conservação.

Obras deste tipo, aparentemente, não podiam coexistir com instituições como Museus, pois estes tendem a colocá-las num estado que vai contra o seu objectivo original. Mas este é apenas o início de um vasto problema: quantas vezes não existe o risco de afastar o artista da sua criação, quanto do seu momento original é perdido ao codificá-lo e inseri-lo em esquemas?

A acção efémera atrai naturalmente o espectador e leva-o a concentrar-se e a capturar o momento exacto, após o qual restará apenas a memória. Só o artista pode decidir se o que foi criado em determinado momento pode ou não ser repetido, ou se apenas pode ser recordado por meio da memória.

As documentações gráficas, fotográficas e de vídeo das obras efémeras assumem agora um valor fundamental como momento inicial da sua execução. O principal ponto a adquirir é a opinião do artista, a sua opção sobre a reconstrução de uma obra que inicialmente foi criada para não ser duradoura. Allan Kaprow foi o primeiro artista que realizou em 1959 um *happening*: ele acreditava que este acontecimento só podia existir uma vez [6].

Outros artistas, como Robert Morris, Bruce Nauman, permitiram a reconstrução das suas obras dando instruções precisas sobre o cenário a recriar.

Museus e colecções acolhem cada vez mais obras não duradouras, e é evidente que as réplicas e as reconstruções tornaram-se valiosos objectos de documentação, em que o testemunho histórico tem um maior valor.

In this opinion, the conservation of ephemeral art seems nonsense, because since there are works with limited durability they have to disappear by definition. The ephemeral artistic action, without future, allowed artists to create in a more experimental way, in a more risky and free manner.

It was a deliberate critique to the compelling theorisation of ideas and objects, a revolutionary waste contrary to conservation.

Works of this sort could not apparently coexist with institutions such as museums, because they seem to put them in a contradictory status against their original statement. But this is only the beginning of a larger problem: how many times is there a risk to extraniate the artist from his creation, how much of the original moment is lost in codifying and inserting it in sharp schemes?

The ephemeral action is naturally compelling for the viewer and makes him concentrate and catch the precise moment, after which there will be only memory. Only the artist can decide whether what was originated within a given moment can be repeated, or remembered only through memory.

Graphic, photographic and video documentation of the ephemeral works assume now a fundamental value as the original moment of execution. The most important point is the artist's opinion, his option about the re-proposition of a work initially created to be short lived. Allan Kaprow was the first artist who realised in 1959 an happening: he believed that this event could exist only once [6].

Other artists, as Robert Morris, Bruce Nauman, for instance, allowed the reconstruction of their works, giving precise instructions on the scenario to be recreated.

Museums and collections host more and more non-lasting works of art, and it is evident that replicas and re-propositions have a value of documentation, where the historic testimony is the greatest value. But it is important to keep thinking about this theme, because at a distance of only a few years it is impossible to understand the surroundings where expressive movements as Body Art, Eat Art, Happenings and Process art developed. It is necessary to keep the memory alive through the testimony of collaborators, promoters and viewers who lived the moment directly.

[6] Allan Kaprow
«Assemblage, Environment,
Happening», Harry N.
Abrams, Nova Iorque, 1966.

Contudo, é importante continuar a pensar e estudar este tema, pois, à distância de apenas alguns anos, é impossível compreender os ambientes em que movimentos como a *body art*, *eat art*, *happenings* ou arte processual foram desenvolvidos. É necessário manter a memória viva através dos testemunhos de colaboradores, promotores e espectadores que viveram directamente o momento.

O trabalho de um artista é baseado nas características do período no qual este viveu, logo, a colecta de depoimentos que acompanham a acção são bases de interpretação insubstituíveis. Para a preservação da memória de um acontecimento é necessário procurar em todas as fontes a razão de cada acção.

Conservação e restauro estão, portanto, directamente relacionados com estes depoimentos, tornando-se assim suportes, tais como a tela, madeira ou pedra na chamada «arte tradicional», como pela primeira vez teorizou Michele Cordaro em 1994, «Conservation and Memory of the artistic experience in the last fifty years» («Conservação e memória da experiência artística nos últimos 50 anos») [7].

Desta forma, a função da conservação assume o papel de reconstrução da memória das obras que deixaram de existir, principalmente na sua componente original, obras onde «não existe substância material para restaurar», como Francesco Poli expressa em «Artist, Work, Ambience» («Artista, Obra, Ambiente»), em 1992 [8].

Muitas criações artísticas, em diferentes contextos do passado, tiveram destinos diversos: algumas, não entendidas ou não aceites na sua origem, foram recuperadas muito tempo depois; outras, pelo contrário, foram esquecidas, mesmo que inicialmente tenham obtido sucesso. A maneira de avaliar uma obra de arte varia imenso de um contexto histórico para outro. O risco é que se perca o seu significado original aplicando as percepções e pensamentos «de hoje», sem um conhecimento claro do acontecimento original.

Artistas como Nam June Paik ou Felix Gonzalez-Torres teorizaram a completa liberdade para eventuais mudanças nas reconstruções das suas obras, mas existem subtis interpretações de temas que não podem ser subestimadas. Gonzalez-Torres,

The work of an artist is based on the characteristics of the period in which he lived, and therefore the gathering of testimony accompanying the action is an irreplaceable basis of interpretation. For the preservation of the memory of an event it is then necessary to collect every source, looking for the deep reason of every action.

Conservation and restoration are therefore related to these documents, which become what in traditional art are supports like canvas, wood and stone, as Michele Cordaro first theorised in 1994, speaking of “Conservation and memory of the artistic experience in the last fifty years” [7].

The function of conservation is then the reconstruction of the memory of works that do not exist anymore, especially in the original form, works which “do not present material substance to restore” as Francesco Poli expressed in “Artist, work, ambience” in 1992 [8].

Many artistic creations in the past in different past contexts had different destinies: some, not understood or not accepted at the origin, were recovered a long time after, others, have been forgotten even if they had a great fame originally. The way to judge an artistic work varies very much from one historic context to another. The risk is of losing the original meaning and transforming it through today’s thinking and perception, without a clear knowledge of the original event.

Artists such as Nam June Paik or Felix Gonzalez-Torres theorised the complete freedom to change their work in re-propositions but there are subtle interpretations of themes which could not be undervalued. The affirmation of Gonzalez-Torres “All these works are indestructible because they can be reproduced to infinity” [9] evidence the idea of conservation, which includes all the elements of comprehension of the work.

Without these elements emulation will not take place and there will be only “facsimile” without life.

The connection between the work and the artist is then more and more significant in contemporary art, especially if the original workmanship was poor and demanded the interpretation of a third person.

[7] M. Cordaro «La conservazione e la memoria dell’esperienza artistica dell’ultimo cinquantennio», de T. Gregory e M. Marelli, Laterza Bari, 1994.

[8] F. Poli «Artista, ambiente; i problemi delle installazioni» in «Conservare l’arte contemporanea», de Lidia Righi, Nardini Firenze, 1992.

[9] Felix Gonzalez-Torres entrevista de Tim Rollins, www.trax.it/tim_rollins.htm.

com a afirmação de que «todas estas obras são indestrutíveis porque podem ser reproduzidas infinitamente» [9] evidencia a ideia de conservação, a qual inclui todos os elementos para a compreensão da obra.

Sem estes elementos a emulação não ocorre e assim, haverá apenas um fac-simile, sem vida.

A ligação entre o artista e a obra é cada vez maior e mais significativa na arte contemporânea, especialmente se o acabamento original for considerado pobre e desta forma for necessária a intervenção de uma terceira pessoa.

Já aconteceu o artista desenvolver, num momento efêmero de origem, uma nova série de obras contendo significados expressivos.

Christo, por exemplo, produziu uma série de colagens de imagens das suas obras efêmeras *site-specific*, dando continuidade ao seu trabalho, prática recentemente adoptada por muitos artistas.

Em contextos particulares, Vanessa Beecroft utilizou a performance, registando-a com imagens, as quais depois de elaboradas foram colocadas no mercado como obras de arte, fragmentos de um momento irreproduzível. A fim de preservar a memória de um momento efêmero pode ser interessante utilizar também outras técnicas como o vídeo, fotografia ou a escrita, por exemplo. A fábula tem por vezes uma melhor adesão no momento e pode agarrar o seu significado mais profundo de forma mais eficiente.

A reconstrução de obras emblemáticas tem também um valor histórico, quando algumas dessas obras detêm um valor crucial para o crescimento futuro de expressões artísticas, como sucede com as obras de Moholy-Nagy, que constituem um ponto de referência fundamental, tendo sido posteriormente reconstruídas.

«Depois de Duchamp toda a arte é conceptual», disse Joseph Kossuth, ressaltando que a novidade é a ideia, e não a realização, pois esta pode ser transitória [10].

CONCLUSÕES

O acontecimento efêmero mostra a distinção entre o momento criativo e a sua conservação.

It has happened in the past that the artist developed from the ephemeral moment of the origin a new series of works which contain the expressive meaning.

Christo for instance produced a series of collages of images from his ephemeral site-specific works, giving continuity to his work, a practise which many artists recently adopted.

Vanessa Beecroft utilized the performance, in particular contexts, which is registered with images which are then elaborated and put on the market as works of art, fragments of an irreproducible moment. In order to conserve the memory of an ephemeral moment it could be interesting to use also other techniques like video, photography or writing, for instance. The table has sometimes a better adhesion to the creative moment and can catch its deeper meaning in a more efficient way.

Reconstruction of emblematic works has also an historic value, when some the works are indispensable for the growing of future artistic expressions. It is the case of the works of Moholy-Nagy for instance which constitute a fundamental landmark, and have been subsequently reconstructed.

“After Duchamp all art is conceptual” said Joseph Kossuth, pointing out that the novelty is the idea and not the realisation which can be transitory [10].

CONCLUSIONS

The ephemeral event shows a distinction between the creative moment and its conservation.

Artists should balance these two aspects between the value of creation and the value of exchange of their works produced by conservation.

The case of Beuys is challenging: it is not possible to restore his work because, in a certain way, it deals with memory and could at a certain moment expire.

His conceptual works contain traces of materials used in the artistic action that are often short-living and have a unique historic value. In such cases replacement, restoration and revival are unwarranted as all this conflicts with the artist's in-

[10] J.Kossuth, «Art after Philosophy and after collected writings», 1966-90, de G. Guercio, MITTA Press Cambridge, Londres, 1991.

Os artistas devem equilibrar estes dois aspectos entre o valor da criação e o valor produzido pela conservação das suas obras.

O caso de Beuys é um desafio: não é possível restaurar o seu trabalho, porque de certa maneira a sua obra lida com a memória e poderia a qualquer momento expirar.

As suas obras conceptuais contêm traços de materiais utilizados na acção artística, sendo esta por vezes de curta duração e com um valor histórico único. Nesses casos, substituição, restauro e revitalização entram em conflito com a intenção do artista, a não ser que sejam dadas instruções específicas.

Há algum tempo restaurei uma obra de arte de Paolini, «Qualcuno o qualcosa», 1987 [11], composto por *plexiglas* que se deteriorou a partir de um dano ocasional. Solicitada a sua opinião, o artista decidiu substituir o *plexiglas* por material industrial produzido em massa, que não se deteriorasse, e assim o trabalho recuperou a sua aparência perfeita. De forma semelhante, com o trabalho de Anselm Kiefer's tivemos de substituir elementos naturais como sementes, flores e folhas, que o artista havia preparado para o caso de surgirem danos ocasionais, não considerando a substituição como prejudicial para a originalidade da sua obra.

Os materiais frágeis assumidos nas obras de Burri, Carol Rama ou Fontana, pelo contrário, devem ser preservados no seu estado original, decompondo-se lentamente e mantendo a memória do seu aspecto original e mesmo nas subseqüentes fases de decomposição.

A substituição dos elementos em série é então necessária quando o artista o permite e, assim, esta evolução pode ser comparada ao envelhecimento que surge naturalmente, como as rachas e a deposição de pátina que ocorrem em objectos antigos [12].

Se a pátina ocorre devido à inter-relação do objecto com o seu ambiente, na arte contemporânea pode ser comparada através de subseqüentes acções de reposição e documentação que registam a passagem do tempo.

tention, unless specific instructions are given.

Some time ago I had to restore a work of art of Paolini, "Qualcuno o qualcosa", 1987 [11] made of plexiglas sheets which deteriorated from an occasional damage. The artist decided to substitute the sheets of plexiglas, with mass produced industrial material which wouldn't deteriorate and the work recovered its perfect appearance. Similarly with Anselm Kiefer's work, we had to replace natural elements like seeds, leaves and flowers which he had prepared in case of damage, not considering the substitution as detrimental to the originality of his work.

Actual fragile materials in works of Burri, Carol Rama, Fontana, on the contrary, must be preserved in their original state, slowly decomposing, leaving the memory of the original aspect of the work and the subsequent phases of decay.

The replacement of serial elements is then necessary when the artist allows it and this evolution can be compared to the ageing which occurs naturally, like cracking and patina deposition on old objects [12].

If patina is due to the interrelation of the object with the environment, in contemporary art it can be compared through subsequent actions of replacement and documentation which punctuate the passing of time.

[11] Giulio Paolini, «Qualcuno o qualcosa», 1987, colecção privada, Roma.

[12] V. Marina Pugliese, Barbara Ferriani, Antonio Rava «Time, originality and materiality in contemporary art conservation. The theory of restoration of Cesare Brandi between traditional innovation», ICOM Conference New Delhi, 2008.

CONSERVAÇÃO DE UMA PEÇA DE ARTE POPULAR CHINESA: IMPLICAÇÕES DA SUA ADAPTAÇÃO AO MEIO MUSEOLÓGICO

A CHINESE POPULAR ART OBJECT CONSERVATION: IMPLICATIONS ON ADAPTING IT TO A MUSEOLOGY ENVIRONMENT

Com a exposição deste caso de estudo pretende-se submeter à discussão questões éticas levantadas durante a conservação-restauro de um objecto de arte popular chinesa. Manufacturado em bambu, papel, seda e material pirotécnico destinava-se, no seu contexto original, a ser consumido pelo fogo. O tratamento é descrito de modo sucinto, expondo como se procurou conciliar aspectos de autenticidade do objecto, do tratamento de conservação-restauro e de segurança.

INTRODUÇÃO

São tradicionalmente manufacturados na China artefactos pirotécnicos e objectos em papel para serem posteriormente destruídos durante celebrações e festividades. Um destes objectos integra o espólio do Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra e devido ao seu mau estado de conservação foi transportado para o Departamento de Conservação do Instituto dos Museus e da Conservação, onde foi sujeito a intervenções de conservação-restauro.

Neste artigo serão discutidos os problemas de ordem técnica e, principalmente, éticos levantados por estas intervenções uma vez que se impôs a subtracção e substituição de material instável que, apesar de conter valor etnográfico, levantava questões de segurança.

O objecto (figura 13) consiste numa réplica em miniatura de um barco das flores, com quase um metro de comprimento e meio metro de altura, que foi manufacturada em finais do século XIX, em Macau, a partir de papel, bambu, seda e material pirotécnico.

O facto de se tratar de um objecto composto obrigou a que os procedimentos de

The intention of bringing to light this case-study is to submit a discussion based on the ethical questions raised during the conservation-restoration of a specific Chinese popular art object. This object was manufactured in bamboo, paper, silk and pyrotechnic material and, in its original context, was designed to be set on fire. The conservation treatment is succinctly described, demonstrating how it was possible to reconcile authenticity aspects, conservation-restoration treatment and safety measures.

FOREWORD

In China, there is a tradition of pyrotechnic artefacts and paper objects manufacturing for the purpose of later destruction during celebrations and festive occasions. One such object is found amongst the collection of the "Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra". Due to its poor condition, it has been moved to the Conservation Department at the "Instituto dos Museus e da Conservação" where it has been subject to a conservation-restoration intervention.

In this article we will discuss the technical problems and, mainly, ethical issues arising from these interventions, as they have implied both the withdrawal and the replacement of unstable materials that, despite their ethnographic value, raised safety concerns.

The object (figure 13) is a miniature reproduction of a flower boat, with nearly one and half metre length and half a metre high, manufactured in late 19th century, in Macau, from paper, bamboo, silk and pyrotechnic material.

The fact that it is a composite object had suggested following through a diagnosis

JOÃO PAULO DIAS

IMC

joaodias@netcabo.pt

diagnóstico e tratamento tivessem sido transversais a várias áreas da Conservação e Restauro i.e., papel, escultura e têxteis, e para responder de forma adequada à presença do material pirotécnico parte do trabalho foi desenvolvido com a colaboração do Laboratório de Explosivos da Marinha da Base Naval do Alfeite.

Numa primeira fase procurou-se contextualizar o barco no que diz respeito ao seu meio sociocultural e às técnicas de produção envolvidas na sua manufactura, tendo sido realizada uma pesquisa bibliográfica, complementada pelo estudo material e por questionários e pedidos de esclarecimento a entidades que têm como principal objecto de trabalho e estudo a cultura chinesa, e principalmente os seus testemunhos materiais.

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E SOCIOCULTURAL

A primeira dificuldade consistiu em avaliar, durante o diagnóstico, se o conhecimento adquirido seria satisfatório para delinear um plano de conservação e articulá-lo com o carácter efémero do objecto. Nesta fase procurou-se avaliar todos os aspectos de autenticidade, não negligenciando o facto destes aspectos poderem assumir contornos diferentes na sua cultura de origem [1]. Procurou-se saber se existiam aspectos não tangíveis em torno da manufactura e da utilização do barco e se o objecto continuava a ter o mesmo significado no seu contexto original após a sua transposição para o meio museológico. Em nenhum caso obtivemos informações que apontassem para uma dimensão sagrada da réplica que colocasse limites a uma intervenção visando a estabilização dos materiais utilizados na sua manufactura.

O primeiro registo do barco data de 1882 [2], ano em que foi enviada para Portugal uma remessa de artefactos para integrar o Museu Botânico da Universidade de Coimbra. Na remessa constavam, para além do barco, outros artefactos produzidos a partir de material de origem vegetal, provenientes das então colónias portuguesas de Macau e Timor, que haviam sido recolhidos por José Alberto da Cunha Côrte-Real, o então secretário do Governo Geral de Macau. O objectivo inicial desta recolha consistia em juntar um número suficiente de objectos para integrar um museu à semelhança das colecções do Jardim Real de Kew, em Inglaterra.

and treatment procedures across several areas of Conservation and Restoration (i.e. paper, sculpture and textiles) and, so as to properly respond to the presence of pyrotechnic material, the work has been done partly in cooperation with the Navy Explosives Laboratory at the Alfeite Naval Base.

As a first stage, the context of the boat was established concerning its social and cultural background and production techniques involved in its manufacturing. Bibliographic research has been done, complemented by material study as well as questionnaires and clarification requests to authorities that have Chinese culture as their main work and study object and, mainly, their material witnesses.

HISTORICAL, SOCIAL AND CULTURAL CONTEXT

The first difficulty has been to evaluate, during diagnosis, whether the gathered knowledge would be satisfactory for outlining a conservation plan and articulating it with the ephemeral character of the object. At this stage, all aspects on authenticity have been assessed, without neglecting the fact that these aspects could take on differing angles from its culture of origin [1]. There was an attempt to establish whether there were any intangible aspects around manufacture and use of the boat as well as if the object would continue to have the same original context meaning following a move to a museum. In neither of these cases did we receive information that indicated its sacred dimension, that would limit our intervention in stabilizing the materials used.

The boat's first record dates back to 1882 [2], when a consignment of artefacts was dispatched to Portugal for the "Museu Botânico da Universidade de Coimbra". Besides the boat, this consignment included other artefacts produced from vegetable origin materials, coming from the then Portuguese colonies of Macau and Timor, having been gathered by José Alberto da Cunha Côrte-Real, the Governor-General of Macau of the time. The early aim of this gathering had been to collect a sufficient number of objects so as to build up a museum similar to the collections at Kew Royal Gardens, in England.

Flower boats were a very common sight in 19th century Canton and provided places

[1] Stephen Mellor, «The Exhibition and Conservation of African Objects: considering the nontangible», *Journal of American Institute for Conservation*, 31: 1, 1992.

[2] Júlio Henriques, «O Museu Botânico e as Colecções de Produtos de Macau e Timor», *O Instituto*, 39, 1882, 61-65.

[3] James Ricalton, *China Through Stereoscope: a Journey Through the Dragon Empire at the Time of the Boxer Uprising*, New York, Underwood & Underwood, 1901.

[4] Victória Yau, «Use of Color in China», *British Journal of Aesthetics*, 34: 2, 1994.

[1] Stephen Mellor "The Exhibition and Conservation of African Objects: considering the non-tangible" *Journal of American Institute for Conservation*, 31: 1, 1992.

[2] Júlio Henriques, "O Museu Botânico e as Colecções de Produtos de Macau e Timor", *O Instituto*, 39, 1882, 61-65.

[3] James Ricalton, *China Through Stereoscope: a Journey Through the Dragon Empire at the Time of the Boxer Uprising*, New York, Underwood & Underwood, 1901.

[4] Victória Yau, "Use of Colour in China", *British Journal of Aesthetics*, 34: 2, 1994.

Os barcos das flores eram muito comuns em Cantão no século XIX e proporcionavam à aristocracia locais de convívio, jogo e prostituição [3]. Encontramos referências a este tipo de embarcação em importantes obras da literatura portuguesa como a *Clepsidra*, de Camilo Pessanha, e o *Cancioneiro Chinês*, de António Feijó.

A decoração dos barcos das flores era ostensivamente trabalhada, sendo os motivos florais utilizados repetidas vezes como elementos decorativos em móveis entalhados, em incrustações em madre-pérola, em pinturas ou em tecidos bordados [3]. O artesão procurou recriar nesta réplica a complexidade decorativa dos barcos das flores e apesar de se tratar de um objecto de arte popular, manufacturado com materiais de baixo custo, foram empregues muitos elementos decorativos e uma grande variedade cromática às quais poderão estar associados valores simbólicos [4].

O barco apresenta caligrafia sobre papel decorativo em três áreas (figura 14) e a interpretação destes caracteres contribuiu para a sua contextualização. Na parte frontal, circunscrevendo a entrada, os caracteres foram pintados a preto sobre papel vermelho numa composição formada por duas bandas verticais com um poema alusivo à alegria e à longevidade, empregando metaforicamente elementos da Natureza, como as montanhas, os rios, as plantas, as flores e as quatro estações do ano, e uma banda horizontal no topo com a inscrição '*fang hua*' (barco das flores). Na popa do barco estão inscritos quatro caracteres, pintados a preto sobre fundo vermelho com preces à boa navegação. Na câmara interior do barco foi pintado, a branco, sobre papel de tonalidade castanha o carácter '*shou*' (longa vida), que pode ser um indício de que o objecto poderia destinar-se à celebração de um aniversário ou tratar-se de uma oferenda a um antepassado.

Apesar de não termos chegado a uma conclusão definitiva sobre a função que esta réplica de um barco das flores teria no seu contexto original, foram consideradas três hipóteses:

a) A réplica poderia destinar-se a ser queimada durante uma celebração da religião popular chinesa, possivelmente relacionada com o culto dos antepassados [5].

for socializing, betting and prostitution for the aristocracy [3]. We find references to these kinds of boats throughout major Portuguese literature works like *Clepsidra* by Camilo Pessanha and *Cancioneiro Chinês* by António Feijó.

The decoration of flower boats was ostensibly elaborated and the flowery motives used repeatedly as decorative elements for engraved woodwork furniture, mother-of-pearl inlays, paintings or embroidered fabrics [3]. The artisan has tried to replicate the decorative complexity of the flower boats and in spite of being a popular object of art, manufactured with low cost materials, many decorative elements have been used as well as a great chromatic variety to which some symbol values might be associated [4].

The boat reveals a few handwritings on decorative paper in three areas (figure 14) and the interpretation of these characters has contributed to ascertain its context. At the front, circled around the entrance, the characters have been painted in black over red paper as a composition shaped by two vertical strips with a poem alluding to joy and longevity and metaphorically resorting to elements of Nature, like mountains, rivers, plants, flowers and the year's four seasons as well as a horizontal strip at the top with the inscription '*fang hua*' (flower boat). At the stern of the boat, four characters have been inscribed, painted in black over a red background, with prayers to good sailing. Inside the boat's inner chamber, white painted over brownish paper, the character '*shou*' (long life) is a sign that the object might have been devoted to an anniversary celebration or it could be an offering to an ancestor.

Although we have not reached a definitive conclusion on the function this flower boat reproduction might have had in its original context, three possibilities have been considered:

a) This reproduction might have been designed to be consumed by fire during a Chinese popular religious celebration, possibly related to the cult of the ancestors [5].

b) There is a possibility that this boat was manufactured for leisure purposes as, traditionally, the Chinese also use fireworks

[5] A religião popular chinesa consiste num conjunto de crenças não institucionalizadas com fundamentos no Confucionismo, no Taoísmo e no Budismo e assume formas distintas nas diferentes regiões do vasto território da China porque se apropria também de crenças e tradições locais. Na religião popular chinesa pratica-se o culto dos antepassados e em determinadas ocasiões são queimadas réplicas em papel de objectos do quotidiano com o propósito de serem enviadas para o além mantendo-se assim o contacto entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Esta prática acompanhou a evolução dos tempos e actualmente podemos encontrar réplicas de automóveis, telemóveis e televisores, entre outros objectos [16].

[5] Chinese popular religion consists in a set of non-institutional beliefs with foundations from Confucianism, Taoism and Buddhism and it takes on distinct shapes in different regions of the vast Chinese territory because it reaches also local beliefs and traditions. Chinese popular religion includes practicing the cult of the ancestors and on some occasions paper reproductions of day to day objects are burnt with the purpose of being sent out to the beyond and thus maintaining a contact between the worlds of the living and of the dead. This practice moved on with the evolution of time and currently we can find reproductions of motorcars, mobile phones and TV sets, among many other objects [16].

b) Existe a possibilidade do barco ter sido manufacturado para fins lúdicos uma vez que tradicionalmente os chineses também utilizam o fogo de artifício como forma de diversão, sendo manufacturados inúmeros objectos, mais ou menos elaborados, em que são introduzidos artefactos pirotécnicos [6].

c) O barco poderá também ter sido objecto de encomenda directa ao artesão para integrar o conjunto de objectos transportados para Coimbra; esta última hipótese parece menos provável pela existência de uma pega superior em arame, característica do método de exposição nas casas de venda locais.

DESCRIÇÃO MATERIAL DO OBJECTO

O barco foi construído a partir de uma estrutura composta por varetas de bambu unidas com tiras de papel de amoreira (*Broussonetia sp*), no interior, e com arame de ferro, no exterior. As varetas de bambu dispostas no exterior do barco encontram-se revestidas com papéis decorativos vermelhos e prateados.

Algumas varetas estão flectidas de modo a definir os formatos côncavos do casco e de uma das coberturas no topo do barco. Na base da estrutura do casco foram unidas duas secções transversais de caule de bambu em que se inserem os eixos para quatro rodas, provavelmente manufacturadas em sândalo (*Santalum sp*).

A maioria dos papéis presentes foram manufacturados a partir de fibras de bambu (*Bambusae sp*), tendo sido adicionadas em alguns deles fibras de amoreira (género *Broussonetia sp*) em pequenas quantidades.

A parte inferior da estrutura de bambu foi envolvida em *papier mâché*, colado em áreas pontuais às varetas, e nas restantes áreas foi utilizado papelão, fixo através de arame. Todos os elementos em papelão estão forrados com folha de estanho, prateada, e papel vermelho sobre os quais foram colados motivos vegetalistas e florais em papel pintado de cor verde, vermelha, azul, laranja e lilás. Estes motivos foram recortados nas formas pretendidas ou construídos a partir de papel enrolado e dobrado. Foram colocados contornos de folha de latão, dourada, sobre os motivos vegetalistas e florais, em várias áreas da decoração.

as a joyful expression and innumerable objects are manufactured with varying degrees of elaboration whereby pyrotechnic artefacts are introduced [6].

c) The boat might have been also the subject of a direct commission order to the artisan so as to join the consignment of objects being sent to Coimbra; this latest possibility seems less likely in view of the existence of a top wire ring catch, which is a feature of displaying methods in local shops.

MATERIAL DESCRIPTION OF THE OBJECT

The boat was built up from a structure consisting of bamboo sticks united with mulberry tree paper strips (*Broussonetia sp*), inside, and with iron wire, externally. The bamboo sticks displayed on the boat's outside are covered by red and silver decorative paper.

A few sticks are flexed in so as to define the concave formats of the hull and of one of the covered decks on the top of the boat. At the base of the hull's structure, two transversal sections of bamboo stalk have been joined up where an axis should be inserted for four wheels, probably manufactured in sandalwood (*Santalum sp*).

The majority of papers here were manufactured from bamboo fibres (*Bambusae sp*), while mulberry fibres (*Broussonetia sp*) have been added in small quantities to some of them.

The lower part of the bamboo structure has been wrapped up in *papier mâché*, glued on to the sticks on occasional points, while on the remaining areas cardboard fixed with wire has been used. All the cardboard elements are overlaid with silver tin leaf and red paper over which vegetable and flower motifs have been glued on paper painted in green, red, blue, orange and lilac colours. These motifs have been cut through under the desired shapes or construed from rolled up and folded paper. In several areas of the decoration, gilded brass leaf outlines have been placed on top of the vegetable and flower motifs.

On the upper part of the boat, two covers have been placed made up of woodcut printed paper whose leaves have been folded down under the bamboo structure lower part and occasionally glued over some of the sticks.

[6] Ana Maria Amaro, *Jogos, brinquedos e outras diversões populares de Macau*, Macau, Imprensa Nacional, 1972, 294-351.

[6] Ana Maria Amaro, *Jogos, brinquedos e outras diversões populares de Macau*, Macau, Imprensa Nacional, 1972, 294-351.

