

**Processo artístico desde que o *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* seleciona um artista até à montagem e manutenção de exposições temporárias**

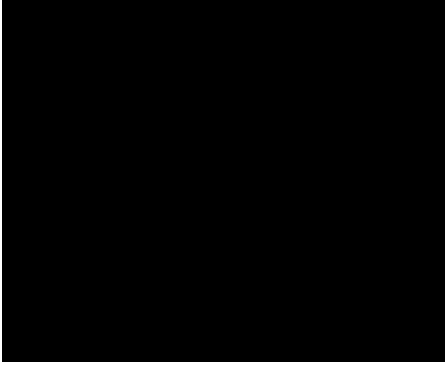
Juízos práticos e conduta no caso de estudo da exposição temporária de Fina Miralles

Relatório de Estágio apresentado à Universidade Católica Portuguesa para obtenção do grau de Mestre em Conservação e Restauro de Bens Culturais

*Mafalda Silva Loureiro*

PORTO, DEZEMBRO | 2020





**Processo artístico desde que o *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* seleciona um artista até à montagem e manutenção de exposições temporárias**

Juízos práticos e conduta no caso de estudo da exposição temporária de Fina Miralles

Relatório de Estágio apresentado à Universidade Católica Portuguesa  
para obtenção do grau de Mestre em Conservação e Restauro de Bens Culturais  
Especialização em Pintura de Arte Contemporânea

*Mafalda Silva Loureiro*

Trabalho efetuado sobre a orientação de:

Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Aguiar

Coorientação: Dr. Silvia Nogueira

*À minha mãe e ao meu avô.*

## AGRADECIMENTOS

- À orientadora deste trabalho, Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Aguiar que sempre me acompanhou ao longo de todo o percurso durante o estágio em Barcelona e mais tarde, no Porto. Sem ela não teria sido capaz de alcançar os meus objetivos.
- Um especial agradecimento à coorientadora Silvia Noguer por todo o carinho e preocupação que teve comigo, para além de ser um exemplo a seguir. Apesar de todas as problemáticas no dia-a-dia no museu, nunca me deixou de parte e sempre se preocupou com a minha integração no departamento, para além de me dar bases sólidas de conhecimento sobre conservação e restauro de arte contemporânea.
- Aos conservadores-restauradores de papel e de pintura do MACBA, Alba Clavell e Jordi Arnó, por todo o conhecimento e apoio que me deram e pelo voto de confiança no decorrer da documentação e intervenção das obras da exposição. Um especial agradecimento à Alba que encarnou o papel de mãe e sempre me apoiou durante as várias vezes em que fiquei doente sem nunca me deixar sentir desamparada ou sozinha.
- Aos conservadores-restauradores do departamento de Conservação e Restauro do MACBA, Alejandro Castro, Lluís Roqué e Xavier Rossell, pelo apoio que me deram e por me terem integrado com muito amor no dia-a-dia durante todo o estágio. Um especial agradecimento ao Lluís que me acompanhou numa ida ao hospital pouco tempo após ter chegado a Barcelona, pelo carinho e pela preocupação.
- À comissária do MACBA, Teresa Grandas, pela disponibilidade em partilhar conhecimento sobre a artista catalã Fina Miralles, através de uma entrevista.
- Ao Prof.<sup>o</sup> e Coordenador do mestrado Nuno Camarneiro pelo apoio e compreensão face aos obstáculos com que me deparei.
- Ao MACBA por me ter permitido viver uma das melhores experiências da minha vida e por me ter cedido conhecimentos indispensáveis ao meu desenvolvimento académico e pessoal assim como para a formulação deste relatório.
- À Sónia que me acolheu em sua casa após o meu anterior senhorio ter ficado sem licença e me ter expulsado de casa. Sem ela não teria sido possível continuar em Barcelona.
- A toda a equipa de segurança e de limpeza do MACBA que me acolheram como se fosse um elemento do museu, sempre com um sorriso na cara mesmo quando não entendiam o que eu dizia.
- À minha mãe que nunca me deixou desistir e não me deixava sentir sozinha, por toda a paciência, dedicação e amor que teve por mim. Esteve presente em todas as batalhas deste processo, deu-me força, ânimo, esperança e sempre me lembrou dos meus objetivos nos tempos mais difíceis.
- Ao meu avô que sempre torceu por mim, me amou incondicionalmente e sempre me sorriu quando as lágrimas me escorriam pela face. Esperou que eu regressasse para partir para o céu e foi a minha maior força na conclusão deste relatório.

