

Da teoria à prática - problemáticas em torno da preservação da instalação *Oh la la,... Oh la balançoire/Microcosmos Tentacular (2003-04)* de Susanne Thémlyt

From theory to practice - issues around the preservation of the installation "Oh la la,... Oh la balançoire/Microcosmos Tentacular" (2003-04) from Susanne Thémlyt

Susana França de Sá^{*}, Maria Filomena Macedo^{**}, Rita Macedo^{***}

Resumo: Partindo da instalação de Susanne Thémlyt, *Oh la la,... Oh la balançoire/Microcosmos Tentacular* (2003-04), este trabalho foca a produção de documentação para a obra e as problemáticas envolvidas na sua preservação. Adquirida pela Coleção da Caixa Geral de Depósitos após a sua única exposição no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), esta instalação constitui um grande desafio à conservação, dadas as qualidades pouco comuns que apresenta. Cerca de 250 elementos de dimensões e materiais diversos, 150m² de espaço expositivo, ausência de documentação sobre o seu processo criativo, montagem e necessidades de conservação e ainda, elementos que constituem focos de degradação. Entre eles, couves e alcachofras, madeiras atacadas por fungos e insetos, uma marta embalsamada e vários materiais efêmeros como o poliuretano e outros plásticos. À instituição responsável é exigido um papel dinâmico para a manutenção adequada da obra e ao conservador a criação de ferramentas que permitam assegurar a experiência estética e sensorial da obra e ao mesmo tempo, a materialidade original. A partir da avaliação da significância da obra, da implementação de uma metodologia interdisciplinar que engloba conhecimentos das ciências exatas e das sociais e humanas e envolve a estreita colaboração com a artista, foi possível dar resposta aos desafios lançados e avaliar compromissos de conservação.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Instalação. Documentação. Conservação Preventiva.

Abstract: Taking the installation artwork *Oh la la,... Oh la balançoire/Microcosmos Tentacular* (2003-04) by Susanne Thémlyt as the starting point of this research, this work focuses on the production of documentation and on the concerns of the artwork preservation. After its first exhibition at Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian (Lisbon, Portugal), this installation was acquired by Coleção da Caixa Geral de Depósitos and due to the uncommon qualities of the artwork, it represents a challenging piece in the conservation field. It has about 250 elements of different shapes and materials and requires an exhibition space of 150 m². There is also a lack of documentation about the artwork creative process, installation and conservation requirements and, moreover, elements that may constitute degradation sources. Among those sources are cabbages and artichokes, wood pieces attacked by fungi and insects,

* Doutoranda em Ciências da Conservação na Universidade Nova de Lisboa (FCT/UNL); Mestre em Conservação e Restauro de Arte Contemporânea. Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, Campus Caparica, 2829-516 Caparica, Portugal. susana_de_sa@hotmail.com

** Licenciada em Biologia pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Doutora em Engenharia do Ambiente pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. Realizou o Pós-Doutoramento na área de Conservação Preventiva no Canadian Conservation Institute. Atualmente é Professora Auxiliar do Departamento de Conservação e Restauro (FCT-UNL). VICARTE, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, Campus de Caparica, 2829-516 Caparica, Portugal. mfmd@fct.unl.pt

*** Historiadora da arte, professora de História da Arte Contemporânea e Documentação para a Preservação de Arte Contemporânea na Universidade Nova de Lisboa. Doutorou-se com a Tese *Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro - Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70*. Integra o grupo de investigação sobre estudos de Museus do Instituto de História de Arte, da Universidade Nova de Lisboa. ritamacedo@fct.unl.pt. Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Avenida de Berna, 26-C, 1069-061 Lisboa, Portugal.

one embalmed marten and ephemeral materials such as polyurethane and other plastics. A dynamic role in the preservation of the artwork is demanded of the owner institution and the production of tools that ensure both the sensorial and aesthetic experience, as well as its original materiality, is demanded of the conservator. Based on the artwork significance assessment, on an interdisciplinary approach that includes methodologies from the exact, humanity and social sciences and a close contact with the artist, made it possible to overcome the posed challenges and evaluate different conservation compromises.

Keywords: Contemporary Art. Installation. Documentation. Preventive Conservation.

“uma instalação vive destas situações, é uma paisagem e uma paisagem pode ser modificada”

(Entrevista a Susanne Thémilitz, Porto, 2009)

1. Introdução

Como acontece com diversas obras de arte contemporânea, o trabalho da artista Susanne Thémilitz lança diversos desafios ao conservador. Não só pela multiplicidade de materiais e caráter transitório das obras da artista, como também pelo conjunto de elementos (materiais e imateriais) que trabalham para a comunicação da sua intenção. A obra *Oh la la, ... Oh la balançoire/Microcosmos Tentacular* (2003-04)¹, pertencente à Coleção da Caixa Geral de Depósitos, não foge a esta regra (Figura 1).



Figura 1 - Vistas da instalação *Oh la la, ... Oh la balançoire/Microcosmos Tentacular* (2003-04) de Susanne Thémilitz. Centro de Arte Moderna: A - espaço exterior da barraca; B - barraca com andaime metálico em frente, javali e plantas. Fotos: Susanne Thémilitz, 2004 ©.

A instalação é composta por cerca de 250 elementos, inclui materiais efêmeros e não convencionais tais como plásticos (ex.: poliuretano, PUR) e elementos vivos e

¹ Para facilitar a leitura, o título da obra *Oh la la, ... Oh la balançoire/Microcosmos Tentacular* surge no texto algumas vezes na forma simplificada, *Oh la la*.

ocupa mais de 100m² de espaço expositivo. A acrescentar, a artista opta frequentemente por objetos que transmitem o seu gosto pela linguagem do velho e do usado e por fim, a instalação apela o visitante a assumir o papel de explorador. Para além destas questões, a obra foi adquirida pela Coleção da Caixa Geral de Depósitos sem a partilha das problemáticas encontradas ao longo do seu único período expositivo no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (CAM)². Desta forma a CGD viu-se na posse de uma instalação sobre a qual os seus conservadores não tinham qualquer conhecimento nem das necessidades de conservação nem dos seus requisitos expositivos tão específicos ficando assim frente a um extenso conjunto de elementos sem qualquer memória de uma relação entre si.