Na parte superior do barco foram colocadas duas coberturas em papel xilogravado, cujas folhas foram dobradas sob a parte inferior da estrutura de bambu e coladas pontualmente, em algumas varretas.

Na proa, na entrada frontal e na popa do barco foram aplicados ornamentos de seda brocada de cor verde e vermelha, decorada com pequenas tiras de papel, nas extremidades inferiores.

Os artefactos pirotécnicos foram colocados durante a manufactura do barco em duas sequências: uma na parte inferior e outra na parte superior, perfazendo toda a sua dimensão. Todos eles encontram-se interligados por um rastilho contínuo feito a partir de papel de amoreira enrolado, e com pólvora negra no seu interior. Os invólucros dos artefactos pirotécnicos introduzidos no barco encontravam-se selados com argila, como acontece nas produções de menor custo [7].

UTILIZAÇÃO DE PIROTECNIA NA CHINA

A pólvora foi inventada na China no século IX, sendo o único explosivo a ser utilizado até ao século XIX [8]. Foram até então criadas novas receitas em que se adicionam outros materiais para conseguir efeitos sonoros e luminosos que caracterizam o fogo de artifício.

Os pequenos engenhos explosivos chineses manufacturados em papel colorido ou seda são frequentemente designados por panchões (*sing.* panchão). Esta expressão foi empregue pelos primeiros portugueses que se fixaram em Macau e provém do termo cantonense '*pau-cheong*', que significa bambu que explode [7]. O termo não integra o léxico português mas é encontrado em bibliografia referente à utilização de fogo de artifício em Macau. Além de panchões são vulgarmente utilizados na China outros artefactos pirotécnicos, entre os quais tubos sonoros, petardos e foguetes que, para além do ruído, dão origem a outros efeitos sonoros e visuais. [6, 7].

ARTEFACTOS PIROTÉCNICOS UTILIZADOS NO OBJECTO

Na manufactura do barco foram utilizados, além de um rastilho carregado de pólvora que percorre todo o objecto, cinco tipos de engenhos pirotécnicos:

At the bow, the front entrance and the stern, green and red brocade silk ornaments have been decorated with short paper strips and applied to the lower ends.

The pyrotechnic artefacts have been placed in two sequences during the boat's manufacturing: one on the lower part and the other on the upper one, completing the full dimension. All of them are linked up by a continuing fuse made up from rolled over mulberry paper and with black powder on the inside. The outer covering of the pyrotechnic artefacts introduced into the boat were found sealed up with clay as done in lower cost productions [7].

USE OF PYROTECHNICS IN CHINA

Gun powder was invented in China in the 9th century and was the sole explosive in use until the 19th century [8]. Until then, new combinations were developed through the adding of other materials so as to achieve sound and light effects that are a feature of fireworks.

The small Chinese exploding devices manufactured with coloured paper or silk are frequently designated as "panchões" (*sing.* panchão). This expression was first used by the early Portuguese settlers in Macau and originates from the Cantonese word '*pau-cheong*', meaning "bamboo that explodes" [7]. The word is not included in the Portuguese lexicon but we can find it in bibliography referring to the use of fireworks in Macau. Besides "panchões", other pyrotechnic artefacts are commonly used in China, amongst them sound tubes, fire crackers and rockets that, on top of noise, produce other sound and visual effects [6, 7].

PYROTECHNIC ARTEFACTS PRESENT IN THE OBJECT

In the manufacturing of the boat, besides a fuse filled up with gun powder and laid down all along the full object, five types of pyrotechnic devices have been used:

1 – The boat's banisters comprise one hundred and two paper cartridges, partly filled with pyrotechnic material and enveloped in red or green decorative paper; each cartridge has a sideways drilling where their fuses are inserted.

2 – On the upper and lower fuse sequences, along the whole boat, twenty-eight car-

[7] Os artefactos pirotécnicos continuam a ser manufacturados de forma tradicional, do seguinte modo: numa primeira fase o papel, normalmente produzido a partir de fibras bambu, é enrolado em torno de um prego ou de outro cilindro metálico; os rolos de papel são depois compactados e revestidos com papel decorativo, cortados numa gilhotina e agrupados em molhos. A pólvora negra é normalmente introduzida nos invólucros de papel, nas fábricas de pirotecnia, e de seguida os artesãos voltam a transportá-los para as oficinas, onde lhes colocam os rastilhos. Os artefactos são definitivamente fechados nas fábricas. Em produções mais dispendiosas é mais frequente utilizar-se seda em substituição da argila [17].

[7] Pyrotechnic artefacts continue to be manufactured in a traditional way, as follows: at an early stage, the paper, usually produced from bamboo fibres, is rolled up around a nail or any other metal cylinder; paper rolls are then compacted and enveloped by decorative paper, cut through guillotine and grouped in bunches. Black powder is usually put inside the paper cases at pyrotechnics production houses and, then, artisans take them back to their workshops where they proceed to place the fuses. The artefacts are finally enclosed in the factories. For more expensive productions, silk is often used in place of clay [17].

1 – As balastradas do barco são compostas por cento e dois cartuchos em papel, parcialmente preenchidos com material pirotécnico e envoltos em papel decorativo vermelho ou verde; cada invólucro tem uma perfuração lateral, onde se insere o respectivo rastilho.

2 – Nas sequências superior e inferior do rastilho que percorre todo o barco foram colocados vinte e oito cartuchos dispostos aos pares e unidos por duas palhetas de bambu, fixas com papel de amoreira; estes engenhos, com formato de 'H', teriam movimento rotativo durante a combustão da pólvora.

3 – Os engenhos pirotécnicos que existem em maior número no barco totalizam cento e dezasseis panchões compostos por cartuchos de papel dispostos aos pares e unidos por papel decorativo xilogravado, pintado e dourado; o papel decorativo que envolve os pares de cartuchos encontra-se recortado na parte inferior reproduzindo cadilhos; estes panchões estão suspensos através dos rastilhos, atados ao rastilho de maiores dimensões que assenta, alternadamente, sobre varetas de bambu dispostas transversalmente (figura 15).

4 – Na popa do barco foram colocados dois cartuchos de dimensão consideravelmente maior que a dos restantes e decorados com papel prateado e tiras de seda; estes cartuchos estão dispostos lado a lado e assentes sobre duas varetas de bambu, que integram a estrutura do barco.

5 – Existe um cartucho diferente dos restantes por ter sido manufacturado a partir da secção transversal de um caule oco de bambu; encontra-se revestido de papel prateado, dentro do qual foi colocado material pirotécnico; este cartucho encontrava-se solto pelo que não há certeza do local a que pertence; provavelmente terá sido colocado, durante a manufactura, no lado esquerdo da parte frontal do barco, pois surge nesta posição em documentação fotográfica anterior ao diagnóstico.

A pólvora negra é uma mistura de nitrato de potássio, enxofre e carvão, geralmente na proporção de 6:1:1. O nitrato de potássio, normalmente designado por salitre, é adicionado para fornecer oxigénio à combustão e o carvão fornece carbono. O enxofre e o carbono actuam como agentes reduto-

trides have been placed in pairs and joined up by two bamboo fins fixed by mulberry paper; these 'H' shape devices would have a rotating movement during the combustion of the gun powder.

3 – The pyrotechnic devices that exist in higher numbers on the boat make up a total of one hundred and sixteen "panchões", consisting of paper cartridges laid down in pairs and joined up by painted, gilded and woodcut printed decorative paper; the decorative papers enveloping the pairs of cartridges are cut through at the lower end so as to appear as small cups; these "panchões" are suspended through the fuses and strung up to the larger fuse that seats alternating on the transversely laid down bamboo sticks (figure 15).

4 – By the stern of the boat, two cartridges of considerably larger dimension than the others have been placed and decorated with silver paper and silk bands; these cartridges are laid down side by side and based upon two bamboo sticks that are a part of the boat's structure.

5 – There is a cartridge different from the others and manufactured from the transversal section of a bamboo hollow stalk; it is enveloped by silver paper and on its inside pyrotechnic material has been placed; this cartridge was found loose and therefore there is no certainty about its original place belonging; it is likely that it may have been placed, during the manufacturing, on the left side of the stern part of the boat, as that is its position according to photographic documentation taken previously to the diagnosis.

Black powder is a mix of potassium nitrate, sulphur and coal, usually in a proportion of 6:1:1. Potassium nitrate, generally designated as saltpetre, is added so as to supply oxygen to the combustion while coal supplies carbon. Sulphur and carbon act as reducer agents during the chemical reaction. When the black powder is heated or subjected to violent impact combustion takes place and consequently expansion of hot gases occurs, namely carbon dioxide and molecular nitrogen. When it's in space confined, as it happens in the case of "panchões", the black powder explodes noisily [8].

The pyrotechnic effects can be achieved through the addition of precise quantities

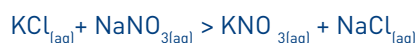
[8] Tenney L. Davis, *The Chemistry of Powder and Explosives*, Hollywood, Angriff Press, 1943.

[8] Tenney L. Davis, *The Chemistry of Powder and Explosives*, Hollywood, Angriff Press, 1943.

res durante a reacção. Quando a pólvora é aquecida ou sujeita a impacto violento dá-se a combustão e a consequente expansão de gases quentes, nomeadamente dióxido de carbono e azoto molecular. Caso esteja confinada, como acontece nos panchões, a pólvora negra deflagra ruidosamente [8].

Os efeitos pirotécnicos podem ser obtidos através da adição de quantidades precisas de limalha de ferro, carvão de granulometria mais grosseira e pigmentos [8]. A coloração dos pigmentos adicionados ao material pirotécnico normalmente não corresponde à coloração da chama, sendo esta obtida devido à excitação dos átomos dos materiais adicionados, durante a combustão [8].

Preparação do nitrato de potássio (salitre):



Uma das reacções de combustão da pólvora negra frequentemente apresentada:



Tabela 1 Elementos detectados por fluorescência de raios X no material pirotécnico presente no barco

Área	Elementos detectados
Cartuchos colocados na balastrada	K >> S > Fe > Ca > As; Br; Pb
Artefactos pirotécnicos rotativos	K, Fe, S; Ti; Ca; As; Br; Sn; Pb
Cartuchos duplos	K > Fe > Ti > S; Ca > As; Br; Pb
Argila	Fe > K; Ti > S; Ca > As; Br; Pb
Rastilhos	K >> Ca > Br > Fe > As; S; Pb

A função da argila consiste unicamente em encerrar o material pirotécnico no interior dos panchões, sem contribuir para a combustão, razão pela qual é provável que não apresente as mesmas quantidades de potássio que as restantes áreas analisadas. O potássio é um dos elementos da composição do salitre, que é utilizado no fabrico de pólvora, e pode também ser adicionado para obter cor azul ou púrpura em fogos de artifício [8]. Os elementos detectados pela fluorescência de raios X podem ser também provenientes de materiais utilizados na obtenção de efeitos pirotécnicos e de fragmentos de papel retirados do interior dos cartuchos, correspondendo a pigmentos utilizados na decoração ou como cargas, durante a manufactura do papel.

of iron shavings, cruder granulation coal and pigments [8]. Usually, the colour of the pigments added to the pyrotechnic material does not correspond to the colour of the flames as the latter is obtained during the combustion through the atomic excitation of added materials [8].

Preparation of potassium nitrate (saltpetre):



One of the black powder combustion reactions is often described as follows:



Table 1 Elements detected through X-rays fluorescence in pyrotechnic material present at the boat

Area	Detected Elements
Cartridges placed in the banisters	K >> S > Fe > Ca > As; Br; Pb
Rotating pyrotechnic artefacts	K, Fe, S; Ti; Ca; As; Br; Sn; Pb
Double cartridges	K > Fe > Ti > S; Ca > As; Br; Pb
Clay	Fe > K; Ti > S; Ca > As; Br; Pb
Fuses	K >> Ca > Br > Fe > As; S; Pb

The purpose of the clay is solely to close in the pyrotechnic material inside the “panchões”, with no contribution to the combustion, this being the likely reason why it may not present the same potassium quantities as the other analysed areas. Potassium is one of the saltpetre composition elements used in black powder making and it can also be added in order to achieve blue or purple colours in fireworks [8]. The elements detected through X-ray fluorescence could also originate from materials used to achieve pyrotechnic effects and from paper fragments taken from the cartridges and corresponding to pigments used on the decorations or as fillers, during paper manufacturing.

PROBLEMS RAISED BY THE PRESENCE OF PYROTECHNIC MATERIAL

During the analysis of the boat, it has been sought out to define the danger levels of the pyrotechnic material so as to establish whether it was still active and whether it could raise problems for the conservation of the object and for safety conditions in its surroundings.

PROBLEMAS LEVANTADOS PELA PRESENÇA DE MATERIAL PIROTÉCNICO

Durante o diagnóstico do barco procurou-se definir a perigosidade do material pirotécnico, averiguando se ainda se encontrava activo e se poderia levantar problemas para a conservação do objecto e para a segurança do espaço envolvente.

Numa primeira abordagem, realizaram-se testes de bancada com pequenas amostras de material pirotécnico retiradas de fragmentos já destacados do barco durante o seu envelhecimento, e posteriormente do interior dos panchões. As amostras foram sujeitas à chama, num cadinho, verificando-se combustão em quase todos os testes. Na maior parte delas a chama apresentou coloração amarelo alaranjada. Pôde-se assim concluir que o material pirotécnico continha pólvora negra e que esta encontrava-se activa. Os testes de bancada não permitiram, no entanto, determinar qual a propensão para ocorrer combustão da pólvora.

A pólvora negra não é autocomburente e necessita de abrasão, de impacto ou de calor para entrar em combustão [8]. Não dispomos, no entanto, de dados que nos permitam saber a temperatura necessária para que se viesse a verificar a reacção do material pirotécnico presente no barco. É conhecida a higroscopicidade da pólvora negra e a tendência para sofrer alterações quando sujeita a variações de humidade relativa [8], além disso constatámos, pela observação à lupa binocular e pelos resultados obtidos na fluorescência de raios X, que é muito provável que tenham sido adicionados outros materiais para obter efeitos pirotécnicos, o que pode ter contribuído para a sua instabilidade [8]. A pólvora negra é um baixo explosivo [8] o que significa que se decompõe lentamente, se comparada com outros explosivos, e que a sua deflagração é subsónica, no entanto quando entra em combustão as faúlhas ascendem a temperaturas de mais de 1000°C [8].

O estado de conservação do barco também levantava problemas relacionados com a presença de material pirotécnico. Durante o envelhecimento deu-se a ruptura de alguns elementos de papel e ocorreram fissuras e fracturas na argila que encerra os panchões. A pólvora deixou de estar circunscrita ao interior dos cartuchos e dos rastilhos e verificou-se que continua-

Bench tests have been made on small samples of pyrotechnic material taken both from fragments already fallen out in the ageing process and later from inside the "panchões". The samples were subject to flames in a crucible, and in almost all the tests it has been established that combustion took place producing an orange-yellow colour. Thus, it could be concluded that the pyrotechnic material contained black powder and that this was active but without determining the degree of propensity for combustion to take place.

Black powder is not self-combustible and needs abrasiveness, impact or heat so that combustion may take place [8]. However, we do not have enough data to allow us to know the temperature needed for releasing a reaction of the pyrotechnic material present on the boat. Black powder's hygroscopicity is well known and also its tendency to changes when subject to relative humidity variations [8]. Moreover, we have found through binocular magnifying glass observation and through results from X-rays fluorescence (table 1) that it is very likely that other materials may have been added for achieving pyrotechnic effects and this may have contributed to its instability [8]. Black powder is a low explosive which means its slow decomposition when compared with other explosives as well as subsonic explosion and yet, when combustion occurs, the sparks reach temperatures above 1000°Celsius [8].

The boat's conservation condition aggravated the problems related to the presence of pyrotechnic material. Some paper elements ruptured during ageing and conversely a few cracks and fractures developed on the clay enveloping the "panchões". The gun powder was no longer confined to the inner side of the cartridges and fuses, and we have noticed that there were still material depots on the lower part of the boat. This fact presented a problem as the gun powder was exposed, its presence was generally spread out to other boat areas and its handling implied pyrotechnic material deposition over the gloves or hands.

As before mentioned the boat was built in a way that the gunpowder combustion would spread all over the boat. As most of the materials used are inflammable, namely

va a haver deposição de material na parte inferior do barco. Este facto constituía um problema na medida em que a pólvora encontrava-se exposta, a sua presença encontrava-se generalizada a outras áreas do barco e o seu manuseamento implicava a deposição de material pirotécnico nas luvas ou nas mãos. Como já foi referido anteriormente o barco foi manufacturado de forma a que a combustão da pólvora se propagasse por todo o objecto. Como a maioria dos materiais utilizados na manufactura são inflamáveis, nomeadamente o papel, a seda e o bambu, seria espectável que, em caso de activação do material pirotécnico, todo o objecto fosse rapidamente consumido pelo fogo. É provável que a combustão dos engenhos pirotécnicos viesse a causar danos no espaço envolvente caso não se encontrasse devidamente isolado, sendo a extensão destes danos é difícil de prever.

Poder-se-á admitir que a probabilidade de haver combustão da pólvora presente no barco possa ser reduzida, hipótese suportada pela chegada do objecto até nós. De qualquer modo não podemos negligenciar que a sua presença em contexto museológico constitui um perigo potencial para outros bens culturais, para funcionários e para visitantes.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

O material pirotécnico constitui a evidência mais imediata de que estamos na presença de um objecto de carácter efémero. Há no entanto outros aspectos que demonstram que esta réplica de um barco das flores não foi concebida para perdurar no tempo, e de onde também resultaram problemas para a sua conservação.

Se, por um lado, parece ter havido por parte do artesão a preocupação com questões estéticas, com a fidelidade da réplica e com o seu funcionamento enquanto artefacto pirotécnico, regista-se também a utilização intencional de materiais de fraca qualidade e, por conseguinte, pouco duráveis. A presença de papel de baixa qualidade [9], a utilização de ferro, de ligas de cobre e de estanho em contacto com o papel e as tensões causadas pela heterogeneidade entre o comportamento do papel e a estrutura de bambu contribuíram para a degradação do barco.

Inicialmente, o barco encontrava-se inclinado para o lado esquerdo devido à fractura de uma das varetas de bambu, no casco, o

paper, silk and bamboo, you would expect that as soon as the pyrotechnic material was activated, the entire object would go up in flames. It is likely that the combustion of the pyrotechnic devices would cause further damage to the surrounding space, should it not be isolated. However, the extension of this damage is difficult to ascertain.

While assuming the likelihood of combustion of the gun powder present on the boat might be minimal, we cannot neglect the fact that its presence in a museum context offers potential danger to other cultural objects as well to staff and visitors.

CONSERVATION CONDITION

The pyrotechnic material is the most immediate evidence that we are in the presence of an object of ephemeral purpose. However, there are other features to demonstrate that this reproduction of a flower boat has not been a long lasting creation and some conservation problems have resulted from these.

If, on one hand, there seems to have been a concern for aesthetics considerations on the part of the artisan, as well as for the faithful reproduction and its workings as a pyrotechnic artefact, on the other hand, there has also been an intentional use of poor quality materials and therefore, short durability. The presence of low quality paper [9], the use of iron, copper and tin alloys in contact with the paper and the tensions caused by the heterogeneity between the behaviour of paper and the bamboo structure have contributed to the degradation of the boat.

Initially, the boat was slightly tilted to its left side due to the fracture of one of the hull's bamboo sticks, something that originated tensions over other areas of the structure and over some paper elements and has been at the origin of ripping. The progressive oxidation of wires joining the bamboo sticks, their consequent loss of flexibility and fracture has also aggravated the fragility problem of the structure. Several silk and paper elements also showed loss of flexibility and cohesiveness, mainly the ornaments at the boat's stern, the calligraphic papers at front entrance, the woodcut paper applied on the upper deck and a large part of the paper enveloping the "panchões". In many of those cases,

[9] O papel manufacturado a partir de fibras de bambu, mais curtas e com menor quantidade de celulose, degrada-se geralmente mais depressa do que, por exemplo, o papel *xuan*, feito de sândalo ou o papel de amoreira. Estes são, no entanto, mais dispendiosos. Esta selecção de materiais é comum na China, em objectos que se destinam a ser queimados, permitindo baixar substancialmente o custo de produção [18].

[9] Paper manufactured from bamboo fibres, which are shorter and lower cellulose quantity, usually degrades faster than, for example, *xuan* paper, made from sandalwood, or mulberry paper. These, however, are more expensive. This selection of materials is usual in China for objects designed to be burnt and it allows substantially lowering the production cost [18].

que originou tensões noutras áreas da estrutura e em alguns elementos em papel, estando na origem de alguns rasgões. A oxidação progressiva dos arames que unem varetas de bambu, a sua consequente perda de flexibilidade e quebra também agravou o problema da fragilidade da estrutura. Vários elementos em seda e em papel apresentavam perda de flexibilidade e coesão, principalmente os ornamentos da popa do barco, os papéis caligrafados na entrada frontal, o papel xilogravado aplicado na cobertura superior e muitos papéis que envolvem os panchões. Em muitos destes casos observaram-se rasgões em que houve um afastamento progressivo das margens, dificultando a sua posterior união sem criar pontos de tensão.

Os tons de vermelho, produzidos com corante, encontram-se desvanecidos, principalmente nas áreas mais expostas. As folhas douradas e prateadas, em latão e estanho encontram-se muito oxidadas e no caso da folha de estanho a tonalidade prateada só é observada à lupa binocular.

Verificaram-se pulverulência e problemas de adesão ao suporte principalmente na parte inferior da base do barco, onde foi utilizada uma mistura de realgar, ocre vermelho e cré aglutinada com goma. Nesta área a natureza evolutiva do problema estava demonstrada pelos fragmentos da camada pictórica que se depositavam na parte inferior do barco sempre que era manuseado. Apesar de serem mais notórios nas áreas cor-de-laranja, registava-se falta de adesão ao suporte e pulverulência em áreas com pigmentos brancos, verdes e azuis, principalmente na base do barco. Estes problemas estavam em princípio relacionados com a espessura da camada pictórica [10], a degradação do aglutinante [11] e eventualmente com a granulometria de alguns pigmentos, como o azul ultramarino [12].

INFLUÊNCIA DO MATERIAL PIROTÉCNICO NOS PROCEDIMENTOS DE CONSERVAÇÃO-RESTAURO

A presença de materiais inflamáveis ou explosivos em bens culturais não é um tópico novo em Conservação e Restauro. Podemos dar o exemplo de negativos com suporte de nitrato de celulose em coleções fotográficas, que são geralmente isolados devido à tendência para formar produtos de alteração e ao perigo de combustão [12]. Podem

ripping has been identified where there had been a progressive spread away of the extremities which made it difficult to attempt the later rejoining without creating tension points.

The dyeing produced red tones are faded, mainly on the most exposed areas. The golden and silver gilded and tin leaves, are highly oxidised and, in the case of the tin leaf, the silver tone can only be detected in small areas through binocular magnifying glass.

Powdery pigments and support adhesion problems were observed mainly on the lower part of the boat's base where a mix of realgar, red ochre and chalk bonded with gum. In this area, the evolution nature of the problem was demonstrated by the fragments of the pictorial layer fallen over progressively on the lower part of the boat. Although more noticeable in the orange coloured areas, there was lack of support adhesion and powdery pigments in areas painted in white, green and blue, mainly at the base of the boat. In principle, these problems were related to pictorial layer thickness [10], degradation of the bonding material [11] and, possibly, to the granulometry of some pigments, like the over-seas blue [12].

INFLUENCE OF PYROTECHNIC MATERIAL OVER CONSERVATION-RESTORATION PROCEDURES

The presence of inflammable or explosive materials on cultural objects is not a new topic in Conservation and Restoration. We can offer the examples of photography collections image recordings on celluloses nitrate support that are generally isolated due to the tendency for developing highly inflammable changes [12]. Other examples can be drawn from contemporary art objects like the drawings by Ed Ruscha made with gun powder over paper or canvas. The boat presents itself in a context distinct from the examples referred to since it has been intentionally created to be destroyed, therefore being an ephemeral work at its origin. In the case of celluloses nitrate supports, the author has no intention to create an object with "self-destruction" tendency, and this is merely a technological limitation. In the Ed Ruscha's drawings the gunpowder contributes to the work aesthetic perception and there is an intention to play with the instability of the

[10] Stefan Michalski «Ultrasonic Misting: Part 1, Experiments on Appearance Change and Improvement in Bonding» *Journal of American Institute for Conservation*, 36: 1, 1997.

[11] Abigail Quandt «Recent Developments in the Conservation of Parchment Manuscripts», *Book and Paper Group*, 15, 1996.

[12] Julie A. Reilly «Celluloid objects: Their Chemistry and Preservation», *Journal of American Institute for Conservation*, 30: 2, 1991, 145-162.

[10] Stefan Michalski "Ultrasonic Misting: Part 1, Experiments on Appearance Change and Improvement in Bonding" *Journal of American Institute for Conservation*, 36: 1, 1997.

[11] Abigail Quandt "Recent Developments in the Conservation of Parchment Manuscripts", *Book and Paper Group*, 15, 1996.

[12] Julie A. Reilly "Celluloid objects: Their Chemistry and Preservation", *Journal of American Institute for Conservation*, 30: 2, 1991, 145-162.

[13] Olívia Poloni "Life doesn't last, art doesn't last, it doesn't matter" International Network for the Conservation of Contemporary Art, Theory and Ethics, 2005.

ser retirados outros exemplos em objectos de arte contemporânea como os desenhos de Ed Ruscha feitos com pólvora sobre papel ou tela [13]. O barco apresenta-se num contexto muito distinto dos exemplos referidos pois foi intencionalmente produzido para ser destruído, consistindo uma obra efémera na sua génese. No caso dos suportes em nitrato de celulose não há intenção do autor em produzir um objecto com tendência para se «autodestruir», tratando-se apenas de uma limitação tecnológica. Nos desenhos de Ed Ruscha a pólvora contribui para a percepção estética da obra e há uma intenção de jogar com a instabilidade dos materiais aplicados, embora o artista não tivesse pretendido conceber uma obra efémera [13].

Importa frisar, em ralação à pólvora utilizada no barco, dois aspectos: não tem uma função estética, não se encontrando visível, e é pouco provável que pudesse actualmente vir a desempenhar a sua função original, uma vez que há muitos panchões danificados e é provável que a pólvora se encontre alterada, não permitindo a obtenção de efeitos semelhantes aos que ocorreriam por altura da execução do barco.

Sabemos que as medidas de conservação preventiva que devem geralmente acompanhar as obras de arte pressupõem que a pólvora nunca venha a ser sujeita a condições que possibilitem a sua deflagração, não sendo suposto que o barco seja sujeito a uma fonte de calor ou a impacto físico. No entanto, a consideração da perda do objecto e de danos no meio envolvente levou-nos a considerar estas hipóteses.

Não dispondo de toda a informação desejável, sabemos, em relação ao material pirotécnico, que se trata de pólvora negra à qual foram muito provavelmente acrescentados óxidos metálicos, em proporções não determinadas, não sendo possível prever com exactidão o seu comportamento. Apesar de não ter sido possível mensurar os riscos que representava para o objecto e para o meio envolvente sabíamos que as medidas para minimizar esses mesmos riscos passariam pelo isolamento do objecto ou pela intervenção sobre o material pirotécnico.

Considerando a hipótese do isolamento poderíamos assegurar a protecção do meio envolvente mas não, totalmente, a do objecto. Esta solução poderia passar pelo distanciamento do objecto em relação aos

applied materials, even though the artist has not intended to create an ephemeral work [13].

Regarding the gunpowder used on this boat, two aspects are worthwhile stressing: it has no aesthetics function as it is not visible, and it is unlikely that it might perform its original function now because there are many damaged “panchões”. Therefore, it is to be expected that the gunpowder is changed by now and would not allow for achieving the effects that might have been obtained at the time of the boat’s creation.

If, on one hand, the preventive conservation measures, as applied generally to cultural heritage, are enough to prevent the exposure of the boat to heat or physical impact sources, we know, on the other hand, that an accidental combustion would lead to the object’s complete loss as well as to damages to the surrounding environment. Such risks could be minimized through the isolation of the boat or an intervention over the pyrotechnic material.

On considering the isolation hypothesis, we could ensure the protection of the surrounding environment but not that of the whole object. This solution could involve distancing the object from the collection or building a glass show case that would ensure external protection and gases expansion under the possible occurrence of combustion. This situation would also facilitate control over the relative humidity and temperature but would limit access to the object. The conservation of the boat in anoxia, besides being expensive, would be ineffective as a safety measure as the potassium nitrate present in black powder supplies the oxygen necessary to its combustion.

On considering the intervention over the pyrotechnic material, we could opt in for applying stabilizers or to withdraw the powder from inside the fuses and “panchões”. Any one of these measures has repercussions upon the object’s authenticity as it implies to change or subtract original material. So as to apply stabilizers, the provisional removing of “panchões” from the boat would be necessary, and likewise so as to eliminate their content, and, in both cases, a later reassembling would be required. Another disadvantage of the stabilizers concerns their action having a limited time frame [8].

[13] Olívia Poloni «*Life doesn’t last, art doesn’t last, it doesn’t matter*» International Network for the Conservation of Contemporary Art, Theory and Ethics, 2005.

restantes ou pela construção de uma vitrina que assegurasse a protecção do exterior e a expansão de gases, na eventualidade de se verificar combustão. Esta situação iria também facilitar o controlo da humidade relativa e da temperatura mas limitaria o acesso ao objecto. A conservação do barco em anóxia seria, além de dispendiosa, ineficaz como medida de segurança uma vez que o nitrato de potássio forneceria o oxigénio necessário a uma eventual combustão da pólvora.