- À minha avó que sustentou as minhas mágoas nos tempos mais difíceis, sempre com um sorriso de orelha a orelha.
- Ao meu pai que me deu a possibilidade de abrir asas e me impulsionou a arriscar, experimentar e vivenciar novas realidades.
- À minha irmã Rita e ao meu cunhado André que me deram o melhor presente da minha vida, a minha sobrinha Maria.
- À Catarina Vaz, à Marta Freitas, à Inês Magalhães e ao Pedro Gonçalves pelo apoio incondicional, pelos pilares que representam, pela amizade e que levarei comigo para toda a minha vida.

## RELATÓRIO DE ESTÁGIO

### **Processo artístico desde que o *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* seleciona um artista até à montagem e manutenção de exposições temporárias**

Juízos práticos e conduta no caso de estudo da exposição temporária de Fina Miralles

## RESUMO

O projeto de estágio decorreu no *Museu d'Art Contemporani de Barcelona*, em Espanha, no âmbito do qual se acompanhou as problemáticas no dia-a-dia do museu. O trabalho de estágio incidiu na intervenção de conservação e restauro, sobretudo nas obras de pintura, da exposição *Soc totes les que he sigut* [*Sou todas as que fui*] da artista catalã Fina Miralles, cronologicamente datada entre 1973 e 2020. A intervenção prática enquadrou-se nos princípios do Código da Ética do conservador-restaurador, adotando-se a intervenção mínima com respeito pelo original e em concordância com as indicações da artista. A intervenção permitiu devolver a leitura original à obra, restituindo a harmonia e o equilíbrio pretendidos. As problemáticas dominantes na exposição traduziram-se na necessidade de, em telas cruas sem preparação, adotar um tratamento de limpeza a seco, um método aquoso com gel de agar e um método por ação de impregnação, absorção e calor. Para além disso, a exposição permitiu entender a realidade da reprodução de uma obra artística, uma vez que em determinados casos foi necessário, substituir elementos originais devido ao seu estado de conservação. Desta forma, esta exposição revelou-se um exemplo de diversas problemáticas universais que pedem, indispensavelmente, critérios e ética de conservação e restauro.

**Palavras-chave:** MACBA; Arte Contemporânea; Conservação e Restauro; Pintura; Métodos de Limpeza; Substituição de Elementos Originais; Reprodução de Obras

## RELATÓRIO DE ESTÁGIO

**Processo artístico desde que o *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* seleciona um artista até à montagem e manutenção de exposições temporárias**  
Juízos práticos e conduta no caso de estudo da exposição temporária de Fina Miralles

### ABSTRACT

This internship project was carried out at *the Museu d'Art Contemporani de Barcelona*, Spain, whence the day-to-day problem of the museum were monitored. The internship focused on the intervention of art conservation and restoration, especially in painting, in terms of the exhibition *Soc totes les que he sigut [I am all those I was]* of the Catalan artist Fina Miralles, chronologically dated between 1973 and 2020. The practical intervention followed the principles underlying the Code of Ethics of the conservative-restorer, adopting minimum intervention so as to respect the original work of art, and in agreement with the indications of the artist. This intervention further enabled restoring the original reading to the work, and the intended harmony and balance. The main conservation and restoration problems identified for this exhibition led to the need to adopt a dry cleaning treatment, a aqueous method with agar gel and a method by the action of impregnation, absorption and heat. Furthermore, this exhibition allowed for the understanding of the reality involved in the overall production of the artistic work since it was sometimes necessary to replace original components because of their state of conservation. Thus, this exhibition proved to be an example of several widespread problems that unquestionably require conservation and restoration ethics and criteria.