Com o objetivo de solucionar questões deste tipo, específicas da conservação da arte contemporânea e com características similares a outras obras deste período, a conservação de instalações tem sido o foco de estudos e projetos diversos desde os anos 90. Como exemplos destas iniciativas, o projeto *Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art (2004-2007)* (CULTURAL HERITAGE AGENCY OF THE NETHERLANDS; SCHOLTE, WHARTON, 2011) dedicou a sua atenção ao estudo de mais de 30 instalações de arte contemporânea e a conferência internacional, *Contemporary Art: Who Cares?* (2010), focou também a problemática das instalações. Estes projetos, discutindo conceitos de tangibilidade e intangibilidade, autenticidade e originalidade, instalação e reinstalação, reinterpretação e reencenação têm destacado a produção de documentação como uma das ferramentas indispensáveis para a preservação destas obras. Segundo autores como Carol Stringari, Pip Laurenson e Marge van Mechelen, ainda que todos os elementos de uma obra estejam presentes e em bom estado de conservação, sem uma base documental que inclua, conhecimento sobre os processos criativos, materiais e técnicas de produção, intenção do artista, esquemas de montagem e exposição e medidas de conservação, a obra está sujeita a uma perda de valor (STRINGARI, 1999; LAURENSEN, 2006; VAN MECHELEN, 2006). Sendo o artista ainda vivo, o seu testemunho torna-se indispensável para a coleta de informação (STRINGARI, 1999). Numa instalação complexa como a obra em estudo, a importância desta metodologia é decisiva. Sem o contributo de Themlitz, a resposta a questões relacionadas com a disponibilidade futura de materiais, substituições e/ou trocas necessárias ao longo do período expositivo, não teria sido possível. A acrescentar, possibilidades de “reinvenção” da obra no decorrer de reinstalações em novos espaços e ainda a

² Atualmente, a obra foi reinstalada pela Coleção da Caixa Geral de Depósitos na exposição *Sentido em deriva – Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, de 12 de outubro de 2013 a 12 de janeiro de 2014. No entanto, dado que até 2012 (data de realização deste trabalho), a obra manteve o histórico expositivo de uma única exposição, o presente artigo pretende refletir as dificuldades provenientes dessa situação. De momento, encontra-se a decorrer outro trabalho de investigação sobre esta segunda instalação da obra *Oh la la* (na FCSH-UNL, Portugal) e em breve serão publicados os seus resultados.

descrição do que será um envelhecimento aceitável para a artista, não teriam sido definidos sem que de meras especulações se tratasse.

De forma a dar resposta a estes desafios, têm sido desenvolvidos alguns estudos com o objetivo de definir uma metodologia interdisciplinar para a preservação destas obras. No entanto, a obra de Themlitz pelas qualidades singulares que apresenta, complexidade numérica, material e espacial, efemeridade e transitoriedade, e ainda, necessidade de uma manutenção diária ao longo da exposição, torna-se um caso de estudo ainda inexplorado. Não só requer o planeamento de soluções pouco comuns por parte do conservador como também a participação ativa de diretores, conservadores, historiadores, assistentes de exposição, seguranças e técnicos de transporte, montagem e limpeza.

Este trabalho, com o objetivo de preservar os aspetos tangíveis e intangíveis da instalação de Themlitz e fornecer soluções práticas à instituição proprietária, pretendeu uma avaliação da significância da obra através do modelo proposto pelo Collections Council of Australia, *Significance 2.0: a guide to assessing the significance of collections* (RUSSELL; WINKWORTH, 2009) e do exemplo da sua aplicação no caso de estudo Revolution, de Jeffrey Shaw (BROKERHOF *et al.*, 2011). Tal como defendido por Russel and Winkworth, o estudo da significância de uma obra ou coleção é um processo vital para a tomada de decisão sobre a sua preservação, cuidado e gestão (RUSSELL; WINKWORTH, 2009). A avaliação da significância identifica os valores de uma obra relativamente a gerações passadas, presentes e futuras e dessa forma, não só organiza futuras medidas de preservação em função de prioridades, como assegura que o processo de tomada de decisão seja feito de forma a melhor preservar os seus valores. Através da avaliação de acordo com os critérios estabelecidos como primários (valores histórico, artístico, científico e social) e comparativos (proveniência, raridade ou representatividade, condição e completude e capacidade interpretativa), a avaliação inclui todos os elementos que contribuem para a significância de uma obra ou coleção.

A partir deste modelo de avaliação e sua aplicação nesta instalação com cerca de 250 elementos, o estudo pretendeu a produção de documentação para a obra, a definição de prioridades de conservação e a produção de guias de conduta para o seu transporte, montagem e exposição. Todo o trabalho foi ainda desenvolvido em estreita colaboração com a artista.

2. Metodologia

Partindo da necessidade da Coleção da Caixa Geral de Depósitos reunir um maior conhecimento sobre a obra Oh la la (2003-04) de forma a preservá-la, este

estudo procurou responder às dúvidas e questões levantadas pela instituição, principalmente ao nível da reinstalação. Para tal, teve como base o modelo proposto pelo Collections Council of Australia, *Significance 2.0: a guide to assessing the significance of collections* (RUSSELL; WINKWORTH, 2009, p.10) e o exemplo da sua aplicação na análise de risco de Jeffrey Shaw para o caso de estudo, *Revolution* (BROKERHOF *et al.*, 2011).

i) Contexto, história e criação – informação geral sobre a artista e descrição do contexto em que surgiu a obra;

ii) Anatomia, caráter e identidade – descrição e identificação das características chave da obra (“coração” da instalação);

iii) Valores e significação – qualificação da obra segundo os critérios primários e comparativos estabelecidos pelo *Collections Council of Australia* (RUSSELL, WINKWORTH, 2009). Dentro dos valores propostos por Russel e Winkworth (2009) e adotados por Brokerhof (2011) para o caso de estudo *Revolution*, o valor estético/artístico, o valor histórico, a condição/completude, a proveniência e a raridade e representatividade, foram os selecionados para o caso de estudo. Para os valores estético/artístico e historicidade construiu-se um gráfico que representa uma avaliação qualitativa da importância das características e aspectos da instalação que contribuem para estes valores, entre eles: aparência visual, odor e sensação climática, caráter exploratório do visitante, marca da ‘mão’ da artista, historicidade e pesquisa. Estes aspetos foram destacados ao longo do trabalho realizado, com estreita colaboração da artista. Para o ponto condição e completude, a avaliação foi realizada com base numa observação visual macroscópica e juntamente com Susanne Themnitz.

iv) Identificação de riscos – adotou-se uma abordagem inicial e qualitativa que discutisse os principais agentes de deterioração a que a instalação poderá estar sujeita durante o período de reserva e exposição. Os riscos foram identificados tendo em consideração os dez agentes de deterioração propostos por Stefan Michalski (1990) e apresentados pelo Canadian Conservation Institute (CCI) (CCI, 2013). Não será apresentada uma avaliação quantitativa dos riscos (magnitude) com base no modelo proposto por Waller (1995), mas uma apreciação que pretende destacar os riscos de frequência moderada e considerados mais nefastos.

v) Perda de valor esperada e sua recuperação – foram selecionadas várias causas para uma possível necessidade de substituição de elementos: degradação química dos materiais, quebra de objetos, ações criminosas (roubo ou

vandalismo) e dissociação. Procedeu-se à caracterização molecular da espuma rígida de poliuretano (PUR) e de dois baldes de plásticos através de micro-espectroscopia de infravermelho por transformada de Fourier (μ -FTIR) para avaliação do seu estado de degradação e criação de uma referência do material.

vi) Produção de guias de conduta para o acondicionamento e transporte, reinstalação e exposição.

Para o efeito, procedeu-se à recolha da informação publicada (consulta de arquivos e bibliotecas) bem como ao levantamento da informação reunida pela Coleção da CGD (contactos da artista, fotografias da exposição da obra no CAM-FCG e lista dos elementos). No decorrer do trabalho, o contacto com a artista revelou-se essencial e foram estruturadas duas entrevistas. Os guiões de entrevista dividiram-se em várias secções englobando o processo criativo de Themnitz (ideia e materialização), a reinstalação, a manutenção durante o período expositivo e ainda, a conservação. Ao nível das ciências exatas procedeu-se à caracterização material de alguns elementos da instalação bem como ao estudo da possibilidade de uma futura proliferação biológica.