Considerando a intervenção sobre o material pirotécnico, poderíamos optar por aplicar estabilizantes ou retirar a pólvora do interior dos rastilhos e dos panchões. Qualquer uma destas medidas tem repercussões na autenticidade do objecto uma vez que implica alterar material original ou subtraí-lo. Para aplicar estabilizantes seria necessária a remoção provisória dos panchões do barco, do mesmo modo que para eliminar o seu conteúdo, exigindo ambos os casos uma posterior remontagem. Outra desvantagem dos estabilizantes é a sua acção ter um tempo de duração limitado [8].

Tabela 2 Factores a considerar em relação à pólvora presente no barco

Factores que sustentam a remoção da pólvora	Factores que contrariam a remoção da pólvora
Coloca em causa a segurança do espaço envolvente	É parte integrante do objecto
Coloca em causa a segurança do objecto	Não se conseguiu quantificar o perigo da pólvora
Dificuldade em articular questões de segurança com a actual função do objecto	Remoção implica intervenção profunda
	Remoção comporta riscos

Foi tomada a decisão de retirar a pólvora do interior dos panchões e dos rastilhos pesando nesta decisão o risco que a sua presença implicaria para o objecto e para o meio envolvente e o facto de se considerar que as medidas de conservação preventiva que poderiam ser aplicadas para minimizar esse risco não responderiam de forma satisfatória ao problema e colocariam muitas restrições ao estudo, ao manuseamento e à exposição do barco.

Apesar de terem sido apresentados dois conjuntos de factores: um em que foram

Table 2 Factors to be considered concerning the presence of gunpowder in the boat

Factors favouring gunpowder removal	Factors contrary to gunpowder removal
It questions the safety of the surrounding space	An integral part of the object
It questions the safety of the object	It has not been possible to quantify the danger of the gunpowder
Difficult to articulate safety issues with the object's present function	Removal implies in-depth intervention
	Removal involves risks

The decision has been made to withdraw the gunpowder from inside “panchões” and fuses. For this decision, the risk has been weighed in what, its presence would imply for the object as well as its surrounding environment and the fact that it has been considered that preventive conservation measures that might be applied so as to minimize risks would not satisfactorily respond to the problem and would rather place many restrictions over the boat's study, handling and exhibition. Despite this deliberation being based on two sets of factors, these have not been converted into measurable values and on this particular case it has been decided to follow the principles proposed by Renée van de Vall on conservation of contemporary art works in “Painful Decisions: Philosophical Considerations on a Decision-making Model” [14]. As we have not analysed the values at stake during the treatment of the object, as measurable elements that might have been deducted amongst them so as to reach a positive value, we felt obliged to go for a compromise solution where the option seen as the correct one is not dissociated from negative effects that should be minimized.

CONSERVATION AND RESTORATION INTERVENTIONS

The conservation and restoration interventions have been preceded by preventive conservation measures. The polyurethane elements holding the hull have been removed and two wooden supports have been built so that the boat could be supported by the axis where the wheels are inserted.

The pyrotechnic material has been removed after the “panchões” were photographed, numbered and tagged and fol-

enunciadas razões que apontavam para a subtracção do material pirotécnico e outro em que foram enunciadas razões que contrariavam esta medida não se construiu a partir daqui uma tabela de valores quantificáveis que pudessem ser subtraídos entre si de forma a determinar a medida correcta a tomar. Neste caso podemos encontrar paralelismo nas considerações de Renée van de Vall em relação à dificuldade das tomadas de decisão no âmbito da conservação de obras de arte contemporânea, em que não se podem subtrair valores de natureza diferente porque estes não são quantificáveis [14]. A construção de uma tabela de valores mensuráveis não permitiria estabelecer um compromisso entre as questões que estão em causa porque chegaríamos a um valor positivo que nos permitiria agir sem considerar os aspectos negativos da intervenção. Poderíamos decidir entre retirar ou remover a pólvora negligenciando os problemas levantados por qualquer uma destas decisões, pelo menos em termos morais.

Neste caso apontámos como factor principal para a remoção da pólvora a segurança do pessoal do Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra, a segurança do espaço envolvente, em que estão outras peças museológicas e bens materiais, e a segurança do próprio objecto antropológico. Depois considerámos as dificuldades que podem surgir na utilização do barco enquanto objecto museológico, uma vez que as medidas de segurança requeridas devido à presença de material pirotécnico criam entraves à sua exibição, ao seu manuseamento e ao seu estudo.

O factor principal que apontava para a não remoção do material pirotécnico prendia-se com a autenticidade do barco, uma vez que os cartuchos e a pólvora são parte integrante da réplica tendo sido colocados no seu processo de manufactura. Em segundo lugar não conseguimos quantificar o perigo originado pela presença da pólvora negra sendo difícil saber que temperaturas e que intensidade de impactos físicos são necessários para que a combustão da pólvora tenha lugar, pelo que neste caso a decisão de remover a pólvora parte de um risco efectivo, cujo nível não foi determinado. A remoção da pólvora implica a subtracção de um material originalmen-

lowing the fuses sequence to have been outlined. The removal of the “panchões” took place from the fuses joining them to the boat while it has also been needed to disassemble a few wire joints. The removal of the gunpowder from inside the “panchões” has been done by discomposing the clay that envelops the paper cases, using a wooden rod. After opening up each cartridge, we proceeded to withdraw the fuses and the larger part of the gunpowder. The gunpowder residues were, as a first stage, removed by vacuum cleaning and later by watery means with an cotton swabs. The removed gunpowder has been partly removed and kept in *Petri* boxes at the Navy Explosives Laboratory, the majority having been eliminated.

Through later boat cleaning, deposited gun powder vestiges and dustiness have been eliminated. Use has been made of brushes and one vacuum cleaner attached to two water filters, followed by wet cotton swabs over the bamboo sticks. The presence of adhesive residues on some pieces of paper, with likely origin at the object’s manufacturing, compelled the cleaning operations to be done under greatest precautions so as to avoid removing elements of ethnographic value. All the cleaning actions have been done with particular care so as not to remove residues of adhesive present on paper and on bamboo and deposited during the object’s manufacturing. The fractured bamboo sticks have been consolidated through a polyvinyl acetate emulsion and, in parallel to the fractured stick in the hull, a second wooden stick has been placed thus allowing for reinforcing the structure and reducing the boat’s tilt at the origin of tensions over the paper elements.

By taking advantage of the need to remove several paper and silk elements, so as to access pyrotechnic material, it has been possible to achieve better treatment results. On the papers directly glued to the structure, occasional humidification has been used, so as to get their provisional removal; and the wires joining the cardboard elements to the bamboo sticks have been withdrawn.

All paper and cardboard elements have been cleaned by vacuum-cleaner and a wide paint brush. According to particular conservation problems, paper features and media component features, we have

[14] Renée van de Vall, *Modern Art: Who Cares? Painful Decisions: Philosophical Considerations on a Decision-making Model*, Amsterdam, Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, 196-200.

[14] Renée van de Vall, *Modern Art: Who Cares? Painful Decisions: Philosophical Considerations on a Decision-making Model*, Amsterdam, Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, 196-200.

te aplicado durante a sua manufactura e a desmontagem provisória do barco, que foi manufacturado a partir de técnicas e montagens simples, sem a complexidade de execução da maioria das obras de arte tradicional chinesa sobre suporte de papel ou seda [15]. A aparente inexistência de regramentos na manufactura do objecto exigiu uma documentação detalhada de modo a viabilizar a remontagem de elementos, temporariamente retirados durante o tratamento, com fidelidade ao objecto original. Por último, a remoção da pólvora do interior dos panchões comporta riscos uma vez que é necessário descompactar os grânulos que se encontram no interior dos cartuchos, ocorrendo contacto físico e sujeitando a pólvora a uma mudança de condições ambientais.

INTERVENÇÕES DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

A intervenção de conservação-restauro foi antecedida de medidas de conservação preventiva. Removeram-se os elementos em poliuretano em que assentava o casco, e construíram-se dois suportes em madeira, de modo a que o barco pudesse ser suportado pelos eixos em que se inserem as rodas.

O material pirotécnico foi removido após os panchões terem sido fotografados, numerados e etiquetados e a sequência dos rastilhos ter sido esquematizada. A remoção dos panchões foi feita a partir dos rastilhos que os uniam ao barco tendo sido necessário desfazer algumas uniões em arame. A remoção da pólvora do interior dos panchões foi efectuada descompactando a argila que encerra os invólucros em papel com uma haste de madeira. Após abrir cada cartucho retiraram-se os rastilhos e a maior parte da pólvora. Os resíduos de pólvora foram, numa primeira fase, removidos por aspiração e depois por via aquosa, através de um algodão. Parte da pólvora removida foi guardada, em caixas de *Petri*, no Laboratório de Explosivos da Marinha.

A posterior limpeza do barco permitiu a eliminação da sujidade e dos vestígios de pólvora depositados. Numa primeira fase utilizaram-se pincéis de cerda e um aspirador acoplado a dois filtros de água, e numa segunda fase utilizou-se algodão molhado em água nas varetas de bambu. A presença de resíduos de adesivo em alguns papéis

proceeded to eliminate planar distortions, to wash up and to consolidate, thus achieving satisfactory results, mainly in what cohesion and flexibility are concerned. The washing has been done by capillarity on previously water immersed blotting paper, inside a humidification chamber. So as to eliminate some deformities and to improve cohesion, some paper elements have been humidified through permeable membranes followed by light pressure drying up. Consolidation interventions with mulberry tree Japanese paper have been made and cellulose ether (Tylose MH300) and wheat starch used as adhesive glue. Consolidation of pieces that have remained fixed to the structure has been made with the help of bamboo flexible spatulas, wooden clips and small metal clamps so as to press down the Japanese paper reinforcements. Occasionally, a hot spatula was used so as to allow the quick dry-up of the starch glue and the joining up of reinforcements to the fragile areas.

The silk elements provisionally withdrawn from the boat were vacuum-cleaned, washed up in non-ionic (Lissapol) water solution and placed to dry under small weights. Consolidation was made with heat activation of polyvinyl acetate emulsion film on synthetic crepeline.

The pictorial layer at the boat's base was subjected to consolidation interventions because, only on this area, there was an evolving problem that would not be solved merely through preventive conservation measures. The consolidation of the pictorial layer on the powdery areas was done with gelatine water solution under 0.5% concentration (W/V) applied through aerosols produced by ultra-sound. The pictorial layer has remained fragile but it has become possible to handle the object without causing fragments falling and no colour or texture changes are noticeable.

The reassembling of elements removed from the boat has required some changes to the original assembling. One of such changes consisted in the introduction of starch glue for fixing up the fuses of the "panchões" as a replacement to clay. In some cases, it has been necessary to replace over fragile fuses so as to support the "panchões". The surrogate fuses were made from mulberry tree Japanese paper glued over with an extract of *funori* (*Gloi-*

[15] Valerie Lee; Xiangmei Gu; Yuan-Li Hou «The Treatment of Chinese Ancestor Portraits: an Introduction to Chinese Painting Conservation Techniques», *Journal of American Institute for Conservation*, 42: 3, 2003, 463-477.

[15] Valerie Lee; Xiangmei Gu; Yuan-Li Hou "The Treatment of Chinese Ancestor Portraits: an Introduction to Chinese Painting Conservation Techniques", *Journal of American Institute for Conservation*, 42: 3, 2003, 463-477.

e na estrutura de bambu, provavelmente provenientes da manufactura do objecto, obrigaram a que as acções de limpeza fossem efectuadas com maior precaução para evitar a remoção de elementos com valor etnográfico.

As varetas de bambu fracturadas foram consolidadas com emulsão aquosa de acetato polivinílico e paralelamente à vareta fracturada no casco, foi introduzida uma segunda vareta em madeira permitindo reforçar a estrutura e reduzindo a inclinação do barco que estava na origem de tensões sobre os elementos em papel.

Beneficiando da necessidade de remoção de vários elementos em papel e seda, para aceder ao material pirotécnico, foi possível obter melhores resultados no seu tratamento. Nos papéis colados directamente à estrutura foi utilizada humedificação pontual, para efectuar a sua remoção provisória, e nos elementos em papelão retiraram-se os arames que os uniam às varetas de bambu.

Efectuou-se limpeza com aspirador ou trincha em todos os elementos em papel e papelão. Dependendo dos problemas de conservação, das características do papel e das características da componente pictórica procedeu-se à eliminação de deformações, à lavagem e à consolidação dos diversos suportes, tendo sido obtidos resultados satisfatórios principalmente no diz respeito a melhorias na coesão e flexibilidade. As lavagens foram efectuadas por capilaridade, sobre papel mataborrão previamente imerso em água, no interior de uma câmara de humedificação. Para eliminar algumas deformações e melhorar a coesão procedeu-se à humedificação dos suportes através de membranas permeáveis sucedida de secagem com pressão ligeira. Efectuaram-se intervenções de consolidação com papel japonês de amoreira tendo sido utilizados éter de celulose e amido de trigo como adesivos. Nas peças que permaneceram fixas à estrutura a consolidação foi efectuada com o auxílio de espátulas flexíveis de bambu, de pinças de madeira e de grampos metálicos de pequenas dimensões para pressionar os reforços em papel japonês. Pontualmente foi utilizada uma espátula quente para permitir a secagem rápida da cola de amido e a união dos reforços às áreas fragilizadas.

opeltis furcata) and tone coloured with charcoal and watercolours.

On the reassembling of cardboard and calligraphic paper, the highly breakable wires were replaced occasionally by silver thread so as not to compromise the stability of the structure.

The woodcut printed paper covers have been applied following the original assembling, having been occasionally humidified so as to facilitate its adapting to the structure. A few bamboo elements have been slightly thinned with rough paper in order to prevent perforations through paper elements.

Although the boat's look has not been substantially changed, further non-original elements have been added than earlier foreseen.

DISCUSSION ON THE INTERVENTION OUTCOME

The change to the function of this reproduction of a flower boat, occurred when it was withdrawn from its social and cultural context, has prompted the intention to preserve it as an anthropological object that can currently be used as a document source and as an educational tool. In view of such alteration, the conservation-restoration interventions have sought out to reconcile the object's authenticity, the stability of materials and its accessibility.

The treatment has allowed for the boat to be handled and accessed. However, it is now essential that this should be followed by all the documentation about the interventions made and about all the elements related to its ephemeral character.

It is to be expected that the information obtained from the material study as well as information gathered on the social and cultural background may contribute to its better integration in the museum environment and may provide a basis for new studies that will allow a deeper knowledge about its originating culture.

The instability and incompatibility between materials is frequently a problem for the conservation of cultural works, and objects designed to last in time as well as objects of ephemeral character can raise problems facing difficult solutions. In the case of this

[16] António Pedro Pires, *O Culto dos Antepassados em Macau*, Lisboa, Edições Afrontamento, 1999.

[17] Olívia Figueiredo 'Panchões e Dr.ões', *Macau*, 33, 1995. 7-17.

[18] Joseph Needhan, *Science and Civilisation in China*, Cambridge, Cambridge University, 6, 1986, 376-393.

[16] António Pedro Pires, *O Culto dos Antepassados em Macau*, Lisboa, Edições Afrontamento, 1999.

[17] Olívia Figueiredo 'Panchões e Dr.ões', *Macau*, 33, 1995. 7-17.

[18] Joseph Needhan, *Science and Civilisation in China*, Cambridge, Cambridge University, 6, 1986, 376-393.

Os elementos em seda retirados provisoriamente do barco, foram aspirados, lavados com solução aquosa de detergente, não iónico, e colocadas a secar sob peso ligeiro. A consolidação foi efectuada com crepine sintética, pré-encolada com emulsão aquosa de poliacetato vinílico activada através de calor.

Foram efectuadas intervenções de consolidação da camada pictórica na base do barco, por só nesta área existir um problema evolutivo que não seria solucionado apenas com medidas de conservação preventiva. A consolidação da camada pictórica, nas áreas pulverulentas, foi efectuada com solução aquosa de gelatina na concentração de 0,5% (P/V) aplicada através de aerossóis, produzidos por ultra-sons. A camada pictórica permanece frágil, mas tornou-se possível manusear o objecto sem provocar a queda de fragmentos e não são perceptíveis alterações de cor e textura.

Na reposição das peças do barco foram necessárias algumas alterações à forma original de aplicação do material pirotécnico. Uma das alterações consistiu na introdução de cola de amido para fixar os rastilhos dos panchões, em substituição da argila removida. Em alguns casos foi necessária a substituição de rastilhos que se encontravam demasiado fragilizados para suportar os panchões. Os rastilhos de substituição foram feitos a partir de papel japonês de amoreira, encolado com extracção de *funori* (*Gloiopeltis furcata*) e tonalizado com carvão e aguarela.

Os elementos em papelão e papel caligrafado foram repostos na estrutura após a recolocação do material pirotécnico. Os arames originais muito quebradiços foram substituídos, pontualmente, por fio de prata para não comprometer a estabilidade da estrutura.

As coberturas em papel xilogravado foram aplicadas seguindo a montagem original, tendo-o humedecido pontualmente para facilitar a adaptação à estrutura. Alguns elementos em bambu foram ligeiramente desbastados, com lixa, para evitar perfurações nos elementos em papel.

Apesar do aspecto do barco não ter sido substancialmente alterado, foram introduzidos mais elementos não originais do que havia sido previsto.

reproduction of a flower boat, designed for later destruction, the biggest difficulties have arisen when we have attempted to understand to what extent the approach taken to the conservation of those materials was challenging its authenticity. Consideration for the object's authenticity combined with other values has not meant it has been neglected. Throughout all stages of analysis and outlining the conservation-restoration intervention, the gunpowder was considered as an integral part of the object despite being disguised inside the fuses and "panchões". In this context, the awareness approach that there is a loss, regardless of the consideration that the removal of the gunpowder has been the correct proceeding decision, increases the capacity for reflection and learning that may become decisive for future decision processes and thus allowing a more assertive balance around the need to establish compromise situations.

DISCUSSÃO DOS RESULTADOS DA INTERVENÇÃO

A alteração da função desta réplica de um barco das flores, ocorrida quando foi retirada do seu contexto sociocultural desencadeou a intenção de a preservar enquanto objecto antropológico que actualmente pode ser utilizado como fonte documental e instrumento educativo. Foi atendendo a estes factos que se procurou que as intervenções de conservação-restauro conciliassem a autenticidade do objecto, a estabilidade dos materiais e a sua acessibilidade. O tratamento tornou o barco manuseável e acessível, no entanto é agora essencial que seja acompanhado de toda a documentação sobre as intervenções efectuadas e sobre todos os elementos relacionados com o seu carácter efémero.

É espectável que os dados obtidos a partir do estudo material assim como os dados recolhidos sobre o contexto sociocultural venham contribuir para a sua melhor integração no contexto museológico e possam servir de base a novos estudos que permitam o aprofundamento do conhecimento sobre a cultura de onde provém.

A instabilidade e a incompatibilidade entre materiais constitui um problema frequente na conservação de bens culturais, deste modo objectos concebidos para perdurar no tempo podem ter, assim como objectos de carácter efémero, problemas difíceis de solucionar. No caso desta réplica de um barco das flores, concebida para ser destruída, as maiores dificuldades impuseram-se no trabalho para compreender até que ponto a abordagem assumida na conservação desses materiais punha em causa a sua autenticidade. A consideração da autenticidade do objecto em conjugação com outros valores não significou que tivesse sido negligenciada. Durante todas as fases do diagnóstico e do delineamento da intervenção de conservação-restauro a pólvora foi considerada parte integrante do objecto, apesar de se encontrar oculta no interior dos rastilhos e dos panchões. Neste contexto, a atitude de consciencialização de que existe uma perda, independentemente de se considerar que se procedeu de modo correcto ao remover a pólvora, potencia a capacidade de reflexão e aprendizagem que poderá vir a ser determinante em processos de decisão futuros, permitindo balancear de forma mais assertiva necessidades de estabelecer situações de compromisso.

AGRADECIMENTOS

João Paulo Dias agradece a Dr.^a Joana Campelo, sua orientadora de estágio durante a execução do trabalho no Instituto dos Museus e da Conservação, e a Clara Rocha, pela participação nos procedimentos de conservação-restauro. Sinceros agradecimentos: aos técnicos da Área de Conservação de Papel do Instituto dos Museus e da Conservação; a Arménio Nunes da Área de Conservação de Escultura; a Luís Monteiro da Área de Conservação de Têxteis; a Dr.^a Ana Mesquita e Carmo, Eng.^a Isabel Ribeiro e Dr.^a Lília Esteves do Departamento do Estudo dos Materiais; a Eng.^a Sara Almada do Laboratório de Explosivos da Marinha da Base Naval do Alfeite; ao sinólogo Prof. Jacques Pimpaneau; à Dr.^a Ó Tinlin, tradutora oficial da Missão de Macau; à sinóloga Prof. Ana Maria Amaro do Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas; a Wingyui Wong, do Departamento de Materiais Orgânicos do British Museum; a Dr. Russell Jones e Dr.^a Elaine Koretsky do Research Institute of Paper History and Technology; a Dr.^a Maria do Rosário Martins, do Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra.

ACKNOWLEDGEMENTS

João Paulo Dias offers his thanks to Dr. Joana Campelo, his internship supervisor during the work implementation at Instituto dos Museus e da Conservação, and also to Clara Rocha for partaking in conservation-restoration procedures. Sincere thanks to: technical staff from Paper Conservation Area at Instituto dos Museus e da Conservação; Arménio Nunes from Sculptures Conservation Area; Luís Monteiro from Textiles Conservation Area; Dr. Ana Mesquita e Carmo, Eng. Isabel Ribeiro and Dr. Lília Esteves from Materials Studies Department; Eng. Sara Almada from the Navy Explosives Laboratory at Base Naval do Alfeite; sinologist Prof. Jacques Pimpaneau; Dr. Ó Tinlin, official translator at Macau Mission; sinologist Prof. Ana Maria Amaro of Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas; Wingyui Wong of the British Museum's Department for Organic Materials; Dr. Russell Jones and Dr. Elaine Koretsky of the Research Institute of Paper History and Technology; Dr. Maria do Rosário Martins of the Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra.

TRANSCRIÇÃO DA MESA REDONDA

TRANSCRIPTION OF THE ROUND TABLE

INTERVENIENTES

Raquel Henriques da Silva

Professora de História da Arte, IHA-FCSH-UNL

Joaquim Pais de Brito

Director do Museu Nacional de Etnologia

Jean François Chougnet

Director do Museu Berardo

Alberto Carneiro

Artista

Pedro Cabrita Reis

Artista

João Carlos Alvarez

Director do Museu do Teatro

PARTICIPANTS

Raquel Henriques da Silva

Art History Professor, IHA-FCSH-UNL

Joaquim Pais de Brito

Director of Museu Nacional de Etnologia

Jean François Chougnet

Director of Museu Berardo

Alberto Carneiro

Artist

Pedro Cabrita Reis

Artist

João Carlos Alvarez

Director of Museu do Teatro

Raquel Henriques da Silva – Para mim, é um enorme privilégio apresentar os participantes nesta mesa redonda. Começo pelos artistas. Alberto Carneiro é um dos mais importantes escultores portugueses em actividade, com uma obra tão densa como etérea (densa de ideias e de emoções, etérea pela sua esteticidade que, centrando-se nos objectos, se alarga em atmosferas), particularmente importante para as temáticas deste Encontro. Alguns dos seus materiais são naturais (canas, vimes, palha, corpos decepados de árvores) e algumas das suas mais importantes obras são instalações, com uma espécie de cadernos de montagem rigorosos mas que, ao longo de sucessivas mostras, ele tem por vezes alterado. Também Pedro Cabrita Reis, bem mais novo que Carneiro (este com produção desde os anos de 1960, aquele revelado na década de 80) é uma das mais fortes personalidades da cena artística portuguesa. Amando as disciplinas tradicionais do desenho, da escultura e da pintura, ele gosta ainda mais de as misturar, em arquitecturas efémeras, constituindo séries, muito diversificadas, de instalações. Aqui, no âmbito dos nossos objectivos, poderá interessar lembrar que Cabrita usa materiais de reaproveitamento que parecem pouco duráveis, sugerindo ruínas urbanas ou memórias subjectivas. São obras paradoxais, de difícil conservação e armazenagem. Algumas, instaladas no espaço público, estão hoje ameaçadas de morte. É o caso da peça do Pátio da Inquisição em Coimbra que bem precisaria do interesse de alguns colegas aqui presentes, para delinear o seu salvamento.

Passo agora aos directores de museus. Joaquim Pais de Brito, director do Museu Nacional de Etnologia (MNE), já todos o co-

Raquel Henriques da Silva – For me it is a great pleasure to introduce the members of this round table. Let me start with the artists. Alberto Carneiro is one of the most important Portuguese sculptors still working, with a work that is both compact and ethereal (compact of ideas and emotions, ethereal for its aesthetics which, focusing on the objects, expands in atmospheres), that are particularly important for the subject matters of this Meeting. Some of his materials are natural ones (reeds, twigs, straw, pieces cut out of trees) and some of his most important works of art are installations, with what looks like notebooks with rigorous building instructions, which, over the successive showings, has sometimes changed. Also, Pedro Cabrita Reis, who is younger than Carneiro (Carneiro has been working since 1960, while Reis was discovered in 1980), is one of the strongest personalities of the Portuguese art scene. With an admiration for the more traditional disciplines of drawing, sculpture and painting, he prefers to mix them, in ephemeral architectures, creating series of installations that are very diverse. In the context of our goals, it might be interesting to mention that Cabrita reuses old materials that seem perishable, suggesting urban ruins or subjective memories. These are paradoxical works of art, of difficult conservation and storage. Some of these, installed in public spaces, are today being threatened. Such is the case of the piece in the Pátio da Inquisição in Coimbra which could do with the interest of some of the people who are here today to help with its recue.

Let us move on to the museum directors. Joaquim Pais de Brito, director of the Museu Nacional de Etnologia (MNE) [Museum of National Ethnology], we all know him

nhecem neste momento do Encontro. Aqui, interessa salientar a sua reflexão sobre a conservação dos objectos e das matérias nas reservas visitáveis do seu Museu. Mas, para lá das coisas em si (que podem ir das mais humildes enxadas tradicionais aos tractores da industrialização agrícola, ou dos panos de culturas não europeias, de Cabo Verde a Timor, às enormes panelas de argila de tribos índias do Amazonas) há as colecções imateriais, de música, registos de voz, canções de trabalho, festas e danças de todo o mundo. Para citar apenas um exemplo clássico, pertence à mais bela história da expografia portuguesa, a exposição dedicada ao Fado, apresentada no MNE, em 1994. José Carlos Alvarez é director do Museu Nacional do Teatro (MNT) onde lida com colecções especialmente importantes para a nossa reflexão: adereços de cena, trajos, textos, música, fotografia, filme, registos sonoros desde que as gravações existem. Tal como acontece no MNE, estes extraordinários museus são muito mais do que o espaço público de exposição. Possuem bibliotecas de referência, reservas de espécies múltiplas, arquivos históricos, lidando tanto com objectos auráticos, como peças correntes e muita documentação. Finalmente Jean François Chougnnet, director do Museu Colecção Berardo, vai continuar a partilhar connosco a experiência de director de museu de arte contemporânea, tanto fábrica, como armazém e laboratório, exigindo uma multiplicidade de recursos, que cruzam a sofisticação com a improvisação, para acompanhar os excessivos reptos da(s) vontade(s) artísticas. Que é um homem da documentação, com especial interesse pela conceptualização da arte, prova-o as exposições temporárias que tem realizado. Respeitando os objectos e os autores, expõe contextos, problemáticas e prospectivas, com uma densidade e um ritmo tais que percorrê-las é, em si mesmo, um conjunto de actos performativos.

Apresentada a Mesa, saúdo também as principais organizadoras deste evento: Isabel Raposo Magalhães, uma mulher cheia de iniciativa, mesmo quando as coisas são difíceis, e a minha querida colega e amiga Rita Macedo, que elegeu como área de trabalho académico a questão da conservação da arte contemporânea, quando esse assunto era praticamente desconhecido em Portugal. Não tendo estado infelizmente presente nas sessões anteriores, passo a palavra a Joaquim Pais de Brito e a Jean-

well by now at this meeting. Here we must emphasize his reflection on the conservation of objects and the materials in the visitable storerooms of the Museum, But, other than the things themselves (which could go from the humble traditional hoes to industrial agricultural tractors, or from cloths from non-European cultures, from Cape Verde to Timor, to the enormous clay pots of Indian tribes from the Amazon) there are immaterial collections, of music, voice recordings, work songs, festivities and dances from all over the world. A classic example belongs to the most beautiful story of the history of exhibitions in Portugal, one that was dedicated to Fado, shown at the MNE, in 1994. José Carlos Alvarez was the director of the Museu Nacional do Teatro (MNT) [Museum of National Theatre], with collections of great significance to us: scenic props, dresses, texts, music, photography, film, sound recordings. Much like what happens with the MNE, these extraordinary museums are much more than the public space of the exhibition. They own libraries, different kinds of storerooms, historical archives, dealing with auric objects, as well as current pieces and a lot, quite a lot of documentation. And finally Jean François Chougnnet, director of the Museu-Colecção Berardo [Berardo Museum-Collection], will share with us his experience as a director of a contemporary art museum, which is not only a factory, but also a warehouse and a laboratory, to accompany the excessive challenges of the artistic will. His temporary exhibitions prove that he is a man of documentation, with a special interest for the conceptualization of art. With a respect for objects and their authors, he puts forward contexts, problems and prospective, with such deepness and rhythm that to go through them is already a performative act in itself.

After introducing the Round Table, I would also wish to thank the organizers of this event: Isabel Raposo Magalhães, a woman full of initiative, even among difficulties, and my dear colleague and friend Rita Macedo, who chose to dedicate herself to the issue of contemporary art conservation, at a time when this subject was completely unknown in Portugal. As I had not, unfortunately, attended the previous sessions, I will let Joaquim Pais de Brito and Jean-François Chougnnet speak, who will briefly present us with issues previously discussed.