**Keywords:** MACBA; Contemporary Art; Conservation and Restoration; Painting; Cleaning Methods; Replacement of Original Components; Reproduction of works of art

# ÍNDICE

<b>AGRADECIMENTOS</b> .....	<b>IV</b>
<b>RESUMO</b> .....	<b>VI</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>VII</b>
<b>ÍNDICE</b> .....	<b>VIII</b>
<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>2. APROPRIAÇÃO</b> .....	<b>14</b>
<b>3. PAPEL DO MUSEU NA CONSERVAÇÃO DE OBRAS DE ARTE</b> .....	<b>19</b>
<b>4. COLEÇÃO MACBA</b> .....	<b>21</b>
4.1. MANUTENÇÃO, CONSERVAÇÃO PREVENTIVA E CONSERVAÇÃO E RESTAURO.....	23
4.1.1 <i>Conservação material e imaterial no MACBA</i> .....	24
<b>5. DEPARTAMENTO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DO MACBA</b> .....	<b>26</b>
5.1. CONSERVADOR-RESTAURADOR DE ARTE CONTEMPORÂNEA .....	27
<b>6. CRITÉRIOS QUE DETERMINAM A INTERVENÇÃO NUMA OBRA</b> .....	<b>28</b>
6.1. PLANO ANUAL DE INTERVENÇÃO E DE TRATAMENTO DO MACBA QUE DETERMINA AS PRIORIDADES DE CONSERVAÇÃO .....	29
<b>7. CRITÉRIOS DE EXPOSIÇÃO NORMALIZADOS</b> .....	<b>30</b>
<b>8. HUMIDADE RELATIVA, TEMPERATURA E LUZ – NORMAS E RECOMENDAÇÕES NO MACBA</b> 31	
<b>9. INTENÇÃO DO ARTISTA</b> .....	<b>35</b>
9.1. ARTISTA <i>VERSUS</i> PROPRIETÁRIO .....	35
<b>10. CRITÉRIOS DE SUBSTITUIÇÃO DE ELEMENTOS ORIGINAIS</b> .....	<b>36</b>
<b>11. FINA MIRALLES</b> .....	<b>38</b>
11.1. LINHA DE EVOLUÇÃO DA EXPOSIÇÃO .....	40
11.2. SUBSTITUIÇÃO DE ELEMENTOS ORIGINAIS.....	42
11.3. MÉTODOS DE LIMPEZA APLICADOS .....	48
11.3.1. <i>Evolução do Método Limpeza Gel de Agar</i> .....	55
11.3.2. <i>Aplicação do método de limpeza com agar em obras de papel</i> .....	59
11.3.3. <i>Aplicação do método de limpeza com agar em tela</i> .....	59
11.4. REPRODUÇÃO DE OBRA ARTÍSTICA .....	62
<b>12. CONCLUSÕES</b> .....	<b>66</b>
<b>13. BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>68</b>