Com base nesta metodologia produziu-se nova documentação para a instalação em estudo.

3. Resultados

A coleta de informação publicada possibilitou o acesso a textos críticos e historiográficos sobre a artista, a artigos sobre a exposição da obra em 2004-2005 no CAM, a dois documentos áudio sobre as instalações de Susanne Themnitz e ainda, a algumas entrevistas. No entanto e à semelhança de outras obras de arte contemporânea, a bibliografia publicada apresenta lacunas no que diz respeito ao processo criativo das obras.

Tendo como base o modelo de avaliação da significância, a análise de risco apresentada por Agnes Brokerhof (BROKERHOF *et al.*, 2011) e uma adaptação ao caso de estudo, os resultados respeitantes à instalação Oh la la encontram-se divididos nas categorias apresentadas anteriormente (i-vi). No último parágrafo de cada um desses itens são apresentadas as implicações da informação obtida na conservação e futura exposição desta obra.

i) Contexto, história e criação

Susanne Thémilitz (nascimento - 1968), artista de nacionalidade portuguesa, tem explorado desde os anos 90 diferentes meios de expressão com uma linguagem muito pessoal. Os seus trabalhos, debruçando-se essencialmente sobre as temáticas da “memória, percepção, imaginação e limitações da visão humana”, criam segundo as palavras da crítica de arte Isabel Carlos, uma “atmosfera simultaneamente perturbante e encantatória” (CARLOS, 1995, p.22). Parte destas temáticas materializa-se nas obras de Thémilitz através de seres estranhos e fantasmagóricos e de espaços próximos do inconsciente e do mundo surrealista. De forma sucinta, o trabalho de Thémilitz pode ser evocado através das figuras de gnomos, elfos, pequenos monstros e seres híbridos ou ainda de cogumelos, caracóis e javalis, e “pormenores de um possível mundo” (SARDO, 2008, p.20).

Segundo o testemunho de Susanne Thémilitz, o ponto de partida para a criação da instalação *Oh la la, ... Oh la balançoire/Microcosmos Tentacular* resultou de um pedido do curador Jorge Molder (CAM) para a produção de uma obra a incorporar a exposição *Vidas Imaginárias* (título baseado na obra de Marcel Schwob, *Vies Imaginaires*). Susanne Thémilitz, tendo conhecimento do título da exposição e do espaço destinado à sua obra - uma ampla sala com uma parede de janelas e vista para um jardim - mostrou vontade de trazer o jardim para dentro e trabalhar com a paisagem (THEMLITZ, 2009). Tal como refere a artista, este espaço “tornou-se um microcosmos e um mapa com o prolongamento possível do exterior para o interior (...) foi essa a base de partida, o da paisagem” (THEMLITZ, 2009). Partindo desta afirmação, compreende-se que o planeamento da instalação (conceito, intenção e significação, montagem e distribuição dos elementos e núcleos) foi pensado para este espaço.

Com base na informação recolhida e em função das problemáticas de conservação, é fácil prever que uma futura reinstalação da obra levará a difíceis tomadas de decisão na simples fase de seleção do espaço expositivo. Já para Thémilitz, a obra em estudo não deve estar limitada a um tipo de sala. Para a artista a instalação *Oh la la* deve ser vista como uma obra “inacabada” e por essa razão, é sua intenção explorar outros espaços e outras possibilidades expositivas. No entanto, quando a artista não estiver disponível, quem irá escolher esse espaço? Quais os requisitos mínimos da sala? Quem os define? Não será o entendimento da obra dependente da forma e do espaço onde é instalada?

ii) Anatomia, caráter e identidade

Dada a grande quantidade de elementos que compõem a instalação constatou-se que a sua descrição só seria possível com base no testemunho da artista e um olhar atento para os elementos e fotografias da obra durante a sua exposição no CAM.

A informação disponibilizada por S. Themlitz foi sendo confrontada com a observação direta dos elementos nas reservas da coleção CGD e com a informação recolhida anteriormente pela equipa de conservação. Devido ao extenso número de elementos, não foi possível proceder à caracterização molecular de todos e apresentar neste estudo a descrição completa dos seus materiais. Como alternativa, encontram-se aqui descritos os principais objetos e os materiais que os constituem, de forma a evidenciar a diversidade e complexidade desta instalação.

De acordo com a artista, o desenho da instalação foi trabalhado para funcionar como uma “caixa de curiosidades e colecionismo... onde a vida do procurado se dá a conhecer fragmentariamente” (THEMLITZ, 2009). Desta forma, a obra *Oh la la* funciona como um jogo lúdico em que o visitante estuda os vestígios de uma comunidade que por ali passou.

De uma forma mais objetiva, Themlitz explica que a instalação está dividida em duas áreas principais: o espaço da barraca com as suas traseiras e por último, o espaço “exterior”, ocupando cerca de 150m².

Começando por descrever o espaço exterior, nele estão presentes um andaime metálico com um avião no topo constituído por uma bicicleta e várias canas de bambu, um escadote de três pernas, uma marta embalsamada junto a um papel de parede, uma coluna de alguidares de plástico e um caracol no topo, um espelho, um observatório de madeira, um andaime metálico com moldes do suposto habitante produzidos em gesso, uma porta de madeira com caracóis e musgo, um tronco de madeira suportando um esquilo que segura uma cana, um retrato fotográfico na parede e por fim, um conjunto de três pés de madeira a sustentar um selim preto, uma caixa e uma folha de couve (Figura 2).

No que diz respeito ao segundo núcleo principal, e lado a lado com a barraca, encontram-se um andaime metálico com prateleiras de madeira a suportar plantas em baldes, vasos e garrafões, um regador azul, um javali e vários moldes em gesso (Figura 1-B). Já nas traseiras e junto à porta da barraca, segundo as palavras da artista descobre-se o típico quintal português (junção de horta e jardim). Plantas e couves em vasos, baldes e garrafões de plástico, um chuveiro representado por um

balde metálico, um escadote verde com um barroto de madeira, várias esferas em gesso branco e ainda um dinossauro verde com grandes pernas metálicas (Figura 1-B e 3-B). Dentro da barraca, a casa foi decorada com várias fotografias, pinturas e quadros de base têxtil (Figura 3-A). Já nas prateleiras e mesa, encontram-se insetos, os chamados “órgãos” em espuma rígida de poliuretano (PUR), uma lupa, esferas em gesso e um avião, bem como uma porta com artigos de jornais e convites de exposições (Figura 3-A).



Figura 2 - Vistas do espaço exterior na instalação Oh la la, ... Oh la balançoire/Microcosmos Tentacular (2003-04) de Susanne Thémilitz. Centro de Arte Moderna: A - observatório de madeira; B - escadote de três pernas; C - coluna com bilha de gás, alguidares e caracol; D - conjunto composto por três pernas de madeira, selim e caixa; E - andaime com avião no topo (composto por uma bicicleta e canas de bambu). Fotos: Susanne Thémilitz, 2004 ©.