François Chouquet que, sinteticamente, nos vão dar conta do(s) ponto(s) da reflexão já adquiridos.

Joaquim Pais de Brito – É óbvio, para quem esteve presente, que é difícilimo fazer uma síntese de um encontro que, até este momento – com o dia todo de ontem e a manhã de hoje – se revelou pleno de questões, permanentemente a imbrincarem-se umas nas outras. De facto, essa riqueza, na sua totalidade, não pode ser transmitida à nossa moderadora de mesa, esse fulgor de questões que se levantam e que, em cada um de nós, despoletou novos interesses, para além dos que já tinha e das questões que trazia formuladas. No entanto, enumerei alguns tópicos, que sintetizo sob a forma de palavras que ajudam a identificá-los. Uma questão permanente que indiciou e atravessou os vários patamares em que discutimos, pode expressar-se na ideia de *limiar* ou *fronteira*. Foram evocados explicitamente, não só ontem como hoje, limiares e fronteiras entre práticas, entre definição de campos, que põem em confronto ou em articulação a obra de arte e o bem etnográfico, a obra etnográfica. A imprecisão, a difícil forma de classificar ou talvez mesmo a sua impossibilidade, tornam aliciante a maneira de olhar e questionar a identidade de cada um desses campos. Falou-se de outras fronteiras problemáticas e, por vezes, também mais técnicas, próprias do mundo dos museus, da História da Arte, dos conservadores-restauradores: o caso da obra original, do múltiplo, da réplica. E em torno de vários estudos de caso vieram à discussão os aspectos relativos à ética da intervenção na conservação de um objecto concreto. Até onde se pode ir? A partir de onde não se pode ir? Porquê estabelecer para si próprio um limiar da actuação? Depois falou-se do *tempo* e da *duração*, como seria natural, num encontro com o título que este tem. Quero, no entanto, referir este aspecto pois, apesar da sua óbvia evidência, deverá ser entendido como a questão mais teórica e mais complexa que a todos nos toca. Não apenas o tempo da duração das coisas, das obras, mas a questão da maneira como as obras projectam, propõem, contêm, contemplam a ideia de tempo. E como é que nós próprios nos situamos no nosso tempo, nós os historiadores de arte, os museólogos, os conservadores, nos situamos no tempo que habitamos, ao ter de lidar com questões do tempo a propósito das obras. Por exemplo, nos simples actos da conser-

Joaquim Pais de Brito – It is obvious to those who are here that it is very hard to make a summary of a meeting up until this point – after yesterday and all of the morning today – which has been full of questions, constantly overlapping each other. In fact, this richness, in its whole, cannot be conveyed to the table's moderator, the heat of the questions put forward, which raised in each of us new interests, other than those brought by us before. However, I have listed a few topics in a few words that help identify them. One constant issue which denounced and passed over different levels discussed was the idea of *boundary* or *frontier*. We discussed not only yesterday but today as well, boundaries between practices and definition of fields, which places the work of art face to face with the ethnographic object. The imprecision, the difficult way of classifying or even impossible way of classifying, make the way we look at and question the identity of each of these fields enticing. We discussed other problematic boundaries and, sometimes more technical ones, which belong to the world of museums, History of Art, conservators and restorators: as is the case of the original and the multiple works of art and of the replica. And connected to the several case studies, a number of issues related to the ethics in the intervention of a specific work of art were brought up. To where can we go? From where can't we go? Why create boundaries for what we can do? Then we spoke of *time* and *duration*, how it would be natural, in a meeting with a title such as this one. I would, nevertheless, refer this one issue, since, although rather obvious, it should be regarded as one of the more theoretical and complex ones. Not only the time of the duration of things, works of art, but also the way in which objects project, propose, contain, contemplate the idea of time. And how we ourselves place ourselves in our own time, we, as art historians, museologists, conservators, place ourselves in the time we live in, while dealing with questions of time related to works of art. For example, in the simple acts of conservation, to either restore or not restore objects to their original state, to which of those states, or which times cross and confuse themselves in the museum, an issue which is always present. We then dealt with an important dimension, explicit or subliminally: the question of *authorship*. And, in a less direct manner, we spoke of *authenticity*. Well, the issue of authorship and of authentication came up in

vação, restituí-la ou não ao estado antigo, a qual deles, ou então que tempos se cruzam e se confundem no museu, enfim, uma questão sempre presente. Depois lidámos ainda, explicitamente ou subliminarmente, com uma dimensão importante: a questão da *autoria*. E, de uma forma mais indirecta, falou-se, nalguns casos, de *autenticidade*. Ora, a questão da autoria e da autenticidade surgiu de múltiplas maneiras, sobretudo a partir da conservação da obra de arte contemporânea. Por exemplo, na discussão acerca de Manuel Alvens, da exposição de Serralves, o que era um múltiplo ou uma réplica de uma obra, que ele próprio tinha feito ou autorizado fazer? E qual o estatuto das que eram manuseadas pelo público, na mesa onde estavam expostas, em frente à vitrina onde estavam aquelas em que o público não podia tocar? Quanto a esta questão da autoria e da autenticidade, gostava de sugerir um paralelo, comparando a obra de arte com a obra etnográfica. Houve também aqui a tentativa de falar dos critérios que as distinguem. Acho que há um, pelo menos, que logo nos surge: é que o objecto etnográfico pré-existe, vamos depois buscá-lo. Podemos não saber o que buscar quando partimos para o terreno, e pode ser tudo isto que se encontra nesta mesa, como podem até ser as obras de arte, tratadas como bens etnográficos, mas pré-existem. Falam de si e sobretudo da sociedade e relações de onde provêm. A obra de arte está sempre a ser reposta no acto da sua criação, é indissociável do gesto de liberdade e de imponderabilidade que nos escapa e nos solicita o esforço da sua revelação, como se sob o nosso olhar estivesse sempre a ser feita. E, nesse sentido, acho que a diferença fenomenológica entre uma coisa e outra, me parece muito importante. Diria ainda, a propósito da autoria e da comparação entre obra de arte e objecto etnográfico que aquela traz agarrada a si o autor. Traz junto de si o autor, que anda com ela em negociações quanto aos modos de se dar a ver, por vezes mesmo com instruções precisas, escritas ou não. Ao longo destes dois dias discutiram-se as relações que se estabelecem entre o criador da obra, hoje, da obra contemporânea, e o conservador. Quando, por exemplo, perdidas as obras originais (como no caso aqui falado de Noronha da Costa, por exemplo), ela é reposta ou refeita. Tudo isso guiado pelo autor e, de novo, colocando a questão de ser ou não original, enfim, um território instável, altamente rico, que nos interpela em permanência. E, desde logo,

many ways, especially from the discussion of conservation of the contemporary work of art. For example, when we discussed Manuel Alvens, at the Serralves exhibition, what was a multiple and a replica of a work of art, which he himself made or gave permission to make? And what was the status of the pieces which were handled by the public, on the table where they were on display, in front of the glass which contained the pieces that were not to be touched by the public? In regards to this issue of authorship and authenticity, I would like to suggest a parallel, by comparing the piece of art with an ethnographic object. There was also here an attempt to speak of their specific criteria. There is one at least that immediately comes to mind: that the ethnographic object pre-exists, we must then find it. We may not know what we will get when we go into the field, and it may be all we see here on the table, or it could well be works of art, which are treated as ethnographic objects, but which pre-exist. They speak of themselves and mostly of the society and relations they belong to. The work of art always returns as it is being created, it is inseparable from the gesture of freedom and thoughtlessness which escape us and demands us to reveal it, as if it is always being made under our eyes. And in that sense I believe the phenomenological difference between one and the other seems very important. I would say also in regards to authorship and the comparison between work of art and ethnographic object that the latter is associated to its author. It brings its author with it, which is in negotiation with how it must be seen, many times with specific instructions, which can be written. Throughout these two days we discussed the relations between the creator of the work, today, a contemporary work, and the conservator. When, for instance, the original works of art are lost (as was the case which we discussed of Noronha de Costa), they are returned and remade. All this led by the author and, again questioning whether or not it is original, we are thus on unstable grounds, but also very rich, and are constantly assaulted by. I would prefer not to go into this subject matter, which is a difficult and uncomfortable question, as we are subjected to almost everything, from the world of finance, commerce, museums and galleries to the media, where everyone can say whether or not this is art. This was never discussed and I will therefore retract what I have said, seeing as we did not talk

no meu entender, nos interpela quanto ao gesto que diz o que é arte, a fala que lhe dá o nome. Prefiro não entrar nesse domínio, questão difícil e incômoda de pôr, pois estamos sujeitos a tudo, desde o mundo da finança, do comércio, dos museus e das galerias, ao mundo dos *media*, em que todos contribuíram para dizer o que é arte. Isso nunca foi discutido e, portanto, vou retirar o que disse, já que não se falou aqui. Quanto à obra etnográfica, por outro lado, os autores ficaram por lá. Os autores ficaram lá! Ainda por cima não sabemos quem são. Mais que isso: nem sequer nos lembramos que podem ser e são, certamente, autores, individualmente falando, pessoas concretas. A tendência generalizada foi considerar que se diluiu nos colectivos. Então, de repente, estas obras chegam às mãos do conservador como expressão de uma cultura e da sua gramática estilística. Não tem que dar contas ao autor, pois não lhes é atribuído um protagonismo mas, ao mesmo tempo, não se sabe bem o que fazer com elas. E esta dimensão claramente evoca questões políticas de grande actualidade. Claro que tem autores! Claro que essas sociedades existiram ou existem! Claro que há sujeitos individuais que lhes estão na origem e há naquelas obras um pulsar de vida, que os museus não sabem como restituir. Foi uma questão sempre presente nesta discussão: os museus com frequência não sabem como devolver a vibração aos objectos, às obras de arte.

Então, aparece aqui outra importante questão, que hoje foi levantada numa das comunicações da manhã e, por mim próprio, ontem: a relevância das exposições como espaço onde é reequacionando o lugar, os significados e os sentidos das obras. Sejam elas artefactos ou bens etnográficos, sejam elas criações contemporâneas. A exposição é também esse lugar de criação e exercício de uma liberdade maior que, ao dar a ver, revela, re-situa e recria, e que esteve subjacente em muitas das intervenções e em muitas das questões que também foram formuladas pelo público. Foram muito importantes os estudos de caso aqui apresentados. Cada um deles poderia ser prolongado, num longo texto em que a narrativa e o protagonismo do olhar de quem olha para a obra, do que ela é e do que faz ou pode fazer com ela, torna-se uma imensa lição que serve para aquela obra e, provavelmente, serve para outras. Mas trata-se sempre de uma narrativa, em que o confronto do

about this. As for the ethnographic object, on the other hand, the authors did not go any further. The authors stayed there! We don't even know who they are. More than that: we don't even recall that they can be or that they are, certainly authors, individually speaking, specific people. The general conception is that they are mixed within the collective. And so these objects suddenly arrive to the hands of the conservator as an expression of a culture and its stylistic grammar. The conservator does not have to explain himself to the author, seeing as no protagonist is attributed to the work but, at the same time, he doesn't really know what to do with it. And this matter naturally raises political questions of today. It clearly has an author! These societies clearly existed or exist! There are clearly individuals who are at the origin and there is a life in these objects, a life which museums don't know how to bring back. This was a matter always present in our discussion: museums very often don't know how to return life to objects, to works of art.

And so we arrive to an important question, which was discussed this morning in one of the conferences, and, by me, yesterday: the relevance of exhibitions as a space where place, importance and meaning of the works are re-equated. Whether these are artifacts or ethnographic objects, whether they are contemporary creations. The exhibition is also a place of creation and of exercise with a bigger freedom which reveals, re-situates and recreates, and is subjected in many interventions and in many questions made by the public. The case-studies shown here were very important. Each one could be transformed into a long text where narrative and the eye of those who look at the object, who sees what it is and what he can do with it, becomes a greater lesson which serves that object, and probably others as well. But this is always a narrative in which the eye of the critic, the curator and of that who analyses, so long as it is free of normative procedures, creates more space for questioning and enriching the work. As a conclusion, I would say that associating all contributions, as far as I read them or wish to read them, naturally, there is a necessity for a critical and playful conscience. I insist on playful! Because more often than not we don't know what to do and only when we find this dimension of fun and shared pleasure, with what we do with these objects, in their conservation and presentation in an exhibi-

olhar do crítico, do curador, de aquele que analisa, quanto mais liberto for de procedimentos normativos, mais frentes abre de interrogação e de enriquecimento da obra. Para concluir, direi que na confluência dos vários contributos, tal como eu os leio ou os desejo ler, é óbvio, há a necessidade de uma consciência crítica e lúdica. Insisto nisso, lúdica! Porque frequentemente nós não sabemos como fazer e só encontrando essa dimensão de divertimento e prazer partilhado, naquilo que fazemos com estes bens, no acto da sua conservação e da sua apresentação em contexto expositivo, sejam eles obras contemporâneas (como vimos dos exemplos trazidos da Holanda, da França, da Tate, ou dos trazidos daqui...) sejam eles bens etnográficos, mais provavelmente os revelamos e exaltamos. Ficaria-me por estes aspectos...

RHS – Muito bem Joaquim e obrigada. Passo ao Jean-François.

Jean-François Chougnat – Obrigado. Gostaria de começar por um comentário muito interessante do António Rava ontem, na primeira sessão, que afirma que muitas das questões levantadas aqui não são totalmente novas, não são totalmente inéditas, ele falou ontem do Ticiano que fez réplicas já no tempo antigo. Bom, creio que é uma questão, um ponto importante a reforçar porque temos todos, particularmente na arte contemporânea, a ilusão de que tudo deve ser moderno, novo, problemático, paradigma, inventado há um ano, dez anos, vinte anos...creio que não é verdade, entre refazer a patina de um Calder ou refazer a patina de um Rodin não deve haver uma diferença tão grande. Gostaria de começar por relativizar um pouco este aspecto, precisamente para tentar avançar um pouco sobre o que são as novas questões, o que são os novos paradigmas da conservação da arte efémera. A arte foi sempre efémera mas o grande mestre Michel Laclotte antigo director do Museu do Louvre, dizia sempre... ele detestava a arte grega porque, dizia, só conhecemos da arte da Grécia Antiga, exactamente, o vaso, que é a parte principal que conhecemos, que é como se conhecêssemos da arte do século XX só materiais comprados no supermercado e como se o resto da arte do século XX tivesse desaparecido porque, evidentemente, da arte da Grécia Antiga conhecemos uma parte muito pequena. A noção de arte efémera não é, absolutamente, uma questão

tion, whether they are contemporary works (as we have seen in examples from the Netherlands, France, Tate or those brought here...), whether they are ethnographic objects, we most likely reveal and exalt them. I would rest here...

RHS – Very well Joaquim and thank you. Let's give the floor to Jean-François.

Jean-François Chougnat – Thank you. I would like to start with a very interesting comment António Rava made yesterday, at the first session, that many of the questions raised here are not completely new, are not completely unheard of, he spoke yesterday of Titian who in his time made replicas. Well, I believe this is a question, an important issue because we all have, especially in contemporary art, the illusion that everything must be modern, new, problematic, a paradigm, invented a year ago, ten years ago, twenty years ago... I don't think this is true, there isn't a huge difference between recreating Calder's patina or recreating Rodin's patina. I would like to relativize this aspect a little, precisely to try to explain a little about these new questions, what are the new paradigms of conservation of ephemeral art. Art has always been ephemeral, but the great master Michel Laclotte, previous director of the Louvre Museum, would always say... he hated ancient Greek art because, according to him, from the art of Ancient Greece we only know the vase, which is the main part, it's as if we only knew supermarket products from the art of the 20th century and as if the rest of the 20th century art had disappeared, because evidently we only know a little of the art of Ancient Greece. The idea of ephemeral art is not, in any way, a new issue, it is an issue which I believe has many new aspects and I would like to speak of one of these new aspects. There is one which I understand to be quite interesting and has led to a debate and to very interesting questions, and that is the specific aspect of technology. It is the idea that, because art, since photography, uses ephemeral technology, the ephemeral of art is connected to the ephemeral of technology. This is an important and complicated issue. There are several interesting conferences on this. These are questions outside of the artist's domain, as well as that of the museum's conservator and restorer and they require thinking of the future of technology. This morning, we heard Patrícia Falcão explain how we can preserve a slide projector which requires a

nova, é uma questão que tem novos aspectos e é desse novo aspecto que vou tentar falar um pouco. Há um novo aspecto que é interessante e levou a um debate e a questões muito interessantes, que é o aspecto específico da tecnologia. Acho que é uma noção que, precisamente porque a arte, desde a invenção da fotografia, usa tecnologia efêmera, também a efemeridade da arte está muito ligada à efemeridade da tecnologia. Há, aí sim, uma questão muito importante, muito complicada, temos várias comunicações muito interessantes sobre o assunto. São questões quase fora da competência dos artistas e do próprio conservador-restaurador do museu e que implicam pensar no futuro da tecnologia. Hoje de manhã, a Patrícia Falcão disse, justamente, como podemos conservar um dispositivo perene de slides que precisa, precisamente, para ser mostrado, de ter no armazém uma quantidade enorme de carousels Kodak que podem ser usados, no futuro, para mostrar este tipo de obra. É evidente que para uma obra do Robert Smithson, que não poderia ser mostrada com slides, não pode ser pensada uma transposição Power Point ... Esta é uma questão que considero muito importante, muito complicada também por razões financeiras, porque a única posição realista seria fazer, cada vez que aparece uma tecnologia perene, uma emulação, uma transposição de uma tecnologia para outra. Evidentemente, os museus que têm agora coleções enormes de vídeo-arte, media-arte e outras variedades desse tipo, não podem fazer. Deveriam fazer mas não podem, porque o conhecimento da tecnologia não é suficiente para tomar uma decisão correcta, por um lado e, por outro lado, falta o dinheiro para transpor uma obra que, se calhar, não vai ser de novo apresentada numa exposição de um museu. Há essa questão importante. A segunda questão tem a ver com a documentação porque é uma palavra que foi dita. Não fiz um levantamento exacto, mas acho que a questão da documentação foi apresentada sempre, em cada comunicação, quer no sector dos bens etnológicos, quer no sector da arte moderna e contemporânea. Creio que é uma questão muito importante que, às vezes, tem um problema, precisamente, na arte contemporânea, que é a diferença, a ligação e a diferença, entre a documentação e a obra de arte em si, que é um problema conceptual muito complicado. Guardar uma obra significa guardar ou não a documentação, às vezes a documentação

huge amount of Kodak carousel, so in future we can show this type of work. It is clear that a work by Robert Smithson cannot be shown with slides, cannot be thought of in Power Point... This is a very important issue, very complicated also for financial reasons, seeing as the only realistic position, every time a lasting technology appears, would be to make an emulation, a transposition from one technology to another. Naturally, museums with huge collections of video art, media art and others like these cannot do this. They should, but can't, because the technological knowledge is not enough to make the right decision on one hand, and on the other they lack money to transpose a work of art that probably will not be shown again in an exhibition of the museum. There is this important issue. The second issue is related to the documentation, since it is a word that has been said. I am not quite sure, but I believe the issue of documentation has always been discussed in every presentation, either regarding ethnographic objects, or modern and contemporary art. I believe it to be an important issue which has a problem sometimes, especially in contemporary art, that is the difference, the connection and difference between documentation and work of art in itself, which is also a complicated conceptual problem. To store a work of art means to keep or not keep the documentation, sometimes the documentation is part of the work of art. In some works documentation will be a certificate... A work by Lawrence Weiner or Daniel Buren is an A4 size sheet of paper; to store that and to store it in a totally safe way... but, on the other hand, if a certificate of paper exists on the Internet, the problem of the conservation of paper is not so important. It is the question of ephemeral art that is very important, that connection between documentation and art... This morning we spoke about the idea of replica, but the issue of replica, to whom does it belong, to whom should it be made? It is an issue that normal practicality can solve without great theoretical and philosophical difficulty. I believe there is a third and final important problem which is group decisions, because what was said so perfectly by many of the people present is that finally we are cleverer in a plural way than individually. This comment can be applied to conservation and restoration, as it is such a general one... but in respect to conservation and restoration, generally speaking, there are ethnographic objects and ephemeral works of art, one might say there are contemporary works of art, but that is a

faz parte da obra de arte. Numa obra tipo em que a documentação vai até ao famoso certificado... Uma obra Lawrence Weiner ou do Daniel Buren é um papel de formato A4; guardar isso e guardar provavelmente de uma maneira totalmente segura... mas, por outro lado, se um certificado de papel existe na Internet, o problema da conservação do papel não é tão importante. É uma questão sobre a arte efémera que é muito importante, essa ligação documentação-arte.... Falámos hoje de manhã da noção de réplica, mas a questão da réplica, a quem pertence a réplica, deve ser feita a réplica? É a uma questão, finalmente, que um pragmatismo normal pode resolver sem grande dificuldade teórica e filosófica. Julgo que há uma terceira e última problemática importante que é a questão da colegialidade da decisão porque o que foi dito excelentemente por muitos dos intervenientes neste colóquio é que, finalmente, somos sempre mais inteligentes de uma maneira plural que de uma maneira isolada. Para a conservação e restauro esse comentário pode ser feito, esse comentário com o carácter tão geral que tem... mas no caso da conservação e do restauro, de uma maneira comum, há bens etnográficos e há obra de arte efémera, poderia dizer há bens de arte contemporânea, mas é uma questão totalmente similar. A noção da colegialidade é muito importante, porque uma decisão de conservação, de réplica, de refazer, pertence ao museu depositário, pertence ao coleccionador depositário, pertence ao artista quando o artista é vivo, eventualmente aos herdeiros do artista (que já é uma questão que não foi muito falada no colóquio mas é também uma questão muito importante, porque há uma evidente legitimidade do artista, a questão dos herdeiros começa a ser, às vezes, mais complicada de legitimidade, precisamente) e também os técnicos do museu, antropólogos, conservadores, museólogos, historiadores de arte... Finalmente, uma decisão de conservação, restauro, reposição, transposição, réplica, é sempre uma decisão que deve ter um lado colegial, isto é um ponto muito importante e creio que há um consenso quase permanente nas intervenções, nas comunicações, que tivemos durante os dois dias do colóquio.

RHS – Muito obrigada. Foram duas sínteses claras e estimulantes que manifestam a importância das sessões anteriores. Poderíamos passar à discussão com os participantes que estão na sala, mas ganharemos em

very similar point. The idea of group is very important, seeing as a decision of conservation, of replica, of redoing, belongs to the museum, the collector, the artist when still alive, eventually to the heirs of the artist (an issue seldom discussed during the conference, but one that is very important, seeing as there's the obvious artist legitimacy and the question of heirs becomes an issue of legitimacy even more complicated) as well as those who work at the museum, anthropologists, conservators, museologists, art historians... Finally, a decision of conservation, restoration, replacement, transposition, replica, is one that is always made as a group. This is a very important issue and I believe there is always an almost permanent consensus in the interventions, conferences, of these past two days.

RHS – Thank you very much. These were both very clear and stimulating summaries that manifest the importance of the previous sessions. We could proceed by opening the discussion to the participants of the room, but we will gain more with other points of reflection. Let's listen to someone who, quoting what Chougnnet just said, is normally part of the team who puts together an exhibition or builds a museum. I'm speaking of the artists, obviously. Many times they take on the role of an ethnologist in their study field: they study, make intuitions (creating hypothesis with their imagination), they safeguard, transmute, are more interested in the processes than the final work of art, which can become a starting point to other works. Are these artists ethnologists and art historians? We'll listen to Alberto Carneiro on this matter or on what he has to say.

Alberto Carneiro – It doesn't seem to be possible to open the CD I brought... But I would like to say that it is a great pleasure to be here and that I would like to talk not so much about my work but mostly about the processes of my work – because only theorists should talk about my work, although I do write about it from time to time, but never to make my work literal or more intelligible through word, only through this need to deepen my ideas that my work incites in me or that I incite on my own work.

Raquel said I came from Oporto. I did naturally live many years in Oporto, but I'm not from Oporto and this is very important to what I would like to say. Indeed I'm not from

abrir mais o tempo e os modos de reflexão. Vamos ouvir quem, citando o que Chougnat acabou de dizer, faz habitualmente parte, na cena contemporânea, da equipa que organiza uma exposição ou vai construindo um museu. Refiro-me aos artistas, claro. Muitas vezes, assumem o papel do etnólogo em trabalho de campo: estudam, intuem (constroem hipóteses com imaginabilidade), salvagam, transmutam, mais interessados nos processos do que na obra final que, aliás, pode ser ponto de partida para novos processamentos. Estes artistas são etnólogos e também historiadores da arte? Vamos ouvir Alberto Carneiro, a este propósito ou no propósito que ele entender.

Alberto Carneiro – Parece que não foi possível abrir o CD que eu trouxe... Mas queria dizer que é com muito gosto que estou aqui e que vou falar, não tanto da minha obra, mas dos processos da minha obra – porque falar da minha obra compete aos teóricos, embora eu escreva, de vez em quando, mas nunca no sentido de tornar a minha obra literal ou mais entendível através da palavra, é apenas por necessidade própria de aprofundamento sobre as ideias que o meu trabalho vai gerando em mim ou que eu vou suscitando no meu próprio trabalho.

A Raquel disse que eu era do Porto. Naturalmente vivi muitos anos no Porto, mas não sou do Porto e isto é importante para o que quero dizer. De facto, não sou do Porto, nasci no Coronado, que hoje ainda não é bem um arrabalde do Porto mas quase. No entanto, na altura em que nasci era uma zona rural, constituída por quatro freguesias, com uma identidade cultural muito própria, muito particular. Portanto, nasci e vivi ali. E como não havia dinheiro em casa para comprar brinquedos, entretinha-me no pequeno quintal da casa (havia um grande pinhal atrás), a brincar com as coisas que estavam à volta, inventando os meus brinquedos. Refiro isto porque o facto de ter nascido num ambiente rural e ter tido a possibilidade de não ter brinquedos, de ter de os criar eu próprio veio a ser fulcral no futuro.

A obra que me foi pedida para ilustrar o desdobrável deste Encontro reúne em si algumas características que já foram aqui apontadas. Naturalmente, podemos falar de relações ou de valores etnográficos ou, indo mais longe, antropológicos, como, depois, podemos falar de criação artística. Este trabalho, que se chama *Um campo de-*

Oporto, I was born in Coronado, which today is not really a suburb of Oporto but almost. However, at the time I was born, it was a rural area, with four parishes and its own cultural identity. I was born and lived there. And as we had no money to buy toys, I used to play in the little yard of the house (behind which was a big pine-wood), I would play with what was around me, I would invent my toys. I mention this since as I was brought up in a rural environment and had no toys, the fact that I had to make up my own was crucial for my future.

The work asked to illustrate the pamphlet of this Meeting brings together some characteristics we've already discussed here. We could naturally talk about relations or ethnographical values or even anthropological values, as well as artistic creation. This work, which is called *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* [A field after the harvest for our body's aesthetic delight], has a title which is in itself programmatic, it is not innocent, as would be normal, and I wanted to say the following: all the titles of my works are given after the fact. I create the pieces, I live with them and then I have to baptize them, that is, I need to give them a name so they can identify themselves in a, let's say, "normative" process, so this title appears afterwards. And this piece, how does it come to be? This piece is born because, in older pieces, I had questioned the learning "erudite" process of sculpture or art, which I had received at the Escola de Belas Artes [School of Fine Arts] and then also at Saint Martin's, where we learned to systematically reproduce shapes without considering the deep meaning of those forms and which I was not interested in.

In 1967 I had my first exhibition at the Escola de Belas Artes and I had the chance to see, in a set, a series of pieces that I had made since 1963, some still during classes (but not scholar pieces), others made a little against the system, in my own atelier. Sometime later I receive the National Prize for Sculpture and that was when, faced against my works, I said "this is not the path I want to take". And naturally I went into a crisis. I really didn't want to go that way, I knew I didn't want to but it was difficult to justify myself. Then I went to London, it was the first time I left the country and I was able to live outside my life circumstances, apart from everything. And then one day I invented the *Canavial* (field of

pois da colheita para deleite estético do nosso corpo, tem um título que é, em si, programático, não é inocente, como não pode deixar de ser, e queria dizer o seguinte: todos os títulos das minhas obras são dados à posteriori. Eu faço as obras, vou convivendo com elas e depois tenho que as baptizar, isto é, tenho que lhes dar um nome para que elas se identifiquem depois num processo, digamos, de relação «normativa», portanto, este título aparece depois. E esta obra nasce como? Esta obra nasce porque, já em obras anteriores, eu tinha posto em causa um certo processo de aprendizagem «erudita» da escultura ou da arte, que tinha feito na Escola de Belas Artes e, em parte, também depois na Saint Martin's, que tinha a ver com o reproduzir sistematicamente formas sem uma consideração mais profunda sobre o sentido dessas mesmas formas, e que não me interessava.

Em 1967, fiz a minha primeira exposição, na Escola de Belas Artes, e tive a oportunidade de ver, em conjunto, uma série de obras que tinha realizado desde 1963, algumas dentro do processo escolar (mas não académicas), outras feitas um pouco contra o sistema, no meu próprio atelier. Pouco depois recebi o Prémio Nacional de Escultura, e aí fiquei diante da minha obra dizendo «Não é por aqui que eu quero ir». E entrei em crise, naturalmente. Não era por ali que queria ir, efectivamente, sabia que não queria mas era difícil justificar. Depois fui para Londres, era a primeira vez que saía do país e ficava fora das circunstâncias do meu viver, distanciado de tudo. E um dia inventei o *Canavial* – eu digo «inventar». É a única obra que sei a data precisa, já disse isso muitas vezes, às duas e meia da tarde do dia 12 de Dezembro de 1968 no meu quatinho de Londres. E é uma espécie de revelação, uma coisa que aparece, um flash, e aparece em cima de uma situação estética de criança que tive, quando tinha seis anos, com um amigo meu, que era o único vizinho que tinha, não havia mais crianças à volta, e com o qual brincava muitas vezes e que é, em consciência, a minha primeira relação erótica, efectiva. Portanto, o *Canavial* nasce porque toda essa situação se tinha passado no canavial e, a partir desse momento, toda a minha infância se torna, através de anamneses, como costume dizer, matéria do meu próprio trabalho.