<b>I ANEXO – LISTA DE OBRAS DA EXPOSIÇÃO DE FINA MIRALLES, NO MACBA .....</b>	<b>73</b>
<b>II ANEXO – RELATÓRIO DO PROCESSO DE REPRODUÇÃO DA OBRA <i>MAR</i> .....</b>	<b>112</b>
<b>III ANEXO - IMAGENS.....</b>	<b>123</b>
IMAGEM 1. SOL LEWITT. © THE ESTATE OF SOL LEWITT.....	123
IMAGEM 2. <i>SANTA COMIDA</i> DE ANTONI MIRALDA (1942), © ANTONI MIRALDA, VEGAP, BARCELONA, 2020. ....	123
IMAGEM 3. <i>BREADLINE</i> DE ANTONI MIRALDA (1977), © JOAN SÁNCHEZ .....	124
<b>IV ANEXO – REGISTOS FOTOGRÁFICOS DA EXPOSIÇÃO DE FINA MIRALLES, NO MACBA (JORDI ARNÓ © 2020) .....</b>	<b>125</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O estágio teve como principal objetivo o estudo de produções artísticas, juízos práticos e conduta da conservação e restauro de arte contemporânea, realizado na instituição espanhola *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (MACBA), sob coorientação da chefe de departamento de Conservação e Restauro, Silvia Noguer, e sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Aguiar, docente pela Universidade Católica do Porto. Inicialmente, o estágio foi programado para um período de nove meses entre outubro de 2019 e junho de 2020. No entanto, o surgimento de uma crise pandémica (Covid-19) mundial levou ao encerramento de inúmeros estabelecimentos, incluindo o MACBA o que implicou a suspensão de todas as atividades em decurso. Tal como outros, o museu encerrou e a equipa MACBA viu-se forçada a adiar a exposição para 5 de novembro de 2020. Devido aos planos de segurança e contingência, deixou de ser permitida a presença de estagiários nas instalações do museu e, num acordo entre a Universidade Católica e o MACBA, decidiu-se que a aluna acompanharia a equipa de conservação e restauro do museu através de reuniões regulares à distância para que a interrupção do estágio não afetasse o desenvolvimento deste relatório. Consequentemente, o estágio desenvolveu-se entre outubro de 2019 e março de 2020 em duas fases abertas à conservação e restauro de obras artísticas assim como à respetiva manutenção, dando especial destaque ao processo de intervenção e conservação durante a montagem da exposição temporária *Soc totes les que he sigut [Sou todas as que fui]* da artista catalã Fina Miralles. Ainda, é de mencionar que o relatório desenvolvido é narrado através do ponto de vista de um conservador-restaurador.

A comercialização da arte aborda os aspetos técnicos através de um valor de investigação individual que os torna frequentemente irreduzíveis à aplicação generalizada. Muita da arte contemporânea questiona a preservação e conservação das coleções particulares. Ao mesmo tempo, dá-se um alargamento das manifestações culturais de caráter privado e público. A missão do MACBA passa por dar vida à arte contemporânea com especial destaque para a produção de arte catalã. O desejo de fazer parte de uma construção de uma sociedade mais livre e com sentido de crítica são valores essenciais na missão deste museu.

Para entender como é gerida a Coleção, é necessário entender como está formada. O MACBA tem um departamento de Coleção, gerido pela chefe de departamento. Uma

parte da Coleção pertence a uma fundação privada – a criação do museu de arte contemporânea foi possível graças ao *Ajuntament* de Barcelona que existia naquela altura, Sr. Joan Maragall, e a um setor da indústria privada catalã orientado pelo presidente Sr. Leopoldo Rodés que tiveram a iniciativa de comprar obras de arte contemporânea (Noguer, 2020). A partir dessa altura, conseguiram criar um consórcio entre o que era o *Ajuntament* de Barcelona, a *Generalitat* da Catalunha, a delegação e a fundação privada. Ou seja, a Coleção forma-se por uma parte privada comprada pela fundação sendo que quando compram uma obra esta é depositada no museu, e por outra parte de fundos públicos pertencentes ao *Ajuntament* e à *Generalitat* depositados também, no museu. Em comparação, os fundos disponíveis do museu são bastante inferiores aos da fundação. As grandes obras provêm de fundos públicos (há muitos anos) ou da fundação privada (Noguer, 2020). No caso de ser necessária a intervenção numa obra proveniente da fundação, é imperativa autorização para intervir. Em relação aos empréstimos, as obras provenientes da fundação também exigem permissão para tal (Noguer, 2020).

Desde que o comissário do museu revela interesse por determinado/a artista até à montagem de uma exposição, a revisão da produção artística de um artista é essencial para que o museu seja capaz de cumprir os critérios de recuperação das obras assim como respeitar a posição do artista perante os parâmetros de conservação. Esta fase consiste sobretudo na avaliação de um processo artístico, na sua aplicação e na prática constante do museu. Após a consolidação de todas as noções relativas à revisão deste processo, são dados exemplos de problemáticas universais partindo das obras da artista catalã Fina Miralles. De facto, esta artista envolveu-se com o museu numa exposição com obras datadas de 1973 a 2020 através da exibição de diversas obras que apresentaram problemáticas levantadas pela conservação e restauro já existentes com referência a outros artistas com produções artísticas semelhantes. As obras em questão foram cedidas, na sua maioria, pelo Museu d'Art de Sabadell assim como por diversos prestadores e colecionadores privados. Através de diversas entrevistas realizadas pela comissária do MACBA, obteve-se informação crucial relativa à necessidade de restaurar diversas obras. Grande parte dessas obras não foi exposta desde os anos 80, o que condicionou o seu estado de conservação.