Figura 3 - Vista da instalação *Oh la la, ... Oh la balançoire/Microcosmos Tentacular* (2003-04) de Susanne Thémilitz. Centro de Arte Moderna: A - interior da barraca; B - vista das traseiras da barraca. Fotos: Susanne Thémilitz, 2004 ©.

O dinossauro, o escadote, o esquilo, o balde metálico e outros elementos da instalação, foram ainda revestidos por uma camada de espuma rígida de poliuretano (aplicada com uma lata-spray) (Figura 4). Segundo a artista, nestes casos o poliuretano representa uma espécie de praga ou contaminante que proliferou pela exposição. Já noutros elementos como fotografias, têxteis e pinturas, o poliuretano encontra-se a cobrir as caras das figuras. De acordo com as palavras de Susanne, o cobrir das caras proporciona um carácter anónimo ao habitante (THEMLITZ, 2010) (Figura 4).



Figura 4 - Exemplos de elementos com espuma rígida de poliuretano na instalação *Oh la La, ... Oh la balançoire/Microcosmos Tentacular* (2003-04) de Susanne Thémilitz. Centro de Arte Moderna. Fotos: Susanne Thémilitz, 2004 ©.

Para além destas qualidades, o espectador é um elemento chave nas obras de Themlitz e na instalação *Oh la la.*, de acordo com a sua posição no espaço, este converte-se num gigante ou num anão, brincando a autora com a noção de perspetiva.

Com base nestas informações é possível compreender que, para uma leitura da significação envolvida na instalação *Oh la la*, a distribuição “correta” dos vários elementos é crucial. É essencial que haja um jogo lúdico de perspetivas, que o visitante se sinta motivado a explorar o espaço, que assuma o papel de investigador e que toda a instalação convoque a imagem de uma vida passada. Constata-se a incontestável complexidade da obra em estudo e mais uma vez, a urgente necessidade de produção de documentação.

Relativamente à conservação material, outros obstáculos foram sendo identificados no decorrer da descrição de Themlitz. É essencial ter conhecimento do posicionamento da artista face aos limites de transitoriedade da obra e envelhecimento dos materiais.

De acordo com o testemunho de Susanne T., a linguagem do tempo, do velho e do usado, não deve ser rejeitada em face de um aspeto mais limpo e estático da exposição – que muitas vezes é requerido pelos museus. Tanto quanto possível, a instituição responsável pela exposição da obra deve deixar que esta instalação “evolua” no tempo e no espaço, ao longo do seu período expositivo. De acordo com a artista, deve-se respeitar o crescimento das plantas, a possível sujidade (terra) que provenha dos vasos e dos baldes e os pós resultantes da degradação da espuma rígida de poliuretano. Desta forma, os procedimentos habituais de limpeza da área da conservação não podem ser automaticamente aplicados sem que as características anteriormente apresentadas não sejam eliminadas. Ainda no seguimento do gosto de Susanne T. pela “observação da passagem do tempo nos objetos” verificou-se, na entrevista, que a artista terá amarelecido propositadamente os elementos em poliuretano. Para Themlitz, a estética do velho e do usado é essencial. Para conseguir este efeito, a artista terá decidido acelerar o processo de envelhecimento da espuma rígida de poliuretano através de uma exposição prolongada destes elementos ao sol (seis meses).

No que diz respeito à interação dos visitantes com os objetos da instalação, mais uma vez procurou-se definir o posicionamento da autora. Não só a interação do visitante não é um problema para a artista, como esta referiu que o visitante é um elemento essencial na comunicação da sua intenção. No entanto, afirma que deve ser o museu a optar pelo melhor procedimento possível e que poderão contactá-la sempre

que algo indesejável aconteça (objetos removidos, partidos, etc.). De acordo com a artista, “uma instalação vive destas situações, é uma paisagem e uma paisagem pode ser modificada” (THEMLITZ, 2009). Contudo, e segundo a entrevista à artista, apesar da equipa do CAM não ter permitido que o visitante tocasse nos objetos da instalação, ocorreram incidentes que deram origem à necessidade de substituição de alguns elementos (ver ponto IV e V).

No que diz respeito às plantas, uma vez que não existem materialmente nas reservas da instituição, ou seja, não são elementos inventariados da instalação, a sua reposição no momento de uma futura exposição poderá constituir outro obstáculo. Só com base na entrevista e no testemunho oral de Themlitz foi possível ter consciência das dificuldades encontradas na primeira exposição desta instalação (ver ponto VI).

A partir deste levantamento constata-se dois pontos essenciais: a consciência da necessidade de documentação da obra por parte da instituição proprietária e a necessidade de comunicar essa documentação a outras instituições, sempre que a obra seja requerida para empréstimo. Caso contrário, a obra ficará sujeita a uma perda de valor.

iii) Valores e significação

No decorrer das entrevistas e do trabalho desenvolvido, tornou-se claro que o valor estético/artístico é o mais importante para a leitura da obra. A reinstalação de Oh la la não deverá ser realizada sem uma atenção particular à questão da aparência visual resultante da tensão da linguagem do velho e do usado nos objetos; sem o odor e a sugestão climática de umidade, resultante da presença de plantas e madeiras velhas; sem o caráter exploratório do visitante que resulta da distribuição espacial dos elementos e sem a presença de algumas peças da instalação que apresentam a marca da “mão” da artista (por exemplo, os “órgãos” de PUR). Caso contrário, a intenção de Susanne Themlitz em Oh la la ficará comprometida.

No que diz respeito à historicidade, de acordo com o testemunho de Themlitz, identificaram-se alguns elementos da instalação como objetos pertencentes à esfera pessoal da artista e outros como portadores de informação sobre o processo criativo envolvido na produção desta instalação. Entre eles, portas que fizeram parte do quarto de infância de Susanne T., baldes que foram cedidos pelo seu jardineiro, objetos intencionalmente recolhidos do lixo ou adquiridos em viagens da autora à Checoslováquia e Baviera ou em idas a feiras locais em Portugal (por exemplo, a feira

da ladra e a feira da Malveira), fotografias tiradas por Themlitz durante o tempo de produção da instalação e, por último, pinturas produzidas por um familiar seu. A acrescentar, estão também presentes elementos que reportam o percurso da artista até então, como por exemplo, referências ao seu passado artístico ou ainda apontamentos sobre a pesquisa de Susanne T. sobre a obra em questão. Encontram-se ainda vários convites e recortes de jornais da instalação Paraíso Público (obra da autoria de S. Themlitz), uma referência literária ao texto de Marcel Swob (um dos pontos de partida para esta instalação) e uma referência ao artista Hieronymus Bosch.