O que quero dizer é que não descobri a natureza por ter lido românticos (embora

reeds) – I say “invent”. It's the only piece of which I know the precise date, I've said this many times, at two thirty in the afternoon of the 12th of December of 1968 in my little room in London. And it's a sort of revelation, something that appears in a flash, and it emerges in a childlike aesthetic situation that I had, when I was six years old, with a friend of mine, who was the only neighbor I had, there were no other children around, and with whom I played a lot and which was, in effect, my first erotic relationship. So, the *Canavial* was born because this experience happened in a field of reeds and, from that moment, my whole childhood becomes, through anamnesis, as I always say, material for my own work.

What I mean is that I didn't discover nature by having read the romantics (although I am an avid reader of the romantics, especially the Germans), nor did my closeness to nature come from studying or reading. There is an important fact, which becomes extremely important, and which I've already mentioned before, and brings us closer to ethnology. One day, around 1963, my dad called Senhor Alexandre to his yard back home, because a peach tree had sprouted spontaneously, it was wild and it was necessary to graft it and Senhor Alexandre, who was a grafting expert, went to graft it. By coincidence I was at home at the time and was able to watch the grafting. Senhor Alexandre took a branch of *maracotão* (as you know, the *maracotão* is a peach of excellent quality) and did the grafting; he opened the female, put in the male and tied it with rafia. He then stepped back and shook his head. He went back there, retied it, stepped back and shook his head again. Went back and retied it, stepped back, smiled from ear to ear and said “That's done!” And I was completely intrigued because I couldn't understand the difference, in that process, between the first knot and the second and the third. And I asked him: “Senhor Alexandre, wouldn't it work with the first knot?” And he says, “It would have worked, but I didn't like it.”

I understood that there was something that transcended the mechanical act of making and from then I started to concern myself with the agricultural activity, not in the agricultural sense, per se, but with all that could be related to the aesthetic component and not so much the utility of the act or the end product. I wrote a small text for the

seja um leitor, desde sempre, dos românticos, particularmente dos alemães), nem que a minha aproximação à natureza advém de uma via literária ou erudita. Há um facto interessante, que se torna importantíssimo, e que também já relatei antes, e que nos aproxima um pouco da etnologia. Um dia, por volta de 1963, o meu pai chamou o Senhor Alexandre ao quintalzinho lá de casa, porque havia um pessegueiro que tinha nascido espontaneamente, era bravo e era necessário enxertá-lo e o Senhor Alexandre, que era o perito em enxertias foi enxertá-lo. Por acaso, estava em casa do meu pai nesse dia e assisti à enxertia. O Senhor Alexandre levou um garfo de maracotão (o maracotão, como sabem, é um pêssigo de qualidade excelente) e fez a enxertia; abriu a fêmea, pôs o macho e atou com ráfia. Depois vem para trás, e abana a cabeça. Volta lá, desata, volta a atar, volta atrás e faz outra vez que não com a cabeça. Vai à frente, volta a atar e vem para trás, sorri até às orelhas e diz «Já está!» E fiquei intrigadíssimo porque não tinha percebido qual era a diferença, naquele processo, entre a primeira atadela, a segunda e a terceira. E perguntei-lhe: «Senhor Alexandre, isso não pegava com a primeira atadela que deu?» Diz ele, «Pegar, pegava, eu é que não gostava.»

Percebi que havia qualquer coisa que transcendia o acto mecânico do fazer, e a partir daí passei a interessar-me muito por toda a actividade agrícola, não no sentido da agricultura propriamente dita, mas por tudo aquilo que tivesse uma componente estética para além da utilidade do acto ou da coisa que se estava a fazer. Escrevi um pequeno texto na revista *Sema* em que falo de *cultura/contra/cultura* e relato este caso, e outros do género. Portanto, é deste tipo de aproximações que depois a minha obra toda se vai alimentar. Não como agricultor, é claro, mas como alguém que possui uma cultura erudita e que é iniciado nas artes. Aproprio-me dessas coisas num processo que à data tornei claro e que passava por três fases a que chamei 'prospecção', 'nominação' e 'posse'. A 'prospecção' era o trabalho de campo para encontrar algo, não uma forma que eu ia encontrar mas a matéria que correspondesse a um sentir que estava dentro de mim e que eu queria como dimensão para a realização da coisa. A 'nominação' era o momento em que eu assumia aquilo como o veículo ou o meio

magazine *Sema* where I talk about *cultura/against/cultura* and describe this case, and others of the same nature. So, it's from this sort of approximation that my entire work feeds off of. Not as a farmer, of course, but as someone who has an erudite culture and who is initiated in art. I appropriate myself of these things in a process that to this day I have made clear of and that goes through three phases I call "prospection", "nomination" and "possession". "Prospection" is the field work which allows us to find something, not a way, but matter that corresponds to a feeling inside me and that gives dimension to the thing itself. "Nomination" is the moment in which I assume the thing as a vehicle or a means through which I will fulfill my work, and "possession" is the definition of that work as a consequence to the outside, this means as a way of showing it to the public – because in a sense and as we all know, a work does not exist if it doesn't have an audience. I could perfectly create the most wonderful things in the world but if I do not show these, if I don't give them to others so they can circulate and be part of a cultural and global process, they have no meaning. And the period between 1973 and 1976 corresponds to field work of three years, searching not so much for a way, but essentially the processes, atmosphere, space as a global entity of relation, that which is *between*.

1976 was the year I showed for the first time at the Museu Soares dos Reis [Soares dos Reis Museum] my first retrospective, which was a huge scandal at the time, because my work was in a room where the painting *A Ceifa* (The Harvest) by Silva Porto had been in (this was not on purpose, it just happened to be the best room for the work due to its size). There were insults, etc. Apart from that, during the exhibition a couple was found making love inside the work (this was 1976...), which made it a bigger scandal.

This work has another curious story because I had an assistant, when it was being set at the Museu Soares dos Reis and also when it came to Gulbenkian and Serralves (in 1991), and my assistant was my father. And my father was a farmer. And, I can tell you that this was a unique experience, in fact, the time I spent with my dad with this work and in its construction. Because for him this had been an agricultural activity and it became something else, effectively, from that moment on.

através do qual ia realizar a minha obra; e a 'posse' era a definição dessa mesma obra como consequência para o exterior, isto é, como modo de a mostrar ao público – porque, em certo sentido e como todos sabemos, a obra não existe se não tiver público; eu posso fazer as coisas mais maravilhosas do mundo mas se não as mostrar, se não as der aos outros para que elas circulem e se integrem num processo cultural e global, não têm sentido. E este período de 1973-76 corresponde a um trabalho de campo de praticamente três anos, procurando não tanto a forma mas, fundamentalmente, os processos, a atmosfera, a espacialidade, o espaço como entidade global de relação, aquilo que está *entre*.

1976 foi o ano em que mostrei esta obra pela primeira vez, no Museu Soares dos Reis, na minha primeira retrospectiva, que foi uma grande escandaleira na altura porque a obra estava na sala onde estava antes o quadro do Silva Porto *A ceifa* (não foi de propósito, coincidiu porque era o melhor espaço para a obra), o que deu uma grande polémica, como calculam. Houve insultos, etc.. Para além disso aconteceu que, durante a exposição, um casal de jovens (estávamos em 1976...) foi encontrado a fazer amor dentro da obra, o que aumentou ainda mais o escândalo.

Esta obra tem outra história curiosa porque tive um assistente, quer na montagem para o Museu Soares dos Reis, quer depois para a Gulbenkian e Serralves (em 1991), o meu pai. E o meu pai foi agricultor. E, posso dizer que foi uma experiência única, de facto, o convívio que tive com o meu pai, através desta obra no acto de a montar. Porque para ele, até aí, isto era, digamos, um acto agrícola, mas passou a ser outra coisa, efectivamente, a partir desse momento.

Outra história curiosa: foi com esta obra que fui à Bienal de São Paulo em 1977, mas não a pude mostrar porque não foi possível obter o material. Em vez dela ficou o espaço vazio com uma grande fotografia. E quando a obra é repostada outra vez na minha retrospectiva em Santiago de Compostela, colocou-se um problema: as pessoas já não guardam os colmos; os colmos eram aqueles molhos de palha de trigo ou de centeio que as pessoas usavam para as enxergas. Hoje já ninguém conserva isso e, pelo menos no Norte, grande parte do cereal é cultivado apenas para rações para o gado.

Another curious story was this piece I took with me to the São Paulo Art Biennial in 1977, but I couldn't show it since I couldn't get hold of the material. Instead, there was an empty space with a photograph. And when my work was placed again in my retrospective in Santiago de Compostela, we were faced with a problem: people don't keep straw anymore, straw that was used in straw beds. No one keeps them anymore and, in the North at least, most of the cereal is cultivated for cattle to feed on. So we had to guarantee the material three years prior. I asked a farmer to cultivate it in one of his fields so we could have the necessary material. What happened was the agricultural year was very poor and when we checked there wasn't enough for the space we wanted to use. We were thrown, because the exhibition was approaching and there wasn't any time to plant it again. Luckily, I had a friend who was the mayor of one of the Town Halls of Trás-os-Montes and I called him asking him to save me. He arranged for two truckloads of straw and the problem was resolved.

I believe this work should be fully lived as any harvest-field. The straw is different: we have wheat and rye, which are all different because they are all worked individually, it is a complex programme. And the straw which is on the ground, which creates a series of spirals (you could see this really well in Santiago because you could see from top to bottom), is from rye-grass, a very soft straw. And there was also the importance of smell. All of my work from this period, some more than others, make an appeal to the senses, to a global participation of the body in the aesthetic perception, which is also a sense.

On the other hand, and as we are talking about ephemeral art, almost every work I did from 1968 to 1980-81 has a project and the works can be replaced by these projects, as was the case of, for example, *Uma floresta para os teus sonhos* (*A forest for your dreams*). The *Forest* burnt in the fire of the Belém Gallery, and helped the combustion, unfortunately. We were able to rebuild it because all we had to do was cut logs from trees in the same quantities and dimensions as in the projects, these were also supplied by the same company and cut at the same place as last time.

I had to set up *Canavial* the other day for a movie and we found that, due to bad con-

Portanto foi com três anos de antecedência que procurámos garantir o material para a obra. Pedi a um agricultor que cultivasse expressamente um dos seus campos, para que tivéssemos a matéria-prima necessária. Aconteceu que o ano agrícola foi mau e quando fomos cegar verificámos que não havia quantidade suficiente para o espaço que tínhamos. Ficámos atrapalhados, porque a exposição estava próxima e já não havia tempo de semear outra vez. Felizmente, tenho um amigo que é presidente de uma das câmaras de Trás-os-Montes, telefonei-lhe e disse-lhe: «Vê lá se me salvas!» Ele conseguiu arranjar-me dois camiões de palha de trigo e de centeio e assim se resolveu o problema.

Penso que esta é uma obra para ser vivida plenamente como qualquer seara. As palhas são diferentes: temos palha de trigo e de centeio nas medas, que são todas diferentes porque são todas elas trabalhadas uma a uma, é um programa complexo. E a palha que está no chão, que desenha uma série de espirais (via-se muito bem em Santiago porque se tinha a visão de cima para baixo), é de azevém que é uma palha muito macia. E há ainda a importância do odor. Todas as minhas obras desta época, umas mais que outras, fazem apelo a todos os sentidos, a uma participação global do corpo na percepção estética, que também é um sentido.

Por outro lado, e porque estamos a falar de arte efémera, quase todas as obras que fiz desde 68 a 1980-81 têm projectos, e as obras podem ser repostas a partir dos seus projectos, como aconteceu, por exemplo, com *Uma floresta para os teus sonhos*. A *Floresta* ardeu no incêndio da Galeria de Belém, ajudou à combustão, infelizmente. Foi possível reconstituí-la porque tratava-se de cortar os troncos de árvore nas quantidades e com as dimensões que estão no projecto, inclusivamente foram fornecidos pela mesma firma e foram cortados no mesmo sítio que da primeira vez.

No outro dia tive de montar o *Canavial* por causa de um filme e descobrimos que, por má conservação (o *Canavial* é pertença da Caixa Geral de Depósitos), uma parte significativa das canas estavam afectadas por humidade, em muito mau estado. Mas foi fácil resolver o problema, a Natureza dá milhões de canas todos os anos. Eu digo, aliás, que é a minha obra mais interessan-

servação (*Canavial* belongs to Caixa Geral de Depósitos), a significant part of the reeds was damaged by humidity, was a very bad state. But it was easy to fix, Nature gives us millions of reeds every year. I would say, in fact, that this is my most interesting piece because apart from going from one element to a trillion, let's say that one element could make up an entire piece, the project gives it that meaning. So, there's this... well, this ephemeral is not really ephemeral...

Chougnet said just now that all art is ephemeral. For me, as well, in the same sense that all art in a Museum is ready-made. With the Museum we invented the ready-made and... with Duchamp's work we gave it this open concept.

However... I've had a few heartbreaks regarding some of my works' situations, as it is very hard to preserve certain kinds of works. First, as there is no tradition of preservation regarding these pieces and, then, in the same piece there are different materials and techniques that are extremely complicated. On the other hand, a question I ask myself many times, faced with the "expanded field" and the multiplication of routes and situations that were thought of after arte Povera, from the 1960s: is it possible to preserve all these works of art? What are their destinies? Is there room to preserve them all? Is it worth it? Wouldn't it be better if we document them and maintain them alive by documentation? What is more important in a work of art? Form or idea? Or concept? I believe it is an open concept. And by safeguarding this open concept – why is it active and productive – the work persists naturally. This is my doubt, the question I raise.

RHS – Very well. I would like to thank the shared privilege of listening to Alberto Carneiro. From a family of artists who like to talk about their work, with a remarkable ability for conceptualization, Alberto Carneiro was also a pioneer in terms of expanding the concepts of a work. I would like to highlight the importance he gives, since forever, to documentation as an intrinsic component to his artistic work. It is an example to the museum's conservators and a powerful boost to art historians and critics. This is what is happening with the exhibition *Anos 70 [The 1970s]* which will open in October 2009 [1]. We show a piece I have never seen on display, which Ana Filipa Candeias

[1] See *Anos 70. Atravessar fronteiras*. Lisbon. Fundação Calouste Gulbenkian, 2009 (catalogue of the exhibition curated by Raquel Henriques da Silva, Ana Ruivo and Ana Filipa Candeias), p. 54-57.

te porque pode ir de um só elemento a um trilhão; digamos que um só elemento pode formar o corpo para a obra, o projecto dá esse sentido. Portanto, há aqui um lado de... bem, este efémero não é efémero...

O Chougnat referiu há bocado que toda a arte é efémera. Para mim também, no mesmo sentido em que toda a arte no Museu é *ready-made*. Com o Museu inventámos o *ready-made* e... sobre a obra do Duchamp nomeámos esse conceito aberto.

Mas... eu tenho tido alguns desgostos relativamente a algumas situações com as minhas obras, porque é muito difícil, de facto, conservar determinado tipo de obras. Primeiro, porque não há uma tradição de conservação relativamente a essas obras, e, depois, muitas vezes numa mesma obra existem cambiantes materiais e técnicos que são complicadíssimos. Por outro lado, uma questão que eu coloco a mim mesmo, perante o «campo expandido» e a multiplicação de vias ou de situações que se criaram após a arte Povera, a partir dos finais dos anos 60: é possível conservar as obras todas? Que destino terão as obras? Haverá espaço para conservar tudo? Valerá a pena conservar? Não será melhor documentar e viver as obras através da documentação? Na obra de arte o que é mais importante? É a forma ou a ideia? Ou o conceito? Creio que é o conceito aberto. E, salvaguardado o conceito aberto – porque é ele que é activo e produtivo –, a obra persiste, naturalmente. É uma dúvida que tenho, é uma questão que eu levanto.

RHS – Muito bem. Agradeço este privilégio partilhado de ouvir Alberto Carneiro. Percebendo à família dos artistas que gostam de falar sobre as suas obras, com notável capacidade de conceptualização, foi também pioneiro nos domínios do alargamento dos conceitos de obra. Destaco, especialmente, como se acabou de ver, a importância que atribuiu, desde sempre, à documentação como componente intrínseca do seu trabalho artístico. É um exemplo para os conservadores de museu e um estímulo muito poderoso para os historiadores e críticos de arte. Assim acontece agora, na preparação da exposição *Anos 70* que inaugurar-se-á em Outubro de 2009 [1]. Vamos expor uma peça que nunca vi exposta, que a Ana Filipa Candeias encontrou num catálogo do início daquela década e que materialmente não existe, não é Alberto?

found in a catalogue from the beginning of that decade and that physically does not exist. Isn't it so, Alberto?

AC – Yes, it doesn't exist but it's like the *Seara*, like the *Canavial*, it could be the answer...

RHS – So, as long as you can find an olive tree, we will have a piece...

AC – Uprooted, yes, because I don't cut down trees (laughter).

RHS – So I can share with the audience that Alberto is looking for an olive tree for his exhibition which will be unveiled in October of 2009... I can also share that, before this debate, he showed me the size of the piece...

AC – The project exists...

RHS – The project is, in fact, a piece that represents a very interesting situation...

AC – May I say something?

RHS – Yes...

AC – In my retrospective, in Santiago de Compostela, there was a piece called the *Laranjal Natureza Envolvente [Orangery Nature Surrounding]*, which is one of my pieces from the period that appeals to all the senses: vision, hearing, touch... because there are oranges that can be eaten, the earth that speaks and tells the story of the orange tree, it's an object because it can be viewed, etc. Yet it is an ephemeral object and was bought by the Centro Galego de Arte Contemporânea [Galician Centre of Contemporary Art] at the end of the exhibition. And it's a piece that is substituted whenever needed because it depends on a living orange tree, which doesn't die during the exhibition and which is transplanted afterwards (I have in my garden a tangerine and an orange tree which give lovely fruits and which both came from pieces of mine that were exposed at Serralves). This piece is constructed based on the choice of the orange tree... the only part of the piece that remains is the recording of the story that the earth tells about the orange tree. But it is a piece which is made up of perishable materials, naturally ephemeral.

RHS – Very well. This opens up a series of important issues, but for now I will give the

[1] Ver *Anos 70. Atravessar fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009 (catálogo de exposição comissariada por Raquel Henriques da Silva, Ana Ruivo e Ana Filipa Candeias) p. 54-57.

AC – Sim, não existe mas é como a *Seara*, como o *Canavial*, pode ser reposta...

RHS – Ou seja, desde que encontres uma oliveira, nós vamos ter a obra...

AC – Desenraizada, sim, porque eu não corto árvores (risos).

RHS – Posso então partilhar com a assistência que o Alberto já anda à procura da oliveira para uma exposição que inaugurarás em Outubro de 2009. Confidencio-vos também que, antes deste debate, ele mostrou-me as dimensões da obra....

AC – O projecto existe...

RHS – O projecto é, de facto, a obra, o que configura uma situação muito interessante...

AC – Posso dizer uma coisa?

RHS – Sim...

AC – Na minha retrospectiva em Santiago de Compostela, foi mostrada uma obra que se chama o *Laranjal – Natureza Envolvente*, que é uma das minhas obras desse período que faz apelo a todos os sentidos: à visão, à audição, ao tacto..., porque tem laranjas para se comer, a terra fala e conta a história da laranjeira, é um objecto porque se vê, etc.. No entanto, é um objecto efémero e foi adquirido pelo Centro Galego de Arte Contemporânea no fim da exposição. É uma obra que se repõe todas as vezes que é necessário repô-la porque depende de uma laranjeira viva, que não morre durante a exposição e que é transplantada depois (eu tenho no jardim lá em casa uma tangerineira e uma laranjeira que dão magníficos frutos e que saíram de obras minhas que estiveram em Serralves). Esta obra é construída a partir da escolha dessa laranjeira... a única parte da obra que fica é a gravação que regista a história que a terra conta acerca da laranjeira. Mas é sempre uma obra feita com materiais perecíveis, naturalmente efémera.

RHS – Muito bem. Estão importantes questões abertas mas, para já, passo ao Pedro Cabrita Reis que, como já disse na introdução, tem muito gosto pela reflexão sobre o que é o artístico, na perspectiva ampliada da contemporaneidade.

Pedro Cabrita Reis – Boa tarde a todos, mesa e público. Desde já vos peço desculpa.

floor to Pedro Cabrita Reis who, as I said in the introduction, appreciates the reflection on what is perceived as artistic, in the amplified perspective of modernism.

Pedro Cabrita Reis – Good afternoon everyone, table and public. I'd like to apologize. Due to excessive zeal from the authorities, I was stopped on the highway by a police operation, but I managed to get through. So, there was at the end of Alberto's intervention a situation I find particularly stimulating, when he asks if, instead of the work, we shouldn't just keep the documentation itself. I believe I understand where Alberto is coming from, or at least where he places not only the word documentation but the word work. A few minutes before the intervention, he stated he made things for other people, so that the experience of his dreams, his invention, could be made into something that was then lived by others. And from that I understood what I believe to be fundamental: the work of art, or at least the plastic work of art, would be livable in its own shape, in a territory that excludes it being substituted by its documentation. I believe the documentation does not follow the need or the ambition to replace the work, it perhaps follows the wish to stimulate the reconstruction of that same work under another shape, by those who came after it. Therefore, I would say that the documentation should by no means be considered by the artist as an artistic practice. The documentation belongs ultimately to the empire of the word. And this empire of the word is ultimately a stranger to the artistic creation. But this debate is not appropriate here. Anyway, to go back to the subject at hand, by talking about ephemeral art, or conservation, or paradigm, or ethnographic objects, we end up talking about ourselves, more than anything else, as a sort of memory accumulator. Every biological species with which we share the World will have a certain kind of memory, I believe, but ours seems extremely elaborate. It is from this ability inherent to our species that we elaborate the concepts that build the way we understand ourselves individually and collectively and also the way each of us relates to each other and to what we suppose is our legacy, the mark of our time in the world. This way we made up several concepts, constructions and drawings, several paradigms and one of these, where everything is gathered, is the Museum. Whether you agree or not,

Devido ao excesso de zelo das nossas autoridades, fiquei retido, momentaneamente, numa das nossas vias públicas, numa Operação Stop, mas lá escapei. Portanto, houve na parte final da intervenção do Alberto uma situação para mim particularmente estimulante, quando o Alberto se interroga se, em vez da obra, não deveria apenas ficar a documentação da mesma. Julgo perceber qual o território em que o Alberto se coloca, ou para quais territórios ele remete não só a palavra documentação, como a palavra obra. Uns minutos antes da intervenção, ele tinha afirmado que faz coisas para os outros, para que a experiência dos seus sonhos, a sua invenção, seja corporizada em algo que depois é vivido pelos outros. E disso retive o que julgo fundamental: a obra, pelo menos a obra plástica, seria vivível na única forma do seu corpo, numa territorialidade que exclui o ser substituída por documentação. Creio que a documentação não persegue a necessidade ou a ambição de substituir a obra, persegue, provavelmente, a ambição de estimular a recriação dessa mesma obra sob qualquer outra forma, por aqueles que a seguir a ela vierem. Portanto, eu diria que a documentação jamais deveria ser admitida pelo artista como prática artística. A documentação é afinal o império da palavra. E este império da palavra é afinal estranho ao da criação artística. Mas este é um debate que não é oportuno aqui. De qualquer forma, para recolocar o tema, ao falarmos de arte efémera, ou conservação, ou paradigma, ou bens etnográficos etc., enfim, acabamos por falar de nós, acima de tudo, como uma espécie acumuladora de memória. Todas as espécies biológicas com quem partilhámos o Mundo terão um particular tipo de memória, imagino eu, mas a nossa parece ser extremamente elaborada. É a partir dessa capacidade inerente à nossa espécie que elaboramos os conceitos que constroem o modo como nos entendemos individualmente e colectivamente e também o modo como cada um de nós se relaciona com o outro e os outros e como todos se relacionam com aquilo que supõem ser o seu legado, a marca da sua passagem pelo mundo e pelo tempo. Nesse particular, fomos inventando ao longo do tempo vários conceitos, várias construções e desenhos, vários paradigmas e um deles, no qual se reúne isto tudo, é o Museu. Quer gostem ou não, o Museu é um lugar de recolha. Eu sei que, provavelmente, alguns de vocês se preparam para me fuzilar mentalmente, considerando «este tipo como um reaccionário que parece ignorar

the Museum is a place of hoarding. I imagine that probably some of you will prepare to shoot me mentally, thinking “this guy is a reactionary who ignores the fact that museums nowadays are considered to be mainly laboratories of experiences”. Most likely they are exactly that, I’ll give you that. But the truth is we haven’t till this day set aside the precious need of building memories. This need seems to accompany us throughout history, this inevitable mark which is the things we travel with or the idea of our presence in the world. All that we know, all that we have made up, all that we are able to fulfill so that the works of art remain, is a gesture of safeguard which we normally call a Museum. The question is whether this unprecedented effort can in some way be mistaken with eternity. I don’t know... This is all I would like to say for now...

RHS – You speak like a seducer and a philosopher. It’s difficult to give an immediate response...

AC – I’d like to note that, when I talk about documentation, I’m not speaking in particular of the word.

PCR – In the works of Alberto Carneiro, just as in those of the most stimulating artists of that time, the documentation acquired an extraordinary operative value, from the aesthetic and political points of view. They talked of dematerializing the work of art. It was imperative to take back the purity of some things, tear down the walls and constraints. And in that confusion of change, the documentation was seen as a conceptual tool. All things I am sure you have all heard before. It was in that idea that I wanted to locate my reasoning when I asked for Alberto’s sentence as an aid for my presentation.

RHS – To bring together some of the information of this dialogue, I would say that to some artists, like Alberto, documentation (poems, technical details, especially the architecture of the piece and its surrounding) can be an intrinsic component of the work. He taught us and teaches us that this is so. Naturally the documentation does not replace the work but is an important part of it... If documentation summons the vision (by the exercise of reading), the other parts of the work summon smell and marching, strongly linked to memory, in its anthropo-

que, os museus, são hoje entendidos prioritariamente como laboratórios de experiência». Provavelmente sê-lo-ão, concedo-vos isso. Mas o facto é que não encontramos até hoje forma de descartar esta imperiosa necessidade de construir a memória. Essa necessidade que parece ter-nos vindo a acompanhar ao longo da história, essa marca inevitável que é transportarmos connosco coisas que nos devolvem ou uma noção de presença no mundo. Tudo aquilo que sabemos, tudo aquilo que fomos inventando, tudo aquilo que poderemos fazer acontecer para que as obras de arte permaneçam é um gesto de guarda que convencionamos designar como Museu. A questão está em saber se esse esforço inaudito poderá de alguma forma vir a confundir-se com a eternidade. Não sei... Era apenas isto que eu gostaria de dizer por ora...

RHS – Falas como um sedutor e um filósofo. É difícil responder de imediato...

AC – Eu queria ressaltar que, quando falo de documentação, não estou propriamente a falar da palavra.

PCR – Na obra do Alberto Carneiro, tal como na dos mais estimulantes artistas dessa época, a documentação assumiu um valor operativo extraordinário, dos pontos de vista estético e político. Falava-se de desmaterializar o objecto de arte. Era imperativo retomar a pureza de algumas coisas, rasgar paredes e constrangimentos. E nesse turbilhão de mudança, a documentação era entendida como ferramenta conceptual. Enfim, tudo coisas que presumo vocês já tenham ouvido falar. Era apenas aí que eu pretendia localizar o meu raciocínio quando pedi a ajuda dessa frase do Alberto para a minha intervenção.

RHS – Procurando cerzir alguns dos dados deste diálogo, diria que, para alguns artistas, como o Alberto, a documentação (textos poéticos, especificações técnicas, sobretudo a arquitectura da peça e da sua envolvimento) pode ser componente intrínseca da obra. Ele ensinou-nos e ensina-nos que assim é. Claro que a documentação não substitui a obra mas se é parte consubstancial dela... Se a documentação convoca a visão (pelo exercício de leitura), as outras componentes da obra exigem-nos também o olfacto e a marcha, ligados fortemente pela memória, na acepção antropológica, mesmo religiosa, de que falava o Pedro.

logical sense, even religious, which Pedro spoke about.

Pedro suggested some challenges and one of which was the Museum, a subject that interests us. By the way, Alberto Carneiro said something interesting: the museum invented the ready-made, a statement with a great poetic claim. Pedro stated, on the other hand, that the museum is a place for producing memory. These are all challenges for José Carlos Alvarez, who works in a museum where one deals less with author experiences than the building of memories.