Tal como é possível concluir com o I anexo, a exposição é composta por tipologias distintas tais como, fotografia (a maioria da reprodução a partir de negativos originais),

obra sobre papel (colagem, anilina, aguarela, guache, grafite, esmalte), tela montada sobre grade<sup>1</sup>, instalações artísticas e objetos diversos.

Dado que a tipologia de incidência no desenvolvimento do estágio foi a pintura sobre tela, determinou-se como principais alterações no estado de conservação das obras em telas tingidas com anilinas sobre grades de madeira<sup>2</sup>, a sujidade superficial, a presença de manchas de humidade e oxidação, deformações pontuais da tela (rugos e dobras), concreções pontuais, intervenções anteriores, impressões digitais, perdas pontuais da camada pictórica, especialmente na parte inferior, orifícios pequenos na tela e a perda de elementos de colagem. Consecutivamente, concluiu-se a necessidade de, em telas cruas<sup>3</sup> sem preparação, adotar um tratamento de limpeza a seco, um método aquoso com gel de agar<sup>4</sup> e um método por ação de impregnação, absorção e calor. Para além disso, esta exposição permitiu entender a realidade da reprodução de uma obra artística já que, em determinados casos, foi necessário substituir elementos originais devido à perda dos que se perderam, ao seu estado de conservação ou quando o próprio conceito da obra exigia a sua substituição. Desta forma, esta exposição revelou-se um exemplo de diversas problemáticas universais que pedem, indispensavelmente, critérios e ética de conservação e restauro.

Desde o final dos anos sessenta, são várias as experiências que, desviam o centro de interesse da obra do que tradicionalmente se considerava o espaço da arte. A partir de lugares geográficos e conceptuais muito díspares, o significado, a função e a materialização do artístico são repensados (Grandas, Fina Miralles. Sobre el potencial político en la belleza y la poética de la imagen, 2020). Nessa altura, a arte perdeu a sua objetividade e transferiu o sentido do objeto para o que veio a ser chamado de desmaterialização da arte: a arte como processo, como experiência, mas também como registo ou crónica (Grandas, Fina Miralles. Sobre el potencial político en la belleza y la

---

<sup>1</sup> Denominou-se telas “montadas” pelo seu carácter “tridimensional” e de “objeto”.

<sup>2</sup> Vd. I Anexo.

<sup>3</sup> “que não passou por nenhuma modificação; que se apresenta no estado natural; bruto”. *cru* in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2020. [consult. 2020-12-14 14:59:23]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/cru>

<sup>4</sup> Agar é constituído por uma gelatina vegetal de origem marinha.

poética de la imagen, 2020). Uma passagem do objeto para o performativo e para o experimental, que questiona a precisão, a delimitação do conceito tradicional de obra de arte. Se estas experiências conotam o espaço, o campo epistemológico expande-se e abre um potencial até então rejeitado (Grandas, Fina Miralles. Sobre el potencial político en la belleza y la poética de la imagen, 2020). O espaço do artístico, a condição do autor, a própria condição da obra, mas também o lugar do espectador, são radicalmente atravessados por este modo de fazer, por outra arte.

Fina Miralles nasceu em Sabadell em 1950. Depois de estudar na Faculdade de Belas Artes, morou em Barcelona. Associada aos primeiros anos de criação de obra está fortemente visível a necessidade de rutura com os métodos tradicionais. Apesar de a artista ter estudado Belas Artes, a sua experiência provocou uma revolução clara nos valores académicos, convencionais e tradicionais que lhe foram ensinados (Grandas, Fina Miralles. Sobre el potencial político en la belleza y la poética de la imagen, 2020). Esse foi o ponto de partida de rejeição do meio e dos meios de comunicação que até então regiam as linguagens artísticas. No entanto, não foi uma rejeição puramente formal. Houve uma rutura consciente e voluntária que foi pensada e planeada desde as suas primeiras criações.