Relativamente ao critério completude, constatou-se a alta probabilidade da Coleção da Caixa Geral de Depósitos possuir todos os elementos da obra *Oh la la* – facto que só poderá ser inteiramente constatado numa reinstalação da obra. No que diz respeito à condição desses elementos, verificou-se o bom estado de preservação da maioria dos elementos da instalação ou a inalterabilidade do estado apresentado em 2003 (elementos sem sinais de degradação ativa). As exceções consistiram em dois baldes de plástico (identificados como polietileno e polipropileno por μ -FTIR) e nos “órgãos” em espuma rígida de poliuretano. Os baldes de plástico apresentam uma elevada fragilidade estrutural (manifestada por um comportamento físico quebradiço e presença de fissuras, fraturas e lacunas), e os “órgãos” em espuma rígida de poliuretano apresentam sinais de desagregação que, no entanto, ainda não impedem a sua reinstalação. Segundo Yvonne Shashoua, a efemeridade intrínseca destes materiais (os plásticos) torna a sua degradação inevitável e em curto prazo (em alguns casos, em menos de 30 anos) e, dessa forma, a presença de plásticos na instalação constituirá sempre, um obstáculo à sua preservação material (SHASHOUA, 2008). Apesar da existência de outros objetos na instalação com uma natureza frágil comparável, como são, por exemplo, as espécies vegetais (plantas e couves) e o animal embalsamado, as plantas e couves têm de ser adquiridas sempre que decorre uma exposição e a marta embalsamada mantém o seu bom estado de preservação desde 2003.

Embora se observem nos objetos em plástico alguns sinais de degradação pensa-se ser possível a reinstalação e a transmissão desta obra ao público, após a reunião e produção da documentação necessária.

A proveniência da obra foi estudada e documentada, bem como o seu histórico expositivo, até 2012, composto até então por uma única exposição em Lisboa, no CAM.

Finalmente, no que diz respeito ao critério raridade e representatividade, a obra Oh la la é um exemplo raro de uma instalação de arte contemporânea de grande escala na posse de instituições públicas nacionais.

Partindo deste levantamento conclui-se a possibilidade da exposição plena da obra e a sua interpretação de acordo com a intenção de Susanne Thémlyt. Contudo, tal só é possível seguindo de forma atenta a documentação e as instruções produzidas (sempre em estreita colaboração com a artista). Por outras palavras, o espectador será capaz de experienciar sensorialmente a obra se a intenção de Thémlyt for mantida.

Tendo como base os valores considerados mais relevantes para a preservação da obra Oh la la,... Oh la balançoire/Microcosmos Tentacular (valor estético/artístico e historicidade) construiu-se o gráfico da Figura 5.

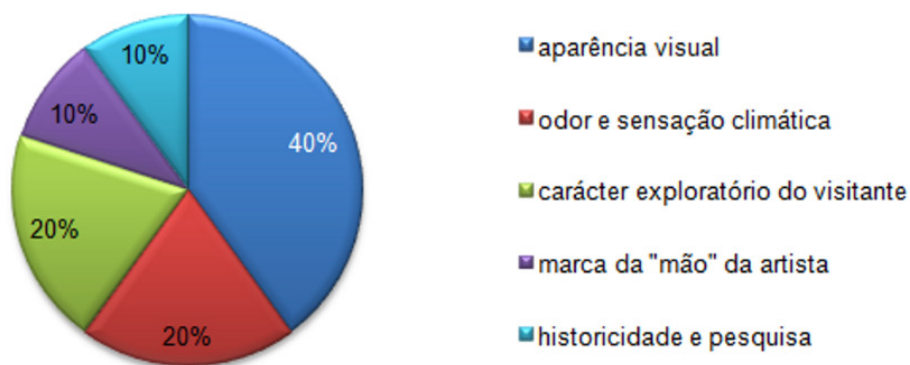


Figura 5 - Distribuição dos aspectos considerados mais relevantes para os valores estético/artístico e histórico da obra Oh la la,... Oh la balançoire/Microcosmos Tentacular (2003-2004), de Susanne Thémlyt.

iv) Identificação de riscos

Dos dez agentes de deterioração definidos na literatura (MICHALSKI, 1990; CCI, 2013): forças físicas, fogo, água, ações criminosas (vandalismo e roubo), pragas, poluentes, umidade relativa incorreta, temperatura incorreta, luz (visível) e radiação (UV e IV), e dissociação; considerou-se que, para a instalação em estudo, os principais agentes de deterioração a ter em conta durante o período de reserva e principalmente, de exposição, são as forças físicas, a umidade relativa incorreta, a água, as pragas e a dissociação. Os restantes agentes de deterioração (fogo, ações

criminosas, poluentes e radiação UV e IV), pela existência de protocolos e equipamentos específicos para a sua detecção e/ou combate/inibição, no espaço de reserva e exposição da CGD, e pela sua rara frequência, foram considerados como pouco relevantes para o caso de estudo em questão. A presença de luz (visível), eliminada no período em que a obra se encontra em reserva e considerada dentro dos limites aceitáveis durante o período expositivo (de caráter temporário), também foi não foi considerada.

No que diz respeito ao primeiro agente de deterioração (forças físicas), existem na instalação vários elementos que apelam à interação do visitante, bem como objetos que apresentam instabilidade física devido à sua dimensão e formato vertical. Entre eles, o escadote de três pernas, a coluna de alguidares, o observatório de madeira e o núcleo do selim (Figura 2 A-D). Quanto aos riscos de deterioração pelos agentes água (dada a necessidade de rega das plantas) e umidade relativa incorreta, a presença conjunta das plantas e de materiais hidrofílicos (como as madeiras e têxteis), e o clima potencialmente úmido que se observa em Portugal (principalmente no Inverno), destacam estes riscos como potenciais fontes de degradação. No entanto, estes dois agentes de deterioração são controlados pela instituição no espaço das reservas e poderão ser controlados durante o período expositivo. As pragas são o agente de deterioração mais difícil de controlar nesta instalação durante o período expositivo devido à presença de plantas, madeiras, peles e têxteis que constituem simultaneamente fonte e substrato para o seu desenvolvimento. No caso específico das plantas (couves, alcachofras, aloé-veras, catos, etc.), este elemento vivo que está intimamente ligado ao conceito da obra e à intenção da artista, é igualmente potencializador do surgimento de insetos e fungos. Dessa forma, este elemento pode funcionar como uma fonte de infestação. As madeiras, peles e têxteis, como materiais orgânicos que facilmente sofrem biodeterioração por insetos, fungos e bactérias, poderão estar sujeitos a uma perda de valor. Outros materiais como os plásticos e metais são também mencionados como suscetíveis ao ataque biológico e à biocorrosão (CAPPITELLI & SORLINI, 2008; CANEVA & CESCHIN, 2008). Em suma, na presença das condições necessárias ao surgimento de insetos (existência de plantas) e à proliferação de fungos pela instalação (UR>60%), o impacto deste agente de deterioração (pragas) seria elevado e de grande risco para a obra dado o compromisso de uma grande extensão de materiais que a compõem. Os atos de vandalismo (neste caso, involuntário) podem ocorrer sempre que uma obra apela, até uma dada extensão, à interação do público. No caso desta obra, é permitido ao visitante circular entre os vários núcleos da instalação e entrar na barraca de madeira

– fator que aumenta exponencialmente o risco de perda de valor por aumentar o risco de deslocação e quebra de objetos.