José Carlos Alvarez – Well, I'm very sorry I wasn't at the other sessions, due to professional reasons, but what I heard here is enough for another series of conferences, almost. I work in a museum and I run a museum, today, whose nature and beginning, for me, has been for a long time and still is a great concern. The existence of a theatre museum is something in itself almost paradoxical, or (I will use an expression I don't particularly like) almost bizarre, because the theatre is an art that hasn't any conditions, it doesn't even fit in a museum, and I would have to close it down, because a museum is indeed an institution that needs a limited or a delimited space. Well, I agree, and this has already been said, noted especially by Alberto Carneiro, that all art is ephemeral, but there are some works that are more ephemeral than others and the theatre is indeed the art of the ephemeral or an ephemeral art by nature. And I also usually say that, especially when talking about heritage, when we talk about memory, when we talk about conservation, I usually say that this condition of the theatre, this ephemeral condition of the theatre is a tragic one. And it is so tragic that in the theatre, which should be permanent, the theatres themselves, the buildings and that which houses the art and the moment of creation, especially in this country, and for several reasons, many of them have had an ephemeral and very short life. So this is almost a tragic condition of the theatre and for those who deal with memory and heritage, with the obligation to safeguard that same heritage, is extremely tricky. This has been an object of reflection, both theoretical and practical, in the context of museum studies, so much so that when we published the guide to the museum, four years ago, which I coordinated, choosing not to follow a normal museum guide, I thought it would be interesting to use the guide as a space for re-

O Pedro lançou aqui alguns reptos e um deles é o do Museu, tema que nos interessa. A propósito, o Alberto Carneiro disse uma coisa interessante: é que o museu inventou os *ready-made*, afirmação que possui grande carga poética. O Pedro afirmou, por seu lado, que o museu é o lugar, por excelência, da produção da memória. São reptos para o José Carlos Alvarez, que trabalha num museu em que se lida menos com as experiências autorais do que com a construção da memória.

José Carlos Alvarez – Bom, eu tenho pena de não ter estado nas outras sessões, mas por motivos profissionais não foi possível, mas o que vi aqui da mesa já dá pano para mangas, já dava para um outro ciclo de conferências, quase. Eu trabalho num museu e dirijo um museu, actualmente, cuja natureza e cuja origem, para mim, foi durante muito tempo e ainda é, uma grande inquietação. A existência de um museu do teatro é uma coisa, em si, quase paradoxal, ou quase até (vou utilizar um termo que não gosto muito) quase bizarra, porque o teatro é uma arte que não tem condições, nem se pode encerrar num espaço físico de um museu e eu tinha que o encerrar propositadamente, porque o museu é, de facto, uma instituição que implica um espaço limitado ou delimitado. Bom, eu concordo, e já foi aqui dito, sobretudo sublinhado pelo Alberto Carneiro, e não só, que todas as artes são efémeras mas há algumas mais efémeras que outras e o teatro é, de facto, a arte da efemeridade ou a arte efémera por natureza. Costumo também dizer que, sobretudo quando falamos de património, quando falamos de memória, quando falamos de conservação, costumo dizer que esta condição do teatro, esta condição efémera do teatro é uma condição trágica. E é tão trágica até que mesmo aquilo que, no teatro, devia ser perene, os próprios teatros, os edifícios, aquilo que alberga a arte e o momento de criação, sobretudo no nosso país, têm tido, por razões várias, muitos deles, uma vida efémera e muito curta. Portanto isto é quase uma condição trágica do teatro e, para quem lida com a memória e com o património, com a obrigação de conservar esse património, é extremamente complicado. Tem sido objecto de reflexão, quer teórica e sobretudo prática, no âmbito museográfico, no âmbito museológico, de tal forma até que quando foi editado o roteiro do museu, há quatro anos, que eu coordenei, fugindo ao formato habitual

reflection on what is ephemeral and, mostly, on the ephemeral condition of the theatre and the possibility that an art, which is by nature ephemeral, can be placed in a museum. It is a term which... I can't think of any other. And so I invited a few artists, Jorge Silva Melo, Luís Francisco Rebelo, Mário Jacques, for instance, that reflected together and with me on this tragic condition and we ended up publishing a series of texts that are not a reference but are at least texts that allow us to start thinking of this issue. The theatre or the tragic condition of the theatre also lives a paradox itself. On one hand, if the theatre lives off of that moment of acting and is ephemeral due to that, due to that instant, it is only in that instant, the instant of creation, of acting that every day, at every moment, it changes. And it is in this instant that the creative act, the art itself assumes itself. If on one hand it is completely ephemeral and immaterial, on the other the theatre is probably an art that most moves and involves other arts and all of these give the theatre a great amount of material evidences. And it is with this permanent intercrossing, of the immateriality of art and the ephemeral and the instant that cannot be re-enacted, on one hand and on the other, a series of evidences, of materials that constitute the theatre that the museum is made of... Let me just say something else, to go into what has already been said here, in regards to the question raised by Pedro Cabrita Reis, I believe that all that belongs to documentation is connected. This is what I normally say and stand by. Raquel has, in fact, been aware of this for some time. I usually say that this museum is more a centre of documentation than a museum in its traditional form. But I was saying the question of immateriality of heritage, which constitutes the unrepeatable moment, is then accompanied by a great amount of evidences and material accessories that constitute the memory of this art. And here we are talking about memory, when we go see a show, whether of a renowned author (Shakespeare, Garrett, etc.), many times we don't notice the series of art or artistic constructions that go into the construction of that show, which go from literature – so the text is the beginning, the beginning of everything and the text here is material, is the most material thing possible – to painting – scenery, the construction of the scenic space, of environments... – to dancing, music and then also knowledge that is also immaterial or not, like light, sound and so forth... Well, all this constitutes memory, consti-

de roteiros dos museus nacionais, achei que era interessante utilizar o roteiro do museu como um espaço de reflexão sobre esta questão do efêmero e, sobretudo, sobre a condição efêmera do teatro e sobre a possibilidade que uma arte, que é efêmera por natureza, poder ser musealizada. É um termo que... não me corre outro. E, por isso, convidei alguns criadores, alguns artistas, o Jorge Silva Melo, o Luís Francisco Rebelo, o Mário Jacques, por exemplo, que reflectiram em conjunto e comigo, sobre essa condição trágica, e acabámos por publicar um conjunto de textos, que não são de referência mas são, pelo menos, textos que abrem caminhos para pensar esta questão. O teatro, ou esta condição trágica do teatro, também vive um paradoxo em si mesma; é que, por um lado, se o teatro vive desse momento de representação e é efêmero por isso mesmo, pelo instante, é só nesse instante, o instante de criação, de representação que todos os dias, a toda a hora, muda, e é nesse instante que o acto criativo, que a arte propriamente dita se assume, se por esse lado ele é totalmente efêmero e imaterial, por outro lado, o teatro é, provavelmente, a arte que mais mexe e mais envolve todas as outras artes e todas as outras artes deixam ao teatro um conjunto enorme de vestígios materiais e é, com este cruzamento permanente, da imaterialidade da arte e da efemeridade da arte e de um instante que é irreproduzível, por um lado e, por outro, com o conjunto enorme de vestígios, de materiais que constituem o teatro que o museu se faz... agora faço um parêntesis, para entrar já um pouco naquilo que foi aqui dito, em relação à questão que foi levantada pelo Pedro Cabrita Reis, acho que as coisas da documentação se cruzam, eu costumo dizer e assumo isso. A Raquel, aliás, sabe isso há muito tempo. Costumo dizer que este museu é mais um centro de documentação, propriamente dito, do que um museu no seu formato tradicional. Mas estava eu a dizer que esta questão da imaterialidade do património, que constitui o tal momento irrepitível, é depois acompanhada de um conjunto enorme de vestígios e de um conjunto enorme de acessórios materiais que constituem a memória desta arte. E estamos aqui a falar de memória, quando vamos ver um espectáculo, seja ele de um autor consagrado (Shakespeare, Garrett, etc.), muitas vezes, não nos apercebemos do conjunto de artes ou de construções artísticas que intervêm na construção desse espectáculo, que vão desde a li-

tutes the evidences we are obliged to – and I am talking in the perspective of an institution – preserve and build as the memory of an art and the memory of heritage... Almada Negreiros defined this, and very well, and I normally quote Almada, because he said that the theatre is an escape of every art. And more recently, Eco (I will read his quote) said: “The theatre is, among every art, that which the human experience is more involved in, the place where sound, light fulfill themselves completely and where the human body, artifacts, music, literature, painting and also architecture, are at play simultaneously.” This defines very well the paradox of the immateriality versus the materiality of this art or heritage of the theatre. Still in regards to the nature and need of the theatre constituting itself as a museographic art, I would say... – for instance, not so long ago, Luís Miguel Cintra, a great creator of theatre, one of our greatest, says this a lot in interviews, he says that to him it is enough and sufficient the memory of the show and the memory the spectator has of the moment the show is lived. On the contrary, for instance, Mário Viegas, another great author, frequently quoted Beckett who said that literature, painting, sculpture, all this remains, but of the theatre all that remains is the memory of the spectator and that fades with time, it is short-lived, ephemeral. The theatre on the other hand is an art of totality, which means in a sense that it involves, like Umberto Eco very well said, a series of knowledge, art, heritage, etc. Well then, how is it possible to preserve and promote all this (what is the function of the museum)? Just now, Joaquim Pais de Brito made a summary of the previous sessions, and it is curious that three or four issues he mentioned, the limit of boundaries, for example, or the question of time in regards to the works of art, or the question of authorship, these are all questions that are constantly being raised and cross with the art of the stage or shows. I am speaking here of the theatre, but the theatre here is understood as a wide concept, I am talking of the art of the show, of the stage, performative arts, everything that involves performance, in its contemporary meaning. This question of totality raises also another question which is this: how can this memory be preserved, how can we promote this memory? I am talking now about exhibitions. One thing Joaquim Pais de Brito talked about earlier was to return the vibration to the works of art, or the vibration of the works of art. In theatre this is impossible. The mo-

teratura – portanto, o texto é o início, é o princípio de tudo e o texto aqui é material, é o mais material possível – às artes plásticas – a cenografia, os figurinos, a construção do espaço cénico, a construção de ambientes... – à dança, à música e depois, inclusivamente, a um conjunto enorme de saberes que também são alguns deles imateriais, e outros não, como a luz, o som, por aí fora... Bom, tudo isto é que constitui a memória, constitui os vestígios daquilo que nós temos por obrigação – estou a falar do ponto de vista institucional – de preservar e de constituir como memória de uma arte e como memória patrimonial... O Almada Negreiros definiu, e muito bem, eu costumo também citar muitas vezes o Almada, porque ele disse que o teatro era o escaparate de todas as artes. E, mais recentemente, o Eco (vou ler a citação do Eco) dizia: «O teatro é, entre todas as artes, aquela em que a totalidade da experiência humana está mais envolvida, o lugar em que o som, luz se realizam por completo e onde o corpo humano, os artefactos, a música, a literatura, a pintura e também a arquitectura, estão em jogo todas em simultâneo». Isto define muito bem este paradoxo da imaterialidade versus materialidade desta arte ou deste património que constitui o teatro. Ainda em relação à natureza e à necessidade ou não de o teatro se constituir como uma arte musealizável, eu poderia dizer... – por exemplo ainda há bem pouco tempo o Luís Miguel Cintra, que é um grande criador teatral, um dos nossos maiores criadores teatrais, repete isto com alguma frequência nas entrevistas, dizia que a ele lhe basta e é suficiente a memória do espectáculo e a memória que fica no espectador e no momento em que o espectáculo é vivido. Ao contrário, por exemplo, o Mário Viegas, outro grande actor, citava frequentemente o Beckett que dizia que da literatura, da pintura, da escultura tudo fica, mas do teatro apenas resta a memória do espectador e essa desvanecese com o tempo, é curta, é efémera. E, portanto, é este problema constante e aqui há um aparente antagonismo de posições, mas que todas elas evocam a memória como uma componente fundamental para o prolongamento deste património. O teatro, por outro lado, é também uma arte da totalidade, quer dizer, neste sentido em que envolve, como o Umberto Eco disse muito bem, este conjunto de saberes, de artes, de patrimónios, etc.. Ora, como é que tudo isto é possível de conservar, de preservar e também de difundir (que é a função dos mu-

ment of that vibration, which some say (which I don't particularly like) is the "mystery" of the acting, the connection with the audience, that moment is absolutely unrepeatable and what the Theatre Museum aims at is not to replace the theatre or reproduce what was staged. In that sense, also, every piece of the Theatre Museum has an aspect and meaning completely different from works in a traditional museum. I will give you one or two examples: Almada was an artist who worked and did a lot of work for the stage, in every department. He was a dancer, actor, playwright, scenographer, and a scenography by Almada, which is a drawing by Almada or a pattern by Almada, cannot be understood nor can it have the same museographic treatment if it belongs to the Theatre Museum. It cannot have the same treatment as a fine arts museum, as Almada's scenography can only be understood in its totality. I tend to use a term, I don't know if it is correct, but these types of materials are secondary materials because they live as a whole, they are made for a work of art that is global, total and they are elements, they are part of a whole and can only be understood in that context, they cannot be out of context, which means I cannot exhibit a scenography by Almada or Carlos Botelho or anyone else, if this is not in context, if it is not part of something and if it doesn't show its first aim. Therefore, this is another question... since the theatre is also a laboratory, or mostly is understood as a laboratory of other arts. And I would also like to add something and say that the theatre is probably the art that most contaminates other arts and has vanguards and suffers more contaminations. In this case, in the case of contemporary art, I understand contemporary art as a more restrictive art. Today, contemporary art, in the process of creation, installations, performances-installations, gain from the theatre the concept or idea of scenography or how to create a scenography. Therefore, all this contributes to the idea of ephemeral and immateriality and this contamination with contemporary art is permanent, I believe. This is a question I also raise and have never discussed with creators, but which raises other questions. I will rest here for now, but I still have some more notes... I would just like to finish with... much like the theatre, Pedro Cabrita Reis just now said that museums today are regarded as a laboratory for experiments more than houses that preserve memory, or at least...

seus)? Há pouco, o Joaquim Pais de Brito estava a fazer a síntese das sessões anteriores, e é curioso que as três ou quatro questões que ele referiu, os limites das fronteiras, por exemplo, ou as questões de tempo a propósito das obras, ou a questão da autoria, são tudo questões que se levantam permanentemente e que se cruzam permanentemente com as artes do palco, ou com as artes do espectáculo. Aqui estou a falar de teatro, mas o teatro aqui é entendido como um conceito mais abrangente, estou a falar das artes do espectáculo, as artes do palco, as artes performativas, tudo aquilo que envolve, portanto, a performance, a performance no sentido contemporâneo do termo. Esta questão da totalidade também levanta uma outra questão que é a seguinte: de que forma é que esta memória é conservada e preservada, como é que se pode depois difundir esta memória? Estou a falar agora já no campo das exposições. Uma coisa que o Joaquim Pais de Brito também disse, que falou há pouco, era devolver a vibração às obras de arte, ou a vibração das obras de arte. Isto é uma coisa que, no teatro, não é possível. O momento da tal vibração, há quem diga um termo que não gosto muito que é o tal «mistério» da representação, da ligação com o público, esse momento é absolutamente irrepetível e aquilo que o Museu do Teatro encerra não é para substituir o teatro ou não é para reproduzir aquilo que foi feito em palco. Nesse sentido, também, todas as obras que o Museu do Teatro conserva têm um aspecto e têm um significado completamente distinto e completamente diferente do que têm num museu tradicional. Dou-vos um ou dois exemplos: o Almada foi um artista que trabalhou e que fez muita coisa para as artes do palco, em todos os domínios. Foi bailarino, actor, dramaturgo, cenógrafo; e uma cenografia do Almada, que é um desenho do Almada ou um figurino do Almada, não pode ser entendido nem pode ter o tratamento museológico nem museográfico, quando está integrado numa colecção do Museu do Teatro. Não pode ter o tratamento semelhante a um museu de artes plásticas, isto porque a cenografia que o Almada fez só é entendida na tal totalidade. Eu utilizo um termo, não sei se é correcto, mas este tipo de materiais são materiais secundários porque vivem de um todo, foram feitos para uma obra de arte que é global, que é total e são elementos, são partes de um todo e só podem ser entendidos nesse contexto e não podem ser descontextualizados,

PCR – A faction of the thought...

JCA – A faction of the thought, exactly... I believe, and this has a lot to do with the theatre as well, that it is both simultaneously, in fact, in order for it to be a laboratory of experiments there's nothing better than to have a support of memory, a document support of all memory. And I'm talking strictly about the stage art. I will finish my intervention, in a very disorderly way, because it is not easy to follow two interesting creators. But I will leave you with some questions and end on a note, a very curious one which is related to this: when the National Theatre Museum was created it was written in the decree that after a lot of... written by Vítor Pavão dos Santos that after many centuries of fires, vandalism, pillage, and so forth, it was finally possible to create or build a house that would preserve the memory of the theatre. And all this to say? To say that next year, 2009, it will be 100 years since the Ballet Russes were created and there are some people who understand– and I stand by this, with my limited knowledge, but I stand by this – that all 20th century art is the child of the Ballet Russes. The Ballet Russes are one of the most important moments in every kind of art and they created a concept. For this concept of total art, Diaghilev summoned a number of remarkable creators and truly built the vanguard of the time, so, in 1909, in music and fine art and performative art. In music Stravinsky, Darius Milhaud, Ravel contributed to the Ballet Russes; Matisse, Picasso and all of that generation of vanguard Russian painters; and they concentrated on just the one project, in the sense of total art. All this to say that they passed through Lisbon, in 1918, and this for several reasons. Europe was devastated by the war, which was at its end and they had few bookings. So they came to Lisbon in December of 1917 for three shows at the Teatro São Carlos plus three more at the Coliseum, moving on to Madrid. But after performing in São Carlos which was completely degraded and filthy and to a small audience and very little informed, a military convulsion begins in Lisbon. The dancers and the entire Company, that were staying at the Hotel Palácio in Restauradores, were forced to stay there for some days, losing the bookings in Spain. With nothing to do and little money they ended up staying in Portugal for another three months, moving to a cheaper hotel and being guests

quer dizer, não posso ter exposta uma cenografia do Almada ou do Carlos Botelho ou seja de quem for, se não for contextualizada, se não for integrada naquilo e no objectivo a que se destinava. Portanto, isto é outra questão é outra forma... porque o teatro também é sempre um laboratório, ou especialmente é entendido também como um laboratório de outras artes. E agora faço também aqui um parêntesis para dizer que o teatro é, provavelmente, a arte que mais contamina e que mais contaminações sofre também, das artes ou das vanguardas. Neste caso, da arte contemporânea, eu entendo aqui a arte contemporânea num conceito mais restrito, portanto. Hoje, a arte contemporânea, nos processos de criação, as instalações, as performances-instalações, vai buscar muito ao teatro o conceito ou a ideia de cenografia ou de cenografar um espaço. Portanto, tudo isto contribui para a tal noção de efemeridade e de imaterialidade e esta contaminação com a arte contemporânea é permanente, no meu entender, esta é uma questão que levanto também e que nunca discuti com criadores, mas que levanta também algumas questões. Para já ficaria por aqui, mas tinha aqui mais umas notas... Queria só terminar com uma... tal como o teatro também, há pouco o Pedro Cabrita Reis disse que os museus eram entendidos hoje, mais como laboratório de experiência, do que como casas de preservação da memória, ou pelo menos essa...

PCR – Uma facção do pensamento...

JCA – Uma facção do pensamento, exactamente... Acho que, e isto tem muito a ver também com o teatro, eu acho que são as duas coisas em simultâneo, aliás, para serem laboratórios de experiência nada melhor do que ter o suporte da memória, o suporte documental de toda a memória. Refiro-me estritamente às artes do palco e às artes do espectáculo. Só termino esta minha intervenção, um pouco desordenada, porque não é fácil falar a seguir a dois criadores e pessoas tão interessantes, mas deixo aqui algumas questões, mas termino só com uma nota, que é uma nota curiosa, e que tem a ver com esta questão: quando o Museu Nacional do Teatro foi criado foi escrito no preâmbulo do decreto-lei que a criou que depois de muitas... por vontade de quem o criou, que foi o Vítor Pavão dos Santos, por vontade dele foi escrito isso e está lá, que depois muitos séculos de incêndios,

to a number of illustrious Lisbon families. Curiously during this period, unique in the cultural life of the city, involuntarily, during such a long time the representatives of one of the most important artistic movements of the 20th century left practically nothing, only one or two programs and not much else. This doesn't cease to be surprising and the same time truly tragic. This example illustrates all that I have said before. Indeed, although the theatre and the arts of the stage are ephemeral and immaterial, the evidences or fragments they leave behind should and can be considered a true heritage and only this way is it possible to organize the memory of this art.
(a small omission in the tape)

PCR – And why did museums suddenly cease to be places that exhibited art and became elements of something new that we call cultural industry? Well, museums are spaces of silence and reflection and of a certain solitude which happens when we look at a painting. A painting is only revealed if there is an emotion inside us and then only will the painting be explained. There will naturally be a series of pamphlets explaining us each person at the shooting of 3 May, but this has nothing to do with Goya's painting, this is another story, a story of art's anecdotes. So we are faced here with a problem apparently without a solution, this is, what should we do with the works of art? Should we ignore their condition or keep them, believing they can be universal or eternal? This debate cannot be discussed without addressing these issues. Therefore, we might need one more week or twenty more participants, I don't know... Museums keep things, people who are in these museums keep these things, that are inside the museums that are used, as we know, to keep these things. Also, the patrons and the State keep the people who keep the things, using a restrictive policy on these people that are in the museums taking care of the things that were placed there, and we go peacefully on a Saturday afternoon to see all these things and then go home, with no apparent change in our everyday lives. And this all goes on. All over the place, museums are opened at a great pace. It is believed that the Republic of China alone will open about 100 or 150 museums in the next 50 years, to entertain a public as well as the foreseen 100 million newly Chinese millionaires that will appear until 2050, that will place in these muse-

vandalizações, pilhagens, por aí fora, finalmente foi possível criar ou constituir uma casa que preservasse a memória do teatro. Isto para dizer o quê? Para dizer que para o ano, em 2009, faz cem anos que foram criados os Ballet Russes e há quem entenda – e eu defendo essa tese, nos meus conhecimentos limitados, mas defendo essa tese – há quem entenda que toda a arte do século XX é filha dos Ballet Russes, os Ballet Russes são um dos momentos mais marcantes em todas as artes e criaram um conceito. Para esse conceito de arte total, o Diaghilev chamou um conjunto de criadores notáveis e que constituiu, verdadeiramente, a vanguarda dessa altura, portanto, em 1909, quer na música, quer nas artes plásticas, quer depois nas artes do espectáculo ou performativas, propriamente ditas. Contribuíram para os Ballet Russes nomes como Stravinsky, Darius Milhaud, Ravel, por aí fora, na música, ou o Matisse, o Picasso e toda aquela geração daquelas vanguardas russas que são pintores notáveis, e confluíram num único projecto, neste sentido de arte total. Isto para dizer que eles tiveram uma passagem por Lisboa, em 1918, e tiveram essa passagem por motivos óbvios. A Europa estava devastada por uma guerra que estava quase no seu fim e eles tinham poucos contratos tendo vindo para Lisboa, em Dezembro de 1917, para três espectáculos no Teatro São Carlos e mais três no Coliseu, partindo depois para Madrid. Só que, depois de actuarem num São Carlos completamente degradado e sujo e para um público reduzido e pouco informado, dá-se uma das constantes convulsões militares, entrando Lisboa em estado de sítio. Os bailarinos e toda a Companhia, que estavam hospedados no Hotel Palácio nos Restauradores, por ali ficam retidos muitos dias, perdendo os contratos em Espanha. Sem nada que fazer e com pouco dinheiro, acabam por ficar em Portugal mais de três meses, mudando depois para um hotel mais económico e sendo visitas de algumas das famílias mais ilustres de Lisboa. Curiosamente, deste período único na vida cultural desta cidade que acolhe, involuntariamente, durante tanto tempo os representantes de um dos movimentos artísticos que marcaram o século XX praticamente nada ou quase nada restou, a não ser um ou dois programas e pouco mais. O que não deixa de ser espantoso e ao mesmo tempo, verdadeiramente trágico. Este exemplo serve apenas para ilustrar tudo aquilo que atrás fui dizendo. De facto, apesar do teatro e as artes do espectá-

ums works of art bought here and there, and all will be the same as other museums. I can't see a solution for this. It might not even need a solution. Maybe all is fine this way. In regards to us, I should just say that when you go into a Museum, don't hurry to see if there is an explanation and if you see that the work is damaged or if you notice that the text is poorly written, think how this is not at all important, it won't contribute to your happiness. You might consider yourselves privileged if something makes you jump out of bed, and if, just by getting dressed to go see an exhibition, this makes your day. Therefore, enjoy what you can see and then go back home. And if 10 or 15 years from now you can tell, even hazily, what you saw to your child or grandchild, a nephew or friend, then great, you've clearly won eternity and that's not bad, I think.

RHS – I hope that applause, duly earned by that energetic intervention does not signal the end of this meeting. My concept of museum and my reasons for going to and returning to the exhibitions which are meaningful to me are very similar to what Pedro just said. However, it wouldn't harm the highly powerful artistic objects if they were accompanied by texts or other forms of documentation because, to a lot of the visitor sectors, they don't speak for themselves. I shall give Joaquim Pais de Brito an opportunity to speak now.

Joaquim Pais de Brito – Yes, I am asking to speak because I don't see any hands in the air...

RHS – There seems to be one...

JPB – There is? Then I can give them the floor.

RHS – Can you give us your name, please?

Joana Vasconcelos – My name is Joana Vasconcelos and I would like to ask a question that is related to the contemporaneity of a young artist in a museum. Museums, I believe, went from permanent exhibitions to temporary ones. I am a victim of temporary exhibitions, since I am not part of a permanent one. But permanent exhibitions, apparently, have disappeared, which means the work of art was acquired by the museum and immediately went onto a wall and we knew what we were going to see in a museum. Nowadays, as there are so

culo serem de natureza efêmera e imaterial, os vestígios ou fragmentos que vão deixando devem e podem ser constituídos como patrimônio verdadeiramente dito e só assim ser possível organizar a memória daquelas artes. (pequena falha na gravação)

PCR – ... E porque é que, de repente, os museus deixaram de ser sítios para expor obras de arte e passaram a ser elementos de uma coisa nova que se chama indústria cultural? Ora, os museus são espaços de silêncio e de reflexão e de uma certa solidão que é o olhar para uma pintura. Pintura que só nos é revelada se em nós gerar uma emoção, e aí então sim essa pintura terá sido, entre aspas, explicada. Claro que haverá sempre inúmeros folhetos explicativos para nos explicar quem eram as figuras do fuzilamento do 3 de Maio, mas isso não tem nada a ver com a pintura de Goya, é uma outra história, é a história das anedotas em arte. Portanto, temos aqui um problema aparentemente sem solução, ou seja: o que é que fazemos com as obras de arte? Ignoramos a sua condição ou guardamo-las, imaginando que podem ser universais ou eternas? Este debate não pode ser feito sem que se encarem estas questões. Portanto, talvez precisemos de mais uma semana ou de mais vinte participantes, não sei... Os museus guardam coisas, as pessoas que estão nos museus guardam essas coisas, que estão dentro dos museus, que servem, como sabemos, para guardar tais coisas. Por sua vez, os patronos e o estado guardam as pessoas que guardam as coisas, exercendo uma política restritiva sobre essas mesmas pessoas que estão nos museus a tentar tratar das coisas que lá foram postas, e nós vamos, tranquilamente ao sábado à tarde, ver estas coisas todas e depois vamos embora para casa, aparentemente sem grandes transformações na nossa vida do dia-a-dia. E tudo continua. Por toda a parte, abrem museus a uma velocidade vertiginosa. Pensa-se que só na República Popular da China abrirão cerca de 100 ou 150 museus nos próximos 50 anos, para entreter um público e mais ainda os previsíveis 100 milhões de novos milionários chineses que aparecerão até 2050, que colocarão nesses museus obras compradas um pouco por toda a parte, e todas elas iguais a outras já existentes noutros museus. Não vejo solução para isto. Talvez não tenha que ter sequer solução. Talvez tudo esteja bem assim. Em relação a nós, resta-me apenas dizer-vos que quan-

many permanent exhibitions and seeing as museums are no longer a place of permanence but alternation, suddenly the young artist becomes part of what we call the museological machine, which needs naturally to be fed and to enter into a series of exhibitions, these being individual, collective, all of which are temporary, that pass on and leave no memory. In other words, my question is: What is the memory of the contemporary museum? Seeing as the works of young artists are many times acquired by museums and disappear in the basements and are never exhibited, because there are no longer permanent exhibitions. And I was wondering what you all thought of the contemporaneity of the collections and the exhibition.

JPB – I will not answer that question directly because I don't feel in the best position to do so, I don't work in an art museum. I was, however, going to intervene with some issues related to memory, which we didn't talk much about yesterday and this morning, but that we have already discussed at this table. We know that museums, whichever one, are reformulating their circuits and the manners in which to present themselves as of late, because they can only show a small percentage of their collections and the public wants to see more. The battle for a visible spot is installed among creators, and I think that's very positive, leading them to discover new spaces for their creation. I think that's a vital and dynamic field and these spaces don't even have to be actual museums. We tend to insist on the positive attributes of the memory. We deal with this category to fill it with exciting values which inscribe us in time and, in a way, honour and gratify us because we are devoting ourselves to our ancestors and passing something on to future generations. We forget of what is important in forgetting, in forgetting that which was most grateful and valued. Just see what happens to us individually, as for passions that we have throughout our lifetime and we tend to keep, how we suffer, are thrilled by them and sleep with them and how if we don't erase them or let them dissolve and forget them, we can never have others. And this is the important course of life which we could use as an isomorphism of the life of the institutions. In this case, the museum institution is related to that possession of memory. On the other hand, if there weren't forgetfulness, there would never be archaeology, since we

do entrarem num Museu, não se apressem a procurar qualquer explicação e se virem que as obras têm *craquelé*, ou se virem que o texto está mal escrito, pensem que isso não interessa absolutamente nada, nada terá a ver com a vossa felicidade. Já se podem considerar privilegiados se algo vos fizer saltar da cama, e ao se vestirem para ir ver uma exposição, já ganharam esse dia. Portanto aproveitem para ver o que há para ver e depois venham serenamente para casa. E se daqui a dez ou quinze anos conseguirem contar, ainda que de uma forma nebulosa, aquilo que viram a um filho ou a um neto, um sobrinho ou um amigo, óptimo, então ganharam, claramente, a eternidade e já não está mal assim, acho eu.