Ainda de acordo com a experiência de Susanne T., todos estes agentes de deterioração são principalmente nefastos no período expositivo. Durante a exposição da instalação no CAM foram registadas várias quedas e quebras de objetos por ação dos visitantes (exemplos da ação dos agentes de deterioração, forças físicas e vandalismo involuntário). Alguns elementos tiveram de ser substituídos por fotografias até que novos fossem adquiridos e outros foram fixados a um suporte de forma a impedir a sua remoção ou deslocação por parte dos visitantes (por exemplo, os órgãos de PUR e as conchas de caracóis). As couves foram removidas e substituídas por outras plantas por terem dado lugar a fungos (exemplo da ação dos agentes de deterioração pragas e UR>60%). No entanto, como todas as couves foram removidas e substituídas por aloé-veras, é possível afirmar que com esta opção o “típico quintal português” (junção de jardim e horta) inicialmente desejado por Susanne T. poderá ter sido eliminado e com ele, parte do sentido da obra, ou seja, deixou de existir uma espécie vegetal associada à estética da horta, como eram as couves.

No que diz respeito à dissociação, tendo em conta os testemunhos da artista e da instituição proprietária, das possíveis causas para este risco destacam-se: o elevado número de elementos que constituem a instalação (cerca de 250), a conjugação muito pessoal dos elementos entre si e o aparente carácter comum de alguns objetos (baldes de tintas, alguidares, garrações de água cortados, etc.). Porém, os riscos em torno da obra em estudo não se limitam aos propostos pelo CCI e o mau funcionamento e a má-interpretação devem ser igualmente equacionados. Entre os fatores que contribuem para o mau-funcionamento e a má-interpretação da instalação destacam-se: a efemeridade de certos materiais (por exemplo, os plásticos), a variabilidade da instalação (conforme os espaços expositivos) e a ausência de “senso-comum” de alguns elementos (por exemplo, o escadote de três pernas ou o gosto da artista por materiais envelhecidos, riscados e desgastados). Partindo das causas acima mencionadas, a não identificação de um elemento como objeto artístico, a intervenção desnecessária de limpezas ou ações de conservação e a incorreta comunicação da obra ao público, são exemplos concretos dos riscos mencionados.

v) Perda de valor esperada e sua recuperação

Ao nível da degradação química dos materiais, os plásticos (e mais concretamente, o poliuretano) são os mais suscetíveis a este tipo de perda de valor

num curto espaço de tempo (menos de 30 anos). Por outras palavras, a desagregação contínua do material por exposição ao oxigênio (acelerada na presença de luz), irá resultar, a breve trecho, no desaparecimento destes “órgãos” ou na provável impossibilidade da sua futura exposição. Sendo já reconhecida a natureza efêmera do PUR em publicações de conservação (SHASHOUA, 2008; VAN OOSTEN, 2011), várias questões foram colocadas à artista sobre a hipótese muito provável da Coleção da CGD ter de tomar decisões sobre a recriação destes elementos. No entanto, a degradação inevitável do PUR não é obstáculo para Susanne T. e estes objetos podem ser expostos até que a sua exposição não seja materialmente possível. Segundo as suas próprias palavras, a ideia de “algo fantasmagórico” acontecer ao PUR, tal como escurecer, desagregar, colapsar ou liquidificar, não é desprezível (THEMLITZ, 2010). As possíveis consequências decorrentes da degradação do PUR vão ao encontro do “coração” desta instalação e o processo faz parte do seu propósito (THEMLITZ, 2010). No entanto, a recriação destes elementos terá que respeitar a cor amarelada desejada pela artista, ou seja, uma futura reprodução do poliuretano terá de ser novamente pré-envelhecida até que os elementos adquiram o aspeto queimado que Susanne T. pretendeu, podendo alternativamente ser recriados em bronze (THEMLITZ, 2010). Contudo, a recriação de qualquer objeto artístico é uma tarefa que traz mais dúvidas do que certezas, principalmente, na ausência do artista. Desta forma, o trabalho pretendeu a criação de ferramentas que permitam fundamentar a futura escolha da instituição e diminuir o carácter especulativo da opção selecionada. Para tal, após a reunião da informação anterior, procedeu-se à análise química de alguns elementos em PUR de forma a identificar e confirmar a composição do material, definir o seu estado de preservação e construir uma referência para a base de dados da instituição. Concluiu-se a presença de uma espuma rígida à base de diisocianatos aromáticos e poliól de poliéter e indícios claros de uma degradação ativa manifestada por amarelecimento e desagregação superficial, bem como pela alteração de regiões espectrais associadas à degradação do PUR (grupos carbonilo e hidroxilo) – conclusões retiradas por comparação com uma amostra similar não envelhecida. Sendo inevitável a continuação do processo de degradação do PUR, a desagregação e o amarelecimento induzido por Susanne T. continuará e uma futura tomada de decisão sobre a recriação destes elementos é igualmente inevitável (VAN OOSTEN, 2011). Nesse caso (degradação total do PUR), e se a sua recriação material não for concretizada, a instalação sofre uma perda de valor, uma vez que Susanne T. atribuiu a estes elementos aquilo a que chama a linguagem fermento-mutante-metamorfosiana (THEMLITZ, 2010). Apesar da aparente simplicidade do processo envolvido no

emprego do PUR nos elementos (utilização de uma lata-spray), a sua recriação não será um passo de simples concretização. A diversidade no emprego deste material na instalação, as questões éticas que decorrem das escolhas pessoais de Susanne T., a presença da marca da “mão da artista” nesta produção e por último, as próprias questões relacionadas com o papel do conservador e com a definição dos seus limites na intervenção numa obra traduzem-se em difíceis tomadas de decisão sobre como proceder.

No que diz respeito à necessidade de substituição de elementos, não por razões de degradação química, mas por motivos de necessidade de reposição devido a quebra ou perda de objetos, esta poderá a ser considerada impossível. Tendo em conta a proveniência, a partir de feiras nacionais, viagens ao estrangeiro, lixo ou até mesmo, da esfera pessoal da artista, não só a reaquisição destes objetos é impossível, como todas as substituições futuramente efetuadas (por objetos semelhantes) conduzirão a uma perda de valor. No que diz respeito às plantas, a sua seleção para a exposição no CAM incluiu couves-galegas, alcachofras, catos, couves portuguesas, aloé veras e palmeiras (não mais do que duas destas últimas). No entanto, o CAM deparou-se com vários obstáculos relacionados com a presença das couves. Dada a facilidade e o grande desenvolvimento de fungos nas couves, decidiram retirá-las e substituí-las por outras plantas. Em entrevista, Susanne T., afirmou que a presença de fungos nas couves ou a sua proliferação noutros elementos da instalação implica um “significado extra” para a obra, que não vai ao encontro da sua intenção. Como solução, afirma ainda que uma futura reinstalação da obra poderá não incluir as couves, mas que a variedade de plantas deve ser respeitada. “Eu não queria só aloé veras, ou só alcachofras, ou só couves, portanto, o importante, é existir uma mistura” (THEMLITZ, 2010).

Ainda para este ponto, estudou-se a possibilidade de uma perda de valor resultante da proliferação de fungos. Apesar de a artista ter optado por madeiras com um aspeto envelhecido e com manchas provocadas por fungos (anteriormente ativos), nunca foi sua intenção que a instalação sofresse um ataque biológico por consequência deste seu gosto estético. Tal como mencionado anteriormente, uma proliferação de fungos na instalação teria um impacto não desejado pela artista. Uma vez que os fungos estão presentes nessas madeiras (apesar de atualmente inativos, $T=18-21^{\circ}\text{C}$ e $\text{UR}<50\%$), foram realizados testes de forma a confirmar a sua existência e a possibilidade de um possível crescimento dos mesmos na presença de condições favoráveis ($\text{UR}>60\%$).

Foram efetuadas medições³ do teor de água em equilíbrio (ou Equilibrium moisture content, EMC)⁴ e atividade da água livre no substrato (ou water activity, a_w)⁵ nas madeiras da instalação, bem como a verificação da presença de fungos. Maioritariamente foram selecionadas as madeiras com propriedades macroscópicas indicadoras de uma possível presença de fungos (pontos negros e manchas esbranquiçadas). Este levantamento teve como objetivo determinar o estado atual das madeiras existentes na obra e definir futuras medidas de conservação preventiva. As determinações de EMC e a_w foram realizadas num total de 5 objetos da instalação, nas reservas da coleção da CGD, com um ambiente de 18°C e 40% de umidade relativa (10 pontos de medição). Os resultados apresentaram valores iguais ou inferiores a 18% no que diz respeito ao EMC (indicadores de uma madeira seca) e um a_w de 0.501 ± 0.013 (DSR%=2,61%). Quanto aos fungos, confirmou-se a presença de esporos apesar de atualmente inativos. No entanto, esta condição não é permanente e logo que ocorram as condições favoráveis ao desenvolvimento dos fungos (UR>60% e T>20°C), verificar-se-á a sua proliferação (MICHALSKI, 2000; FLORIAN, 2002). Nesse caso, as madeiras, fotografias, têxteis, peles e outros materiais (principalmente orgânicos) presentes na instalação poderão ficar em risco.

Por último, outro elemento sobre o qual foi possível constatar a facilidade de dissociação e perda de objetos da instalação foi um texto de Themlitz para esta obra. Ao constatar-se na pesquisa sobre o seu percurso artístico que é usual a inclusão de textos nas paredes das suas instalações e que Oh la la foi “inspirado” na obra de Marcel Swob, revelou-se essencial perguntar à artista se a obra em estudo teria algum texto. A artista, surpreendida com a questão, confirmou a existência do mesmo e explicou que o texto deve ser introduzido na instalação como um elemento tão válido como os restantes e não como uma introdução.

Mais uma vez salienta-se a facilidade da perda de objetos, a impossibilidade da reposição de elementos caso Susanne T. não esteja presente e a urgência de uma documentação completa produzida em estreita colaboração com o artista.

³ Para a medição do teor de água em equilíbrio das madeiras foi usado o aparelho Moisture Encounter Plus da TRAMEX; para a medição dos valores de T e UR durante a realização deste trabalho, o Hidrolog-D da ROTRONIC AG e para a medição do teor de água livre, o HydroPalm Aw1 da ROTRONIC.

⁴ O teor de água de um material pode ser definido como a percentagem de água em relação ao peso do material seco. Os valores de EMC na madeira variam entre 0 e 30% sendo entre 0 e 18 % representativo de uma madeira seca; entre 18% e 25%, madeira úmida e valores superiores a 25% correspondem a madeira extremamente úmida.

⁵ O teor de água livre no substrato reflecte a parte ativa do teor de umidade de um material ou a parte em que, sobre condições normais, pode sofrer trocas com o seu ambiente. Os valores de a_w variam entre 0 e 1 sendo que a partir de 0,75-0,80 aproximam-se valores críticos para o desenvolvimento de fungos.

vi) Produção de guias de conduta

Tendo em conta os riscos identificados anteriormente verifica-se que as fases de maior risco para a obra são a reinstalação e a exposição, mais do que a sua permanência nas reservas da Coleção da CGD. Situação já comum no seio da arte contemporânea, uma vez que a comunicação destas obras inclui aspetos tangíveis e intangíveis. Os últimos, diretamente dependentes das escolhas e tomadas de decisão de uma equipe, que vai desde o diretor ao conservador e curador. Após a morte de Susanne Thémnitz, ou na sua ausência ou indisponibilidade, os riscos aumentam exponencialmente e as perdas de valor daí resultantes podem ser irrecuperáveis. Sem informação sobre a intenção da artista, a proveniência dos elementos, a sua significação, e função ou ainda sobre a efemeridade ou não dos materiais envolvidos, a obra não reúne as condições necessárias para a sua comunicação ao público, mesmo que todos os elementos estejam presentes e se encontrem em bom estado de conservação.

Como solução, foram criados vários documentos para as fases de transporte, instalação e exposição, bem como informações sobre a conservação dos materiais mais perecíveis (poliuretano).

Sobre o primeiro ponto (transporte da obra), uma vez que um antigo pedido de empréstimo foi recusado devido à falta de condições do meio de transporte enviado pela instituição requerente, construiu-se um documento para este fim com base em questões colocadas a empresas portuguesas especializadas no transporte de obras de arte e na consulta de bibliografia (STOLOW, 1981; CARVALHO & PEREIRA, 2004). O documento pretendeu facilitar a comunicação das exigências de acondicionamento e de transporte desta obra. Observou-se ainda que a escolha das obras por parte dos curadores para incorporarem esta ou aquela exposição resulta na maior parte das vezes de uma mera observação de fotografias, i.e. a obra raramente é selecionada com base na sua real observação. Este fato dificulta a compreensão e assimilação dos requisitos de conservação de uma obra e aumenta exponencialmente a probabilidade da sua perda de valor durante os momentos de transporte, instalação/reinstalação e período expositivo⁶.

⁶ Para a construção do documento de auxílio ao transporte todos os elementos da instalação foram primeiramente divididos em escalas de fragilidade (1 – pouco frágil a 5 – muito frágil), de forma a definir o acondicionamento e o material/dimensão/abertura das caixas de transporte. De seguida, estabeleceu-se o número de dias e pessoas necessários, quantidade de caixas, número de elementos sem caixa e número de veículos.

Para o segundo ponto (reinstalação), foi necessário um trabalho muito próximo com a artista uma vez que as fotografias não traduziam a total visão do espaço e a relação dos objetos entre si. Foi desenhado um esquema representativo da última e única exposição da obra no CAM. Todos os núcleos foram numerados e ilustrados com fotografias, tendo sido descritos os elementos presentes em cada um dos núcleos e referido o seu número de inventário. A acrescentar, foi especificada a informação básica para uma reinstalação da obra: tempo de instalação, número de pessoas necessárias, dimensões do espaço e suas especificações (área, tipo de chão, presença de janelas, iluminação, etc.).

É necessário um cuidado especial durante o período expositivo, através das medidas de monitorização e inspeção da instalação que foram criadas no âmbito deste estudo e descritas num documento entregue à Coleção da Caixa Geral de Depósitos⁷. Entre essas medidas, destacam-se, por exemplo, o controle indispensável dos valores de UR (sempre abaixo de 60% e com flutuações inferiores a 5%) de forma a evitar o crescimento e proliferação de fungos e de insetos xilófagos (ex.: *anobium punctatum*), a colocação de armadilhas adesivas durante o período de encerramento da exposição (horário noturno), de forma a detectar e reduzir o deslocamento de insetos.