RHS – Eu espero que as palmas, merecidíssimas, por esta enérgica provocação, não seja sinal para acabarmos. O meu conceito de museu e as razões de ir e regressar às exposições que nos tocam estão muito próximos do que o Pedro acaba de dizer. No entanto, não faz mal, à poderosa discursividade dos objectos artísticos, se os fizermos acompanhar de textos e outro tipo de documentação porque, para muitos sectores dos visitantes, eles não falam só por si. Passo ao Joaquim Pais de Brito.

JPB – Sim eu peço para falar porque não estou a ver braços levantados, enfim...

RHS – Está ali um.

JPB – Está? Então posso ceder-lhe a palavra.

RHS – Pode-se identificar, se faz favor?

Joana Vasconcelos – O meu nome é Joana Vasconcelos e gostava de fazer uma pergunta que tem a ver com a contemporaneidade de um jovem artista num museu. Os museus, penso que mudaram das exposições permanentes para as exposições temporárias, eu sou uma vítima das exposições temporárias, visto ainda não fazer parte das permanentes. Mas as permanentes, pelos vistos, desapareceram, ou seja, a obra de arte era adquirida pelo museu e passava automaticamente para a parede e uma pessoa sabia o que é que ia ver ao museu. Hoje em dia, havendo tanta exposição permanente e sendo os museus um lugar não da permanência, mas da alternância, de repente o jovem artista passa a fazer parte da dita máquina museológica

would always know where things were buried. Therefore, the question of forgetfulness seems fundamental. It seems fundamental also that we view the museum as an institution of chance, as an institution that has been a solution for societies to keep what was considered, for one reason or another, to be excessively coveted or deserved to be kept and that which we had no idea what to do with and was being kept. And suddenly these institutions have two things that are antinomian. Every museum, also art museums I believe, anthropology, all of them! Museums with ethnographic collections hold a heritage in the storerooms which at one point can become a real burden! A burden that requires employees, conservation laboratories, hygrometers, and that can actually be kept in the best conditions, in a huge common warehouse, for each country, where every work could be together and well protected. A great bunker safeguarding everything. This would save the State a lot of money. But if, on the one hand, the museum is a place where things are kept, it is always a place that creates and produces culture and intervenes in society. And therefore it is always a product of circumstances, of contexts of which it is part of, it is always falling down and getting back up, every time it gets up, it believes happily that it will never fall down. And then it falls down a year later! Museums started having very short life cycles! Every museum, be them great European museums or Portuguese museums. The fluctuations of this institution are measured in the number of visitors, money, employees, exhibitions, catalogues, works and authors, etc. They are measured by the resonance of its speeches or by its silence. However when we gather to speak of museums, we easily fall in the misconception of considering them timeless, since these guardians of time have been created as institutions that eliminate time. And by the power of the institutions in Western society, as it has been organized, its extinction is rarely questioned. This seems to be a fragility or a limitation. I believe we should consider it on the bright side of its critical effervescence of paradox and ambiguity. Taking contemporary art as an example, viewing it as an outsider, an anthropologist, and in its relations with museums, I believe it cannot be thought of as if it has a stable identity. We witness creative processes in which many of these works are probably left out of the museums, being highly praised, more so than the museum itself.

que precisa de ser, obviamente, alimentada e entrar em vários tipos de exposições sejam elas individuais, colectivas, exposições essas temporárias, que passam e não deixam memória. Ou seja, a minha pergunta é: Qual é a memória do museu contemporâneo? Visto que, muitas vezes, as obras dos jovens artistas que são adquiridas para os museus desaparecem lá nas caves e nunca mais voltam a ser expostas, porque já não há exposições permanentes. E gostava de perceber o que é que pensam dessa contemporaneidade das colecções e da exposição.

JPB – Não irei responder directamente a essa questão pois também não me sinto nas melhores condições de o fazer, por não trabalhar com um museu de arte. Ia, no entanto, intervir sobre questões que têm a ver com a memória que foi uma coisa que não foi aqui muito falada ontem e hoje de manhã, mas nesta mesa já o foi. Sabemos que os museus, quaisquer que eles sejam, ultimamente, estão a reformular o seu circuito e modos de se apresentarem, pois apenas podem expor uma percentagem mínima das suas colecções e o público quer ver mais. A guerra por um lugar de visibilidade está instalada e essa acho-a extremamente positiva, entre os criadores, levando-os a descobrir novos espaços para a sua criação. Acho isso um campo de vitalidade e de dinamismo e esses espaços podem não ser os museus. Mas eu queria intervir agora sobre os museus e a memória. Tendemos a insistir, sobretudo, nos atributos positivos da memória. Lidamos com esta categoria para a encher de empolgantes valores que nos inscrevem no tempo e, de algum modo, nos honram ou gratificam porque estamos a devocionar os antepassados e a transmitir algo para as gerações vindouras. Esquecemo-nos do que há de importância no esquecimento, no esquecimento, inclusive, daquilo que foi mais grato e valorado. Basta ver o que nos acontece a nós, individualmente, quanto às paixões que fomos tendo durante a vida e que procuramos guardar, que sofremos, encantados e dormindo com elas e que, se não as formos apagando e deixando que elas se desvançam e as esquecermos, não poderemos ter outras. E é esse percurso importante da vida que poderíamos usar como isomorfo da própria vida das instituições. Neste caso, a instituição museu, tem a ver com esse logro da memória. Por outro lado, se não houvesse esquecimento nem sequer havia arqueolo-

Or the interest of the museum in working exclusively with creators in the actual creative act of the works. Then all questions of memory become secondary! There's a kind of devotion to time and the past, as if we were passing onto the future, forgetting the present! And we are the present! It's as if we were in parenthesis. And this question is implied and we live in museums in a candescent way, highlighted by normative and technical systems of its learning and reproduction. So, a museum as a solid armour can be really tricky. I would rather think of the museum as something that is permanently being made. A museum is never finished. It must always be made. And they are always at risk! At their own stake! This is a subject I am attracted to and concerned about from my own experience in museums, here and abroad. Daring to use a more radical expression to stimulate this issue we could almost say that we don't need to think to work in a museum! Can you imagine? You just need to preserve the objects and showcase them! It's a question of lights and a few products!

RHS – Pedro was saying “let's ask a few questions to the audience?” But, for now, after Joaquim Pais de Brito's intervention, it's me who wants to answer the questions! (laughs) So this extraordinary verve of profound anthropology (laughs) which comes from the roots and leaves us hanging, is itself a hoax. It's interesting, the expression he uses and which I will start to use, let me quote the source: the “illness of the museums”. In fact, the museums suffer from an “illness of the museums”. It consists in acquiring a multitude of contradictory functions. But this “illness” is also the core of its auratic dimension. We don't have to eradicate or cure it, we must put up with it. Which makes the Museum figure captivating. And we, at least I, being a historian, when I think of memory I think of the positive attributes of memory. That is the heritage which molds us: the collection and uncollection of positive attributes of memory. However, I must confess, when I worked at a museum, my colleagues and I had a perverse dream: a limited and precise fire (laughs). We used to dream of small fires...

JPB – A controlled fire.

RHS – A controlled fire. We dreamt and, at some point, it was disquieting. I know what these perverse museum machines

gia, porque nós sabíamos sempre onde é que estavam as coisas enterradas. Então, a questão do esquecimento parece-me fundamental. Parece-me, também, fundamental que vejamos o museu como uma instituição de acasos, uma instituição que foi uma solução de recurso para as sociedades reterem aquilo que, por um motivo ou outro, era excessivamente cobiçado ou merecia ser guardado e também muito daquilo a que não se sabia o que fazer e foi sendo guardado. E, de repente, estas instituições têm estas duas coisas antinómicas, qualquer museu, julgo que os de arte também, os da antropologia, todos eles! Os museus com colecções etnográficas retêm um património nas reservas que, a certa altura, pode também tornar-se em verdadeiro estorvo! Um estorvo que exige funcionários, laboratórios de conservação, higrómetros e que afinal podia estar guardado nas melhores condições, num grande armazém comum, para cada país, onde todas as obras estivessem juntas e bem protegidas. Um grande *bunker* protegendo tudo. Seria uma grande poupança para o Estado. Mas se, por um lado, o museu é um lugar onde as coisas se guardam, ele é também um lugar que cria, que produz cultura e intervém na sociedade. E, por isso, ele é sempre fruto das circunstâncias, dos contextos de que faz parte, está sempre a cair e a levantar-se; quando se levanta julga, todo contente, que já não volta a cair. Volta a cair alguns anos depois! Os museus passaram a ter ciclos de vida curtíssimos! Todos os museus, sejam eles os grandes museus da Europa ou os museus em Portugal. As flutuações desta instituição medem-se em número de visitantes, valores em dinheiro, funcionários, exposições produzidas, catálogos publicados, obras e autores recebidos, etc.. Enfim, medem-se pela ressonância dos discursos que enuncia ou da mudez que o atinge. Só que, quando nos reunimos para falar de museus, caímos facilmente na armadilha de os tomar na sua intemporalidade, na sua atemporalidade, pois estes guardadores de tempo foram construídos como instituições que eliminaram o tempo. E, pelo poder das instituições na sociedade ocidental, tal como ela se organizou, a sua extinção raramente se coloca. Isto parece ser uma fragilidade e limitação. Julgo que devemos vê-lo pelo lado positivo na efervescência crítica própria do paradoxo e da ambiguidade. Tomando como exemplo a arte contemporânea, vendo-a um pouco de fora como antropólogo e, na sua relação

are, the storeroom nuisances, the ridiculous figures... I remember at the end of the eighties, beginning of the nineties, going into a sort of trap door in the Museu do Chiado (Chiado Museum) handling pieces of pottery, all broken, without inventory numbers... I felt completely stupid and non-thinking (laughs) but I held the pieces carefully, I turned to Maria d'Aires Silveira and said "Oh Maria, what do we do with this?" (laughs). And so we put away all the pieces, really. It's a mad man's errand, because those pieces were nothing more than broken shards, since forever, and on top of all that, they didn't even have an inventory serial number. And yet, these gestures that reflect other situations which are also irrational – the pieces of art which are in storerooms and that will never come out of the storerooms, the pressure of the demands for the museum and its constant multiplication – are pressing questions. They may have been imposed on us by the dying or reborn capitalism machinery, by the artists' interest and the markets, by the drive of the massified schools, the fact is that we must manage these contradictions. In regards to the conservation, it is also the privilege of this symbolic table: those who work in a museum want to preserve above all else.

JPB – Yes...

RHS – By a mere coincidence, I saw, a good many years ago, an extraordinary documentary on television. I can't remember the author or the date. It was an investigative program, very sophisticated, involving some of the largest chemical centres of the USA and/or Great Britain, which had bought (maybe only the right to study) a series of coals... which were actually one of Pompeii's libraries, saved after a lot of those pieces were tossed away. But at that moment, a scientific program with technological contributions, were able to decipher the coal – books! What if they had tossed them all away?

Not quite on the same level, let me tell you a personal experience, paying homage to the Museu do Chiado's personnel. We were starting to prepare, in 1994 or 95, an exhibit on Mário Eloy. One day, Maria d'Aires came to me and said "Raquel, look what I found!", and she gave me an old shoe box. Inside we found dozens, maybe a hundred, contact proofs, small, of the pictorial work of Mário Eloy. He had died in 51, the SNI (Secre-

com os museus, acho que esta não pode ser pensada como se os museus tivessem uma identidade estável. Assistimos a processos criativos em que muitas dessas obras provavelmente vão ficar fora dos museus, sendo altamente exaltadas, muito mais do que os próprios museus. Ou então, o interesse do próprio museu, em trabalhar exclusivamente com os criadores no presente concreto da criação das suas obras. Então as questões da memória tornam-se secundárias! Há uma espécie de devoção ao tempo e ao passado, como se estivéssemos a fazer a passagem para o futuro, esquecendo-nos do presente! E o presente somos nós! É como se estivéssemos nós sempre entre parêntesis. E essa questão está implícita e vive-se nos museus de uma forma candente, reforçada ainda pelos sistemas normativos e tecnónimias da sua aprendizagem e reprodução. Então, o museu como armadura sólida pode tornar-se uma camisa de onze varas. Quero antes pensar nos museus como qualquer coisa permanentemente a ser feito. Nunca um museu está definitivamente acabado. Têm de se estar sempre a fazer. E estão sempre em risco! Porque eles padecem deles próprios! Eles padecem do «mal de museu»! Padecem deles próprios! Esta é uma reflexão que me tem atraído e preocupado a partir da minha prática em torno dos museus, aqui ou no estrangeiro. Ousando uma expressão mais radical para estimular essa mesma reflexão quase podemos dizer que não é preciso pensar para trabalhar num museu! Vocês já viram isto? Basta conservar os objectos e mostrá-los! É uma questão de luzes e alguns produtos!

RHS – O Pedro estava a dizer «vamos nós pôr perguntas à assistência»? Mas, para já, com esta intervenção do Joaquim Pais de Brito, sou eu que quero responder! (risos). Ora, esta verve extraordinária da antropologia profunda (risos) que vem das raízes e nos deixa suspensos, tem muito de logro, ela própria. É muito interessante a expressão que ele usa e que vou passar a usar também, citando carinhosamente a fonte: o «mal dos museus». De facto, os museus padecem dum «mal de museus». Ele consiste na multiplicidade contraditória de funções que têm. Mas este ‘doença’ é também o cerne da sua dimensão aurática. Não temos que a matar, nem que a curar, temos que viver com ela. O que torna apaixonante a figura museu. E nós, eu pelo menos que sou historiadora, quando penso na memó-

tariado de Propaganda Nacional) [National Propaganda Secretary] wanted to give him a large exhibition, commissioned by Diogo Macedo who was then the director of the Museum. He had the whole collection photographed but then had no money to make the catalogue. For nearly 50 years, with many changes along the way, namely building works, the shoe box with those proofs was kept safe. Its contents were finally put to use: it was the basis of our inventory of the artist’s work, helping us tremendously with the advancement of our project. Some of the works photographed there are in our catalogue in black and white because, although not possible to find them physically, we were able to document them.

The “illness of museums” is one of the fundamental notes of the work in museums. I can’t say it any other way. To reply or not to Joana Vasconcelos, who I thank for her intervention, I, as a teacher of History of Art who has to lecture classes, have been struck down by the same illness, to use the same term as before. Now we have, thankfully, at the Berardo Museum which I hope doesn’t permanently end the permanent collection. To view 19th century Portuguese painting I will head to the Museu Soares dos Reis, in Oporto, every year... I like going there, the students also like it, but I wish it could also be possible to do so in Lisbon.

Joaquim is completely right, in any museum of the world... just one museum is never enough! We never do the exhibition we want to do, the artists are never all exposed in the museum! It’s a complex dynamic with economic, social, cultural, even psychopathological reasons, which were already discussed here. This is the context for the fact that the temporary exhibition has become more important than the permanent exhibition. This is a fact we need to deal with, it’s useless crying over it. It is a part of the dynamics of that improbable and unpredictable thing that is the museum now. And it happens in all the museums of the world. I become very frustrated when I enter any historic museum in the world expecting to see a specific piece and I don’t find it. But this is our present that just may be already the future. In my experience, I can highlight the pressure of the new in a contemporary art museum, already referred to by Pedro: the idea that we do not know how to make history or we don’t want to make history, that we don’t work with auratic values, but

ria penso sobretudo nos atributos positivos da memória. É essa a herança que nos molda: o conjunto ou desconjunto de atributos positivos da memória. Todavia, posso confessar que, quando trabalhei num museu, eu e os meus colegas tínhamos um sonho perverso: um incêndio delimitado e preciso (risos). Havia pequenos incêndios com que nós sonhávamos...

JPB -Um incêndio controlado.

RHS – Um incêndio controlado. Nós sonhávamos e, a uma certa altura, era inquietante. Sei o que são essas perversidades da máquina museu, os estorvos das reservas, as figuras ridículas... Lembro-me de andar nos finais de 80, início de 90, numa espécie de alçapões do Museu do Chiado a pegar nuns cacos, todos partidos, sem número de inventário... Sentia-me completamente parva e não pensante (risos) mas segurava os cacos com cuidado, voltava-me para a Maria d'Aires Silveira: «Oh Maria, o que é que a gente faz com isto?» (risos). E guardámos todos os cacos e os seus plausíveis bocadinhos, confesso. É uma atitude de louca, porque aqueles cacos nunca haviam sido outra coisa senão cacos, desde que há memória, ainda por cima cacos sem número de inventário. No entanto, estes gestos que espelham outras situações também pouco racionais – as obras que estão em reservas e que nunca sairão das reservas; a pressão da procura do museu e a sua excessiva multiplicação – são questões prementes. Talvez elas nos sejam impostas pelos aparelhos do capitalismo renascente ou que já morreu, pelo interesse dos artistas e dos mercados, pela pulsão do *baby-sitting* das escolas massificadas, o que é facto é que temos de gerir estas contradições. Quanto à conservação, ela também é apanágio deste quadro simbólico: quem trabalha num museu, quer em primeiro lugar conservar.

JPB – Sim...

RHS – Por mero acaso, vi, há já uns bons anos, um extraordinário documentário na televisão. Não me lembro da autoria nem da data. Era um programa de investigação, sofisticadíssimo, envolvendo alguns dos maiores centros de química dos Estados Unidos e/ou da Grã-Bretanha, que tinham adquirido (talvez só o direito de estudo) uma série de carvões... que eram afinal uma das bibliotecas de Pompeia, salva depois de muitos pedaços daqueles visíveis car-

procedural values and, in truth, the more traditional visitor that goes to the museum to view or review a piece will many times leave frustrated. Are there anymore questions?

Rodrigo Bettencourt da Câmara – We are centralizing all this in the museums and in this issue of permanence, but we forget that there is a lot of art outside of the museums. In contemporary art, there is a large quantity of objects which also degrade, sometimes because of this ephemeral issue, of the impossibility of preserving them, they become degraded or, sometimes, they aren't even recognized as art, right? And they have a more permanent character and, maybe, a freer character than the art in the museum.

RHS – Joaquim talked a little about that... The Museum is a legitimatizing figure. And the curators have an ambiguous relationship with the Museum, of wanting not to show so they can preserve, but they end up showing in order to legitimize, and also to share the knowledge and the beauty. But I totally agree with Joaquim: we can't preserve everything. Preservation is also a construction, a reposition that has different history and specifications for the contemporary art or for the common, rare and identity heritage. I can't add anything more to the virtue of the loss which has already been so brilliantly analyzed.

RBC – ...I know that Antonio Rava was part of a project, I'm not sure if he still is, of a mural painting in an Italian village. Here in Lisbon, we had a lot of paintings, reactionary or not, and they are naturally being erased, by reconstruction and no one cares, almost. So there is a lot of ephemeral art, which is almost not art, or it is. Sometimes we call it art years later, but there are lots of objects and things we pass by and that we see and we don't know why they were made or placed there... So, there are a lot of issues that don't include the museum or the museum's direction and we can walk around on a lot of Saturdays and Sundays and see a lot of interesting things without being bothered, sometimes in unexpected places.

RHS – Is there any other intervention...? It is time to ask the panel if they would like to say anything...? Isabel, would you like to close?

vões terem sido deitados fora. Mas, naquele momento, um programa científico com grandes contributos informáticos, estava a conseguir decifrar os carvões – livros! Se se tivesse deitado tudo fora?

Sem esta dimensão extraordinária, conto uma experiência pessoal, homenageando a equipa do Museu do Chiado. Estávamos a começar a preparar, em 94 ou 95, uma exposição do Mário Eloy. Certo dia, a Maria d'Aires chega-se ao pé de mim e diz «Raquel, olha o que eu encontrei!», estendendo-me uma velha caixa de sapatos. Lá dentro, estavam largas dezenas, mais do que uma centena, de provas de contacto, pequenas, da obra pictórica de Mário Eloy. Ele tinha morrido em 51, o SNI (Secretariado de Propaganda Nacional) quis fazer-lhe uma grande exposição, comissariada pelo Diogo Macedo que era então director do Museu. Mandou fotografar a obra toda do Mário Eloy mas não teve dinheiro para fazer o catálogo. Durante quase 50 anos, que assistiram a grandes mudanças, nomeadamente a obras profundas no edifício, a caixa de sapatos com aquelas provas fora guardada. O seu conteúdo serviu finalmente: foi a base do nosso inventário da obra do artista, facilitando-nos muito o desenrolar do trabalho. Algumas das obras ali fotografadas estão no nosso catálogo a preto e branco, porque, não as podendo encontrar fisicamente, pudemos pelo menos documentá-las.

O «mal de museus» é um dos motes fundamentais do trabalho em museu. Não consigo dizê-lo de outra forma. Para responder ou não responder, à Joana Vasconcelos, a quem agradeço a intervenção, eu, como professora de História da Arte que tem que dar programas, sofro do mesmo mal, para usar ainda a figura da doença. Agora, felizmente, temos, no Museu Berardo que, espero, não levante também permanentemente a colecção permanente. Para ver pintura portuguesa do século XIX vou ao Museu Soares do Reis, no Porto, todos os anos... gosto de ir, os alunos também, mas gostaria que tal fosse possível também em Lisboa.

O Joaquim tem toda a razão, em qualquer museu do mundo... um museu nunca nos chega! Nunca fazemos a exposição que desejámos, os artistas nunca estão todos expostos no museu! É uma dinâmica complexa que tem razões económicas, sociais, culturais, com certeza psicopatológicas,

IRM – I would like to thank the speakers and all the participants for these two extraordinary days. These days were stimulating, interesting, informative and these days, though fleeting, will surely remain registered in our memories, just like the work of Alberto Carneiro, which was the cover of our meeting. Thank you all.

também, que já foram aqui evocadas. Este é o contexto do facto de a exposição temporária se ter sobreposto à exposição permanente. Este é um dado com que temos que lidar, não vale a pena chorar. Faz parte das dinâmicas dessa coisa improvável e imprevista que o museu, apesar de tudo, também é. E acontece em todos os museus do mundo. Fico frustradíssima quando entro expressamente em qualquer museu histórico para ver uma peça precisa, e não a encontro. Mas este é o nosso presente que talvez já seja futuro. Na minha experiência, destaco a pressão do novo nos museus de arte contemporânea, já referida pelo Pedro: a ideia de que já não sabemos fazer história ou já não queremos fazer história, que já não trabalhamos com valores auráticos mas valores processuais e, na verdade, o visitante mais tradicional que vai ao museu para ver ou rever uma peça, muitas vezes, sai frustrado. Há mais alguma questão?

Rodrigo Bettencourt da Câmara – Estamos a centrar isto tudo nos museus e nesta questão da permanência, mas esquecemo-nos que existe muita arte fora dos museus. Na arte contemporânea, há uma quantidade grande de objectos que também se vão degradando, às vezes com esta questão da efemeridade, de não ser possível conservá-las, acabam por se desgastar ou, às vezes, nem serem reconhecidos como arte, não é? E que têm um carácter mais permanente e, talvez, mais livre do que a arte que está no museu.

RHS – O Joaquim falou um pouco nisso... O Museu é uma figura de legitimação. E os conservadores têm com ela uma relação ambígua, de quererem não mostrar para conservar, mas acabam por mostrar para legitimar e, já agora, também para partilhar o saber e a beleza. Mas concordo plenamente com o Joaquim: não podemos conservar tudo. A conservação é também uma construção, uma reposição que tem uma história e especificidades diferentes para a arte contemporânea ou para os patrimónios comuns, raros e identitários. Nada posso acrescentar à virtude da perda, já tão brilhantemente analisada .

RBC –... eu sei que o António Rava estava num projecto, não sei se ainda está, de pintura mural de exteriores numa vila italiana. Nós em Lisboa tínhamos muitas pinturas reaccionárias ou não reaccionárias e são coisas que se vão apagando naturalmen-

te, por reconstrução e que ninguém liga, quase. Portanto, existe muita arte efémera, que quase não é arte, ou é, não sei, às vezes dizemos que é arte passado algum tempo, mas existem muitos objectos e coisas por que passamos e que vemos e não sabemos porque é que foram feitos, postos ali... Portanto, há muito mais questões para além do museu ou de uma direcção de um museu e podemos passear em muitos sábados e domingos e ver coisas muito interessantes sem também sermos incomodados, às vezes em lugares inesperados.

RHS – Há mais alguma intervenção...? É altura de perguntar à mesa se quer dizer mais alguma coisa...? Isabel, não queres vir aqui para encerrar?

IRM – Queria agradecer aos oradores e, no fundo, a todos os participantes, estes dois dias extraordinários que nos proporcionaram. Dias estimulantes, interessantes, lúdicos e que, apesar de efémeros, tenho a certeza que ficarão registados na nossa memória, tal como a imagem da obra de Alberto Carneiro, que foi a capa deste nosso encontro. Muito obrigada a todos.

CV'S DOS AUTORES AUTHORS' CV'S

AMARAL, JOANA REBORDÃO

Licenciada em Conservação e Restauro pela Universidade Nova de Lisboa. Colabora com o Museu Nacional de Etnologia desde 2000, onde assume a Coordenação da Área de Conservação e Restauro em 2001 e a orientação de estágios curriculares em 2002. Formadora da Rede Portuguesa de Museus desde 2003 e do Instituto dos Museus e da Conservação desde 2004. Co-autora de *Planos de Conservação Preventiva. Bases orientadoras, normas e procedimentos*, colecção Temas de Museologia, Instituto dos Museus e da Conservação, Novembro de 2007. Co-autora do artigo «A conservação preventiva após a Lei-Quadro dos Museus Portugueses – Previsões e expectativas» in *Museal*, revista do Museu Municipal de Faro, n.º 2, Junho de 2007. Desde 2004 tem apresentado comunicações em encontros organizados por instituições como a Rede Portuguesa de Museus, o Instituto Português de Conservação e Restauro, o Instituto Politécnico de Tomar e a Fundação Oriente.

BRITO, JOAQUIM PAIS DE

Director do Museu Nacional de Etnologia (Lisboa) onde tem coordenado a investigação e comissariado exposições como «Fado: Vozes e Sombras» (1994), «Onde Mora o Franklim?» (1995), «O Voo do Arado» (1996), «Histórias de Goa» (1997), «Os índios, nós» (2000), «Com os índios Wauja» (2004), «Sogobò, Máscaras e Marionetas do Mali» (2004) ou «Pinturas cantadas. Arte e performance das mulheres de Naya» (2007). É co-Presidente, desde 2001, do Conselho Científico do Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, a ser inaugurado em Marseille. Professor Associado do Departamento de Antropologia do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE), aí tem leccionado as disciplinas de Etnografia Portuguesa e Questões de Etnologia Europeia e é coordenador científico do Mestrado em Antropologia: Patrimónios e Identidades.

AMARAL, JOANA REBORDÃO

Graduated in Conservation-Restoration by Universidade Nova de Lisboa. She collaborates with the Museu Nacional de Etnologia since 2000 where she is the coordinator for the Conservation area since 2001 and the supervisor for students' training, since 2002. Trainer of Rede Portuguesa de Museus since 2003 and of the Institute of Museums and Conservation since 2004. Co-author of *Planos de Conservação Preventiva. Bases orientadoras, normas e procedimentos*, collection Temas de Museologia, IMC, November 2007. Co-author of the article "A conservação preventiva após a Lei-Quadro dos Museus Portugueses - Previsões e expectativas" in *Museal*, revista do Museu Municipal de Faro, n.º 2, June 2007. Since 2004 she has presented communications at meetings organized by institutions like Rede Portuguesa de Museus (the Portuguese Museum Network), Instituto Português de Conservação e Restauro, Instituto Politécnico de Tomar and Fundação Oriente.

BRITO, JOAQUIM PAIS DE

He is director of Museu Nacional de Etnologia (Lisbon) where he has coordinated researches and curated exhibitions such as "Fado: Vozes e Sombras" (1994), "Onde Mora o Franklim?" (1995), "O Voo do Arado" (1996), "Histórias de Goa" (1997), "Os índios, nós" (2000), "Com os índios Wauja" (2004), "Sogobò, Máscaras e Marionetas do Mali" (2004) ou "Pinturas cantadas. Arte e performance das mulheres de Naya" (2007). Since 2001, he is co-chairman of the Scientific Council of the Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, to be inaugurated in Marseille. Associate Professor at the Department of Anthropology at the Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE), where he has been teaching the courses of Portuguese Ethnography and European Ethnology Issues. He is the scientific coordinator of the MA in Anthro-

A sua actividade de investigação desdobra-se pelo estudo das sociedades agro-pastoris de montanha e as suas formas de organização comunitária, a história da etnografia portuguesa, as culturas populares nas suas vertentes de oralidade e expressão ritual e festiva e as condições teóricas da prática museológica. Como divulgador da produção etnológica referida a Portugal, é fundador e director da colecção «Portugal de Perto – Biblioteca de Etnografia e Antropologia» (Publicações Dom Quixote, Lisboa), que se publica desde o ano de 1982.

BRUGEROLLE , MARIE DE

Historiadora de arte e curadora. Professora da École Nationale des Beaux-Arts de Lyon e Montpellier. Foi comissária adjunta de «Fora dos limites da arte e da vida», MNAM Centro Pompidou, em 1994, que constituiu um passo importante para a redescoberta da história dos happenings, eventos e performance. Trabalhou no MoMA, em Nova York, em 1995, onde desenvolveu um programa especial de filmes no âmbito da retrospectiva de Bruce Nauman. Colaborou também com Louise Bourgeois. Curadora do Magasin-CNAC, Grenoble, em 1996, concebeu com Paul McCarthy «e Gravity», uma homenagem a Bas Jan Ader, Wolfgang Stoerchle et Guy de Cointet (1934-1983), bem como a primeira retrospectiva de Allen Ruppersberg. Promove ainda a descoberta de Mariko Mori e Bag Alex na Europa. Organizou a retrospectiva de Guy de Cointet (1934-1983) na Mamco de Genebra, em 2004 («Who's That Guy?»), tendo em seguida colocado em perspectiva o seu trabalho com os de Paul McCarthy, Mike Kelley e Sullivan Catherine na CRAC em Sète, 2006 (Faire des choses avec des mots / construindo palavras com as coisas). Organizou a representação da peça «Tell Me», na Tate Modern, em junho de 2007. É autora de inúmeros artigos sobre Guy de Cointet (Art Press 2002, Semaines 2006, 20x27, 2006 et Artforum, 2007), escreveu a primeira monografia sobre sua obra, publicada em 2008 e coordenou o catálogo raisonné Air de Paris e um documentário intitulado: «Who's That Guy?». Paralelamente a esta investigação organizou uma retrospectiva de John Baldessari (From Life) Carré d'art-Musée d'art contemporain de Nîmes (2005). Comissariou a exposição «Do not play with dead things», com Eric Mangion, director do Centre d'Art da Villa Arson, sobre o tema do fetichismo e performance, entre Fevereiro e Junho de 2008.

pology: Heritage and Identity. His research activity unfolds in the study of agro-pastoral societies of the mountain and its forms of community organization, the history of Portuguese ethnography, popular cultures in their areas of oral, ritual and festive expression and the theoretical conditions of museum practice. As a promoter of ethnographic production related to Portugal, he has founded the collection "Portugal de Perto – Biblioteca de Etnografia e Antropologia" (Publicações Dom Quixote, Lisbon), which has been published since 1982.

BRUGEROLLE , MARIE DE

Art historian and curator. She is professor at the École Nationale des Beaux Arts in Lyon and Montpellier. In 1994, she was assistant curator of the exhibition "Hors Limites l'art et la vie" at MNAM Pompidou Centre which was an important step in the rediscovery of the history of happenings, events and performance. In New York in 1995, she worked at MoMA where she designed a special program of films within the framework of the retrospective of Bruce Nauman. She has also worked with Louise Bourgeois. As exhibitions curator at CNAC-Magasin de Grenoble, in 1996, she designed with Paul McCarthy "and Gravity", a homage to Bas Jan Ader, Wolfgang Stoerchle et Guy de Cointet (1934-1983), and the first retrospective of Allen Ruppersberg. She has promoted the discovery of Mariko Mori and Alex Bag in Europe. She has organized the retrospective of Guy de Cointet (1934-1983) at MAMCO in Genève, in 2004 ("Who's That Guy?"), and then puts in perspective his work with those of Paul McCarthy, Mike Kelley and Catherine Sullivan at CRAC in Sète, 2006 (Faire des choses avec des mots/Making Words With Things) and the performance of the play "Tell Me" at Tate Modern, in June 2007. She is the author of numerous articles on Guy de Cointet (Art Press, 2002, Semaines 2006, 20x27, 2006, Artforum, 2007), she wrote the first monograph on his work, published in 2008 and coordinates the catalogue raisonné Air de Paris and a documentary film: "Who's That Guy?". Along with this exciting research, she has organized a retrospective on John Baldessari (From Life) at Carré d'art-Musée d'art contemporain de Nîmes (2005). She has organized the exhibition "Do not play with dead things" with Eric Mangion, director of Centre d'art de la Villa Arson, about the subject of performance fetishism, between February and June 2008.

CHOUGNET, JEAN-FRANÇOIS

Historiador, cientista político formado pela Sciences Politiques de Paris e ex-aluno da Ecole Nationale d'Administration. Nos anos 80 et 90, consultor de Jack Lang, ministro da Cultura, director-ajunto do Musée National d'Art Moderne (Centro Pompidou), director-adjunto da Réunion des Musées Nationaux. Em 2005, foi comissário do Ano do Brasil em França («Brésil, Brésils») e Director geral do Parque de la Villette (Paris). Actualmente, é director do Museu Colecção Berardo.

DIAS, JOÃO PAULO

Bacharel em Conservação e Restauro, com pré especialização em documentos gráficos, pela Escola Superior de Conservação e Restauro. Entre 2002 e 2003 desenvolve projectos no Instituto Português de Conservação e Restauro como *freelancer* com incidência no tratamento de gravura, desenho e posters litográficos. Colabora com a Larsson, participando na avaliação do estado de conservação de obras de arte sobre papel integradas em colecções de arte contemporânea, e no tratamento de posters litográficos, de pinturas, gravuras, desenhos e colagens sobre papel. Participa no projecto do «Fundo das Inquisições», no Instituto dos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo. Em 2008: está envolvido na conservação de pinturas e caligrafias chinesas da colecção de Camilo Pessanha, integradas no Museu Nacional Machado Castro, em colaboração com o Instituto dos Museus e da Conservação. Colabora com Larsson, conservando de obras de arte sobre papel no Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão e noutras colecções particulares.

FALCÃO, LINA

Bacharel e licenciada em Conservação e Restauro pela Escola Superior de Conservação e Restauro e pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, respectivamente. Mestre em Química Aplicada ao Património Cultural pela Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Trabalha desde 1995 como conservadora-restauradora independente tendo-se especializado em conservação de peles e cabedais decorativos e etnográficos.

FALCÃO, PATRÍCIA MARINHO

Em Abril de 2008 ganha o concurso internacional para a realização de um estágio ICON de dois anos na TATE Collections, Time Based Media Conservation Department, em

CHOUGNET, JEAN-FRANÇOIS

Historian, political scientist graduated by Sciences Politiques de Paris and former student of Ecole Nationale D'Administration. In the 80's and 90's he was consultant of the Culture Minister Jacques Lang, deputy director of the Musée National d'Art Moderne (Pompidou Centre), deputy director of Réunion des Musées Nationaux. In 2005, he was curator of the Year of Brazil in France ("Brésil, Brésils") and General Director of Parque de la Villette (Paris). Currently, he is the director of Berardo Collection Museum.

DIAS, JOÃO PAULO

Graduated in Conservation and Restoration by the School of Conservation and Restoration, specializing in graphic documents. Between 2002 and 2003 he developed freelance projects at the IMC related to the conservation of printmaking, drawing and lithographic posters. He collaborates with Larsson, participating in the evaluation of conservation status of works of art on paper included in collections of contemporary art, and treatment of lithographic posters, paintings, prints, drawings and collages on paper. He joins the project "Fundo das Inquisições" in Instituto dos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo." In 2008, he is involved in the conservation of Chinese paintings and calligraphy from the collection of Camilo Pessanha, integrated in the National Museum Machado de Castro, in collaboration with IMC. Collaborates with Larsson, preserving works of art on paper in the Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão and other private collections.

FALCÃO, LINA

Graduated in Conservation-Restoration by Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa. Master in Chemistry applied to Cultural Heritage by Faculdade de Ciências, Universidade de Lisboa. Since 1995, she works as an independent conservator restorer, specialized in the conservation of ethnographic decorative leathers.

FALCÃO, PATRÍCIA MARINHO

In April 2008 she won the international contest for the realization of a two-year internship at ICON TATE Collections, Time Based Media Conservation Department, London, UK. From September 2006 to July 2008 she attended Master's Degree in Conserva-

Londres, Reino Unido. De Setembro de 2006 a Julho de 2008 frequenta Master's Degree em conservação de novos media na Bern University of the Arts (BUA). Colabora, como conservadora-restauradora, no projecto de digitalização das obras em vídeo do artista Jean Otth, com Johannes Gfeller. Foi ainda responsável, no âmbito da BUA, pela digitalização das obras de vídeo apresentadas na exposição «Swiss Video Art from the 70s and 80s - A Reconstruction» no Museum of Art Lucerne. Durante o período de 2006 a 2008 trabalha como conservadora-restauradora de vídeo na empresa *video-company.ch*, onde trata da preservação de obras em vídeo pertencentes a diferentes museus suíços, como o Migros Museum em Zurique ou o Museum of Fine Arts em Berna. Entre 2005 e 2006 trabalha como assistente científica para a área de restauro digital no projecto «40yearsvideoart.de» da German Federal Cultural Foundation, no Center for Art and Media, Karlsruhe, Alemanha. Em 2002 recebe uma Bolsa Gulbenkian para frequentar um estágio de um ano sobre conservação de fotografia contemporânea no Museum of Modern Art em Frankfurt/Main, Alemanha. Desenvolve nesta altura um plano para a conservação da colecção multimédia do Museu. Entre 1998 e 2005 trabalha como técnica de conservação e restauro de fotografia para o Centro Português de Fotografia do Ministério da Cultura, tanto em Lisboa como no Porto. Bacharel em Conservação e Restauro pela Escola Superior de Conservação e Restauro, Lisboa.

MACEDO, RITA

Professora Auxiliar do Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova, responsável pelas disciplinas de História da Arte Contemporânea e Teoria da Arte desde 1999. Doutorada em Conservação e Restauro, ramo de Teoria, História e Técnicas da Produção Artística, pela Universidade Nova de Lisboa. Mestre em História da Arte Contemporânea e Licenciada em História, variante de História da Arte, pela mesma Universidade. Investigadora do Instituto de História da Arte, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Integra a Comissão Científica do Encontro Arte Efémera e Conservação. No campo da investigação, os seus interesses prendem-se com a participação do artista, curador e conservador no processo de preservação da arte contemporânea.

tion of new media at Bern University of the Arts (BUA). As a conservator-restorer she has collaborated with Johannes Gfeller in a project for the digitization of the works of video artist Jean Otth. She was also responsible, under the BUA, for the scanning of the video works showed in the exhibition "Swiss Video Art from the 70s and 80s - A Reconstruction", Lucerne Museum of Art. From 2006 to 2008, she worked as a video conservator-restorer in the company *video-company.ch*, which deals with the preservation of works in video from different Swiss museums, like the Migros Museum in Zurich or the Museum of Fine Arts in Bern. Between 2005 and 2006 worked as scientific assistant for the field of digital restoration in the project "40yearsvideoart.de" of the German Federal Cultural Foundation, the Center for Art and Media, Karlsruhe, Germany. In 2002 received a scholarship from Fundação Gulbenkian to a one-year internship on conservation of contemporary photography at the Museum of Modern Art in Frankfurt / Main, Germany. During this period she developed a plan to conserve the media collection of the Museum. Between 1998 and 2005 she worked as a technician for the preservation and restoration of photography for the Centro Português de Fotografia of Ministério da Cultura, in Lisbon and Porto.

Bachelor in Conservation and Restoration by Escola Superior de Conservação e Restauro, Lisbon.

MACEDO, RITA

Assistant Professor at Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia. She is responsible for the chairs of Contemporary Art History and Art Theory. PhD in conservation restoration, branch of theory, history and techniques of art production, by Universidade Nova de Lisboa, with the thesis *Challenges of Contemporary Art to Conservation-Restoration. Documenting Portuguese Art of the 60's/ 70's*. Master in History of Contemporary Art, graduated in History by the same university. Researcher at the Instituto de História da Arte, of Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. She is part of the scientific committee of the Meeting Ephemeral Art and Conservation.

Her research interests are centered in the relation between curator, conservator and artist in the preservation of contemporary art.

MATOS, LÚCIA ALMEIDA

Professora Auxiliar na área dos Estudos Artísticos e directora do programa de Mestrado em Estudos Artísticos com dupla especializações em Teoria e Crítica da Arte e Estudos Museológicos e Curadoriais, da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. É membro do grupo de investigação em Estudos de Museus do Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa. Enquanto investigadora, os seus interesses centram-se na documentação da produção, exposição e recepção da arte moderna e contemporânea e orienta várias teses de Doutoramento relacionadas com estes temas. Coordena um projecto de investigação envolvendo universidades e museus portugueses e espanhóis, dedicado à documentação de obras de arte de artistas portugueses contemporâneos. Tem organizado e comissariado várias exposições individuais e colectivas.

MURTA, ELSA

Conservadora restauradora no Departamento de Conservação do IMC, tem o Bacharelato em Conservação e Restauro de Escultura, por equiparação do curso de Técnico de Conservação e Restauro de Escultura, com estágio subsequente efectuado na Divisão de Escultura do IJF (1984/1987) e o Curso de Mestrado em Artes Decorativas, Universidade Católica (2006/2007). Encontra-se neste momento a preparar a dissertação do mestrado (2008/2009). Desde 1989 efectua trabalhos de conservação e restauro de obras, nas tipologias de escultura e talha. Simultaneamente, orienta estágios de alunos provenientes de cursos de conservação e restauro de escolas e universidades portuguesas e estrangeiras e ministra aulas e dá palestras no âmbito dos módulos de escultura e talha, em vários níveis de cursos de conservação e restauro.

PIMPANEAU, JACQUES

Nasce a 12 de Setembro de 1934 em Paris. De 1965 a 1969 é professor titular da cadeira de Língua e Literatura Chinesa no Institut National des Langues et Civilisations Orientales, em Paris. De 1971 a 1999, fundador do Museu Kwok On (Artes e tradições populares da Ásia), Paris. Desde 1999 é Professor Catedrático Jubilado das universidades francesas, autor de: *Promenade au jardin des poiriers, l'opéra chinois classique*, Paris, 1983; *Chine, culture et tradition*, Paris, 1988; *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, 1989; *Chine, mythes et dieux*, Arles 1985; *Anthologie de*

MATOS, LÚCIA ALMEIDA

Assistant Professor of Art Studies, and director of the Graduate Programme in Museum Studies and Curatorship at the Faculty of Fine Arts, University of Porto. She is a member of the research group on Museum Studies of the Instituto de História da Arte of Universidade Nova de Lisboa. Her research interests are focused on the documentation of production, display and reception of modern and contemporary art and is currently advisor of several PhD thesis on these subjects. She coordinates a research project involving several universities and museums in Portugal and Spain dedicated to the documentation of works by Portuguese contemporary artists. She has organized and curated individual and group exhibitions.

MURTA, ELSA

Conservator-restorer at the Department of Conservation of IMC. Graduated in Conservation-Restoration of Sculpture, post graduated in Decorative Arts from Universidade Católica (2006/2007).

She works in conservation and restoration since 1989 especially in the field of carving and sculpture. She has been training and supervising students from Portuguese and foreign schools and universities within the framework of conservation and restoration. She also gives lectures on sculpture and carving to several levels of conservations and restoration studies.

PIMPANEAU, JACQUES

Born September 12, 1934 in Paris. From 1965 to 1969 he was professor of the chair of Chinese Language and Literature at Institut National des Langues et Civilisations Orientales in Paris. From 1971 to 1999, founder of the Kwok On Museum (Arts and Popular Traditions of Asia), Paris. Since 1999 he is Professor Emeritus of French universities, IN-LACO. Author of: *Promenade au jardin des poiriers, l'opéra chinois classique*, Paris, 1983; *Chine, culture et tradition*, Paris, 1988; *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, 1989; *Chine, mythes et dieux*, Arles 1985. *Anthologie de la littérature chinoise classique*, Arles, 2004; Translator of classical Chinese authors, among which: *Notes de la chaumière des observations subtiles*, Ji Yun, Paris, 1994. *Jardin d'anecdotes*, Liu Xiang, Paris, 1997; *Mémoires historiques, vies de chinois illustres*, Sima Qian, Arles, 2002; *Sur moi-même*, Su Dongpo, Arles, 2003.

la littérature chinoise classique, Arles, 2004; Tradutor de autores clássicos chinesas, entre os quais, de: *Notes de la chaumière des observations subtiles*, Ji Yun, Paris, 1994; *Jardin d'anecdotes*, Liu Xiang, Paris, 1997; *Mémoires historiques, vies de chinois illustres*, Sima Qian, Arles, 2002; *Sur moi-même*, Su Dongpo, Arles, 2003.

RAVA, ANTONIO

Mestre em Conservação pelo Istituto Centrale per il Restauro, em 1978, e mestre em Arquitectura pelo Politécnico de Turim. Conservador principal, seleccionado pela Administração Pública em Bens Culturais, em 1980, em Roma, Palácio Barberini. Dois anos depois torna-se restaurador privado, tendo aberto um atelier em Turim e Roma. Depois de ter ganho uma Bolsa Fullbright da comissão de intercâmbio Itália-EUA, viveu dois anos em Nova Iorque, desenvolvendo estudos de conservação de Arte Contemporânea em Instituições norte americanas e trabalhando em diferentes ateliers privados.

Trabalha há 30 anos na conservação de obras de arte em instituições italianas e internacionais e tem aprofundando continuamente a investigação e a prática em diversas áreas da conservação, em colaboração com instituições universitárias. Trabalhou com instituições para a realização de Encontros e palestras e tem sido responsável pela Galleria d'Arte Moderna de Turim para o projecto INCCA, que implica a criação de uma rede de Conservação para a Arte Contemporânea. Ensina Restauro na Accademia Albertina de Turim, no curso de conservação com novos laboratórios desde há oito anos. Ensina história e técnica da conservação na Universidade de Turim e no Politécnico de Turim como professor contratado.

SCHOLTE, TATJA

Investigadora ICN, Instituto Holandês para o Património Cultural, desde 1998. Estudou arte na Academia Gerrit Rietveld e história da arte contemporânea na Universidade de Amesterdão, tendo-se especializado em filmes de artistas e vídeo-arte. Trabalhou como historiadora de arte e professora de história da arte contemporânea antes de ter entrado no projecto de investigação do ICN sobre entrevistas de artistas e arquivos. Foi co-autora de uma metodologia de entrevistas a artistas. De 1999-2002 foi líder do projecto da International Network for the Conservation of

RAVA, ANTONIO

Master degree in Conservation at Istituto Centrale per il Restauro in 1978 and master degree in Architecture at Politecnico in Torino. Chief restorer selected by Public Administration in Beni Culturali in 1980, in Rome Palazzo Barberini and after two years become private restorer and opened a study in Torino and in Rome. After winning the Fullbright scholarship of the commission of exchange Italy-USA, he lived two years in New York to develop the study of conservation of Contemporary Art in U.S.A. institutions, working in different private studies. Works for thirty years in Italian and foreign institutions for the conservation of works of art, continuously deepening conservation matters with research studies and experimentation in collaboration with university institutions in different fields.

Worked with institutions for the realization of meetings and lectures and has been responsible for the Galleria d'Arte Moderna of Turin for the project INCCA, creation of a network for Contemporary Art Conservation. For eight years he has been teaching restoration at Accademia Albertina of Turin in the course of conservation with new laboratories, and teaches history and technique of conservation at University of Turin, and Politecnico of Turin.

SCHOLTE, TATJA

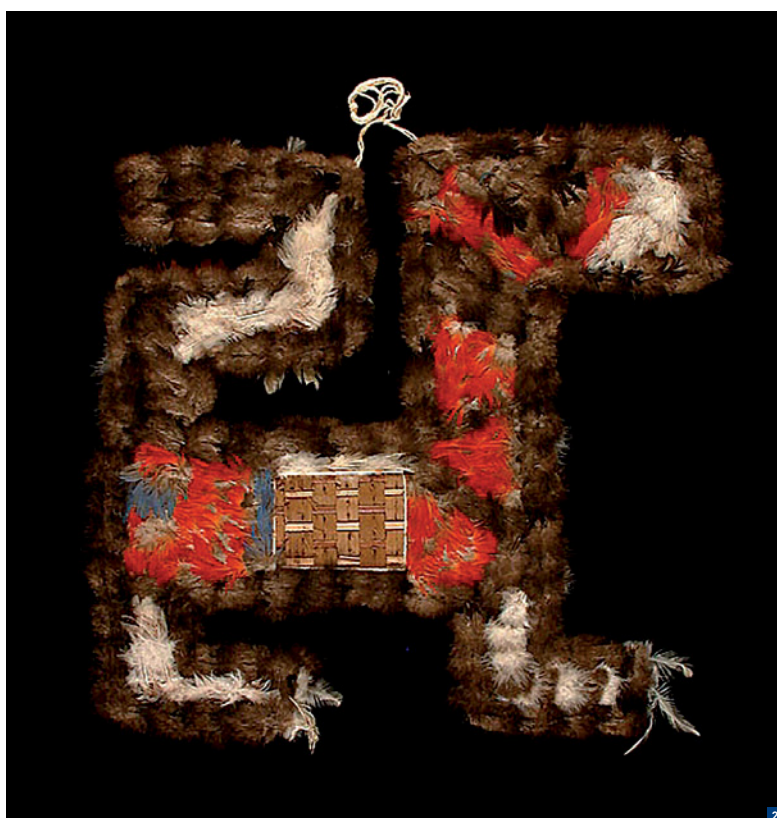
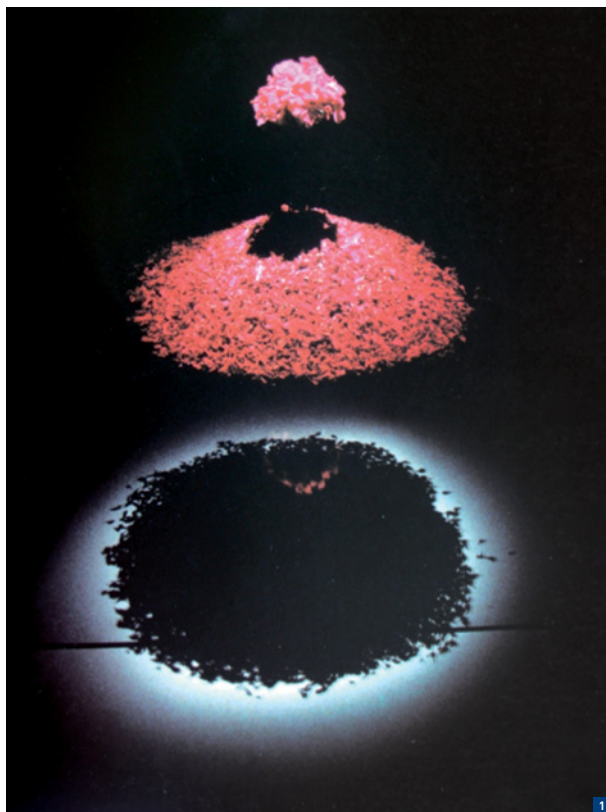
She is a researcher at the Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN) since 1998. She was trained as an artist at Gerrit Rietveld Academy and as an art historian at the University of Amsterdam, specialized in artists' films and video art. She worked as a writer and teacher in contemporary art history before she participated in a research project at ICN on artists' interviews and archives. She was co-creator of a methodology for artist's interviews. From 1999-2002 she was project leader of the International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA) and remained the coordinator of the network until 2004.

From 2004-2007 she was project leader of the European funded international research project 'Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art'. This large-scale project involved 25 museums and art institutes who jointly researched 33 case studies of artists' installations. Additional research was carried out into advanced strategies of conservation, such as documentation and artists'

Contemporary Art (INCCA) e manteve-se na sua coordenação até 2004. De 2004 a 2007 foi responsável pelo projecto europeu de investigação, com financiamento internacional, «Inside Installations Preservation and Presentation of Installation Art». Neste projecto de grande escala estiveram envolvidos 25 museus e institutos de arte que investigaram 33 casos de estudo de instalações de artistas. Tem desenvolvido investigação em estratégias avançadas de conservação, como documentação e participação de artistas. As suas áreas de estudo centram-se nas «práticas de estúdio, artistas, entrevistas a artistas, teoria de conservação, documentação e gestão de conhecimento. Está actualmente a preparar uma investigação de doutoramento sobre a importância, conservação e apresentação de obras *site-specific*, que foram re-localizadas em colecções de museu. Este será um estudo comparativo entre arte contemporânea e objectos de colecções etnográficas.

participation. Her research areas are centred on artists' studio practices, artists' interviews, conservation theory, documentation & knowledge management. She is currently preparing a PhD research on the significance, conservation and presentation of site-specific works which have been re-located to a museum collection. This will be a comparative study between contemporary art and objects of ethnographic collections. INLACO.

IMAGENS IMAGES



1. Loures Castro, Montanha
Loures Castro, Montanha
2. BD.175 Adorno/escudo.
BD.175 Adornment/shield



3. BD.470/1, BD.470/2 e BD.470/3
Forma de pão-de-ló
BD.470/1, BD.470/2 and
BD.470/3 Sponge cake mold

4. BD.457/1, BD.457/2 e BD.457/3
Pote de roça
BD.457/1, BD.457/2 and
BD.457/3 - Roughing Pot

5. Esquema dos principais
elementos tecnológicos
necessários para mostrar
uma obra simples

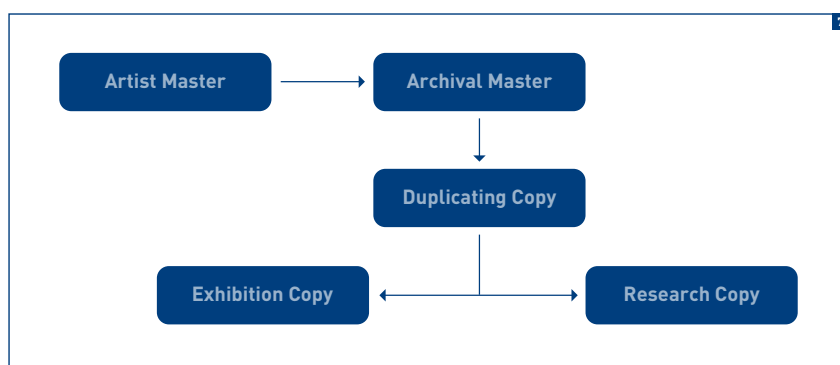
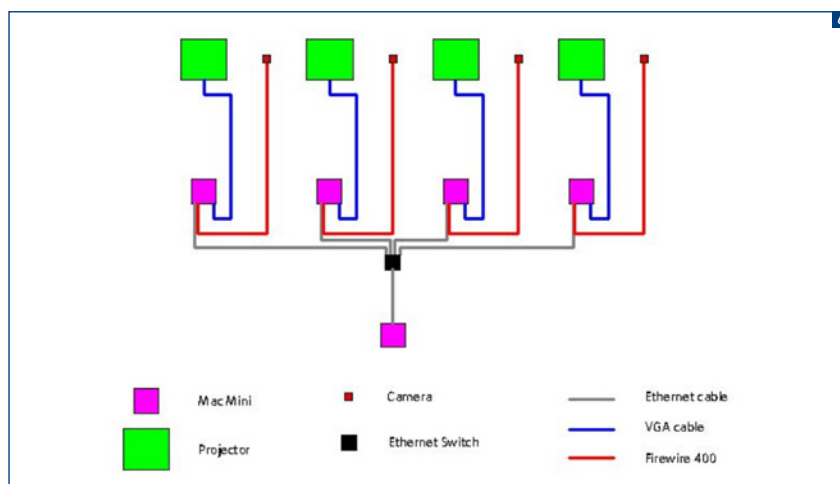
Representation of the main
devices necessary to show a
simple video artwork

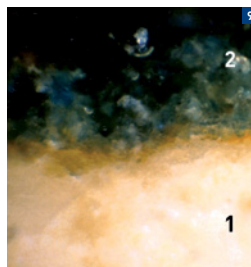
6. Esquema do equipamento
e ligações entre ele para
a instalação de Rafael
Lozano-Hemmer, uma obra
considerada complexa

Representation of the devices
and the connections between
them for the installation of the
Rafael Lozano-Hemmer, an
artwork considered complex

7. Esquema das cópias
produzidas para preservação e
exposição durante o processo
de aquisição na Tate

Representation of the copies
produced for preservation
and exhibition during the
acquisition process of an
artwork





8. Gracelina Barros, técnica responsável pelo estudo e tratamentos de conservação e restauro da *Cabeça de Índio*
Gracelina Barros, technician, responsible for the study and treatment of conservation and restoration of the *Indian Head*

9. Corte estratigráfico da cor azul:
1 – Preparação
2 – Azul Egípcio
Stratigraphy of the colour blue:
1 – Preparation
2 – Egyptian blue

10. Pormenor durante a remoção dos produtos de alteração
Detail during the removal of the alteration products

11. Pormenor da parte superior da marioneta da província de Henan, inventário 2/1 C 128, no qual se observam restauros com diferentes tipos de arames
Detail of the upper part of a puppet from the province of Henan, inventory 2/1 C 128, where we can observe restorations with different types of wires

12. Pormenor da cabeça de uma marioneta do período da Revolução Cultural (1966-1976) que apresenta reforços com fita adesiva
Detail of the head of a puppet from the period of the Cultural Revolution (1966-1976) that show reinforcements with duct tape



13. Barco das flores
Flower boat

14. Caracteres no barco das flores
Characters on the flower boat

15. Cartuchos de pólvora no barco das flores
Gunpowder devices on the flower boat

É consensual que a preservação passa inevitavelmente pelo questionamento do papel institucional. Em primeiro lugar é necessário perceber se o museu poderá disponibilizar as ferramentas, o conhecimento, os recursos humanos e financeiros indispensáveis à conservação de obras tão complexas como aquelas que foram trabalhadas no âmbito de alguns casos de estudo apresentados. Em seguida emergem recorrentemente, tanto na arte contemporânea como nos bens etnográficos, temas como o que preservar, como documentar obras ou rituais, mantendo a riqueza e o vigor dos acontecimentos.(...) Como transferir conhecimento tão complexo e rico como aquele que existe nas comunidades investigadas pelos antropólogos, envolvendo teias multidireccionais e entrecruzadas de acções e objectos, que são descontextualizados dos lugares e das comunidades para os quais foram pensados?

It is agreed that the preservation implies that we question the role of institutions. Firstly, it is necessary that we confirm whether the museum can supply the tools, knowledge, human and financial resources that the conservation of works so complex like the study cases presented here require. Then questions that often arise both in contemporary art and ethnographic objects, such as how to preserve, document works of art or rituals, maintaining the richness and vigour of the events. (...) In other words, how do we transfer knowledge that is so complex and rich like those from the communities studied by anthropologists, involving multidirectional webs and intercrossed actions and objects, that are separate from the places and communities they were thought to be part of?