Destaca-se também que a preservação da intenção da artista nesta peça depende em grande escala da sua futura reinstalação e de novas entrevistas a efetuar, bem como da continuação da produção de documentação.

4. Considerações finais

O estudo da obra *Oh la la... Oh la balançoire / Microcosmos Tentacular* (2003-2004) permitiu resolver a ausência de informação respeitante à documentação desta peça e constituir uma ferramenta capaz de responder ao vazio de conhecimento transmitido pela equipa da Coleção da Caixa Geral de Depósitos. Ao adquirir os cerca de 250 elementos da obra sem qualquer memória de uma relação entre si, a futura reinstalação, exposição e conservação da peça estavam comprometidas. Adotou-se a metodologia da análise de risco proposta por Agnes Brokerhof et al. e dessa forma, a sua aplicação foi testada numa instalação que não incorpora componentes eletrônicas

⁷ O documento produzido contempla as infraestruturas que o espaço expositivo deve conter, indicações a serem consideradas para o horário de abertura da exposição (número máximo de visitantes, interdição da entrada de visitantes com malas, presença de vigilantes, etc.), valores recomendados de UR, T e radiação, instruções de limpeza, inspeção, substituição e manutenção, bem como um esquema e uma tabela com as áreas mais suscetíveis ao aparecimento de fungos e insetos. No procedimento de limpeza foi definida a sua frequência, os materiais a usar e o procedimento.

e que como tal, não pretendeu um análise ao nível da falência de mecanismos, tal como no estudo da obra *Revolution*, de Jeffrey Shaw (BROKERHOF, 2011). Esta metodologia, ao mostrar eficácia no estabelecimento de prioridades de conservação e na definição do “coração” da obra em estudo, destacou a importância chave de uma relação entre os aspetos tangíveis e intangíveis para a comunicação da intenção artística. Tornou-se clara a necessidade de aplicação de um processo de conservação menos estandardizado e do estabelecimento de compromissos que permitam a preservação material e imaterial da obra.

Referências

- BROKERHOF, Agnes; SCHOLTE, Tatja; ANKERSMIT, Bart; WIJERS, Gaby; VERMAAT, Simone. Installation Art Subjected to Risk Assessment – Jeffrey Shaw’s *Revolution* as Case Study. In: SCHOLTE, Tatja; WHARTON, Glenn (Eds.). *Inside Installations, Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011. p. 91-101.
- Canadian Conservation Institute (Eds.). *Ten Agents of Deterioration*, Ottawa: Canadian Conservation Institute (CCI), 2013. Disponível em: <https://www.cci-icc.gc.ca/resources-ressources/agentsofdeterioration-agentsdedeterioration/index-eng.aspx>. Acesso em: 05 de Jun. 2015.
- CANEVA, Giulia; CESCHIN, Simona. Metallic and Vitreous Materials. In: CANEVA, Giulia; NUGARI, Maria Pia; SALVADORI, Ornella (Eds.). *Plant Biology for Cultural Heritage: Biodeterioration and Conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2008. p. 149-157.
- CAPPITELLI, Francesca; SORLINI, Claudia. Microorganisms Attack Synthetic Polymers in Items Representing Our Cultural Heritage. *Applied and Environmental Microbiology*, p. 564–569, Fev. 2008.
- CARLOS, Isabel. Metáforas para hoje. *Jornal Expresso*, Lisboa, p. 22, out. 1995.
- CARVALHO, Anabela; PEREIRA, Marília. *Temas da Museologia, Circulação de Bens Culturais Móveis*. Lisboa: Instituto Português dos Museus, 2004.
- CULTURAL HERITAGE AGENCY OF THE NETHERLANDS (Eds.). *Inside Installations* (Project website). Disponível em: <http://www.inside-installations.org/home/index.php>. Acesso em: 05 de Jun. 2015.
- FLORIAN, Mary-Lou. *Fungal Facts, Solving fungal problems in heritage collections*, Londres: Archetype Publications, 2002.
- LAURENSEN, Pip. *Authenticity Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations*, Londres: Tate Papers, 2006. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7401>. Acesso em: 05 de Jun. 2015.
- MICHALSKI, Stefan. An overall framework for preventive conservation and remedial conservation. *ICOM Committee for Conservation 9th Triennial Meeting*, Dresden August (1990), v. II, p. 602-607. ICOM Committee for Conservation, Los Angeles, 1990.
- MICHALSKI, Stefan. Guidelines for Humidity and Temperature in Canadian Archives. *Technical Bulletin*, Ottawa, Canadian Conservation Institute, n. 23, p. 1-20, 2000
- RUSSELL, Roslyn; WINKWORTH, Kylie. 2009. ‘*Significance 2.0; a guide to assessing the significance of collections*’, Adelaide: Collections Council of Australia Ltd.. Disponível em: <http://arts.gov.au/sites/default/files/resources-publications/significance-2.0/pdfs/significance2.0.pdf>. Acesso em: 13 de Abr. 2015.

- SARDO, Delfim. Série Extroversões #4. *Jornal Expresso*, Revista Única, Lisboa, p. 20, ago. 2008.
- SCHOLTE, Tatja; WHARTON, Glenn (Eds.). *Inside Installations*. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- SHASHOUA, Yvonne. *Conservation of plastics: materials science, degradation and preservation*. Amsterdam: Elsevier/Butterworth-Heinemann, 2008.
- STOLOW, Nathan. *Procedures and Conservation Standards for Museum Collections in Transit and on Exhibition* (Protection of the cultural heritage). Paris: UNESCO, 1981.
- STRINGARI, Carol. Installations and Problems of Preservation. In: HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne (Eds.). *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art*. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art e Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999. p. 272-281.
- THEMLITZ, Susanne [entrevista]. 2009. *Entrevista concedida ao autor*, em 30 de Outubro de 2009, na cidade do Porto (Galeria de Arte MCO Arte Contemporânea), Portugal.
- THEMLITZ, Susanne [entrevista]. 2010. *Entrevista concedida ao autor*, em 17 de Novembro de 2010, na cidade de Lisboa (reservas da Coleção da Caixa Geral de Depósitos), Portugal.
- VAN MECHELEN, Marga. *Experience and conceptualization of Installation Art*, 2006. Disponível em: <http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/VAN%20MECHELEN%20Experience%20&%20conceptualisato%20of%20Installation%20Art.pdf>. Acesso em: 05 de Jun. 2015.
- VAN OOSTEN, Thea. *PUR Facts: Conservation of Polyurethane Foam in Art and Design*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- WALLER, Robert R. Risk management applied to preventive conservation. In: ROSE, Carolyn L.; HAWKS, Catharine A.; GENOWAYS, Hugh H. (Eds.). *Storage of Natural History Collections: A preventive conservation approach*. Iowa city: Society for the Preservation of Natural History Collections 1995. p.21-27.

Data de recebimento 03.11.2014

Data de aceite 15.04.2015