A exposição de Miralles, *Soc totes les que he sigut*, é uma proposta estrutural que mostra uma parte importante do seu trabalho artístico. Recentemente, tornou-se claro que o modo de vida da artista era veiculado nas suas experiências artísticas. Desde meados dos anos oitenta, a própria Miralles apoiou a história da sua evolução criativa como um processo de crescimento individual e de construção da própria subjetividade: «No es una profesión, ni una vocación, ni una devoción. Es una manera de vivir.» (Grandas, Fina Miralles. Sobre el potencial político en la belleza y la poética de la imagen, 2020).

Assim sendo, este relatório de estágio vai por em questão diversos elementos que apesar de serem específicos numa prática são enquadrados como questões globais que pedem, indispensavelmente, critérios e ética de conservação e restauro.

## 2. APROPRIAÇÃO

A apropriação que vai ser abordada neste capítulo divide-se em dois temas abertos à apropriação de um objeto pelo artista e à apropriação de uma obra por um público.

Embora a própria natureza da apropriação deixe a sua definição aberta à interpretação, de forma geral, refere-se ao processo de criar arte utilizando objetos de maneiras diferentes das previstas originalmente. Isto pode implicar um grande esforço da parte do artista, como a recriação detalhada de Andy Warhol de uma lata de sopa *Campbell* (*Campbell's Soup Cans*, 1962 (Campbell's Soup Cans, s.d.)), ou como no caso da pá de neve de Marcel Duchamp (*In Advance of the Broken Arm*, 1964 (In Advance of the Broken Arm, s.d.)), com a inscrição “Em antecipação do braço partido” (Grzymkowski, 2014).

O artigo apropriado pode ser um objeto do cotidiano, como o pneu de um automóvel, um móvel partido ou até uma pedra ou um pau. Pode ser igualmente uma obra de arte já existente, como um filme (ou compilação de filmes), uma fotografia como é o caso de *The Virgin Martyr St. Cecilia* (2008) (*The Virgin Martyr St. Cecilia*, s.d.) de Kehinde Wiley ou um quadro famoso como *Drowning Girl* (1963) (*Drowning Girl*, s.d.) de Roy Lichtenstein. Embora alguns críticos se recusem a reconhecer muitas obras apropriadas como arte legítima, outros defendem que o único critério para alguma coisa se inserir nessa categoria é o artista a exibir como tal.

A apropriação tem origem nas primeiras técnicas de colagem por volta de 200 a.C. na China, mas só surgiu como movimento artístico no início do século XX (Grzymkowski, 2014). Nessa altura, pintores modernistas como Pablo Picasso e Georges Braque começaram a incorporar objetos comuns como recortes de jornais, pedaços de tecido ou papel de parede diretamente nos seus quadros. Além de alterar o aspeto visual das suas obras, a inclusão de objetos externos acarretava as emoções associadas à sua finalidade original. Por exemplo, os recortes de jornal presentes em *Guitarra*, *Partitura*, *Copo* de Picasso continham referências à Guerra dos Balcãs, um tema contemporâneo ao artista (Grzymkowski, 2014).

Embora as suas obras contivessem objetos encontrados e artigos apropriados, as composições não deixavam de ser obras artísticas distintamente novas constituídas por uma congregação de elementos atípicos. Só quando Marcel Duchamp começou a fazer experiências com objetos encontrados é que a definição de “arte” seria permanentemente alterada sendo que se interessava em ideias e não em meros aspetos visuais (Sweeney, 1946). Enquanto Picasso e Braque usaram objetos encontrados na criação de arte, Duchamp chegou ao ponto de encontrar objetos e chamar-lhes arte. Marcel Duchamp foi um dos pioneiros do Dadaísmo, um movimento que questionava suposições antigas sobre o que a arte deveria ser e como deveria ser feita. Em resposta aos desastres da Primeira

Guerra Mundial (1914-1918), à cultura das máquinas e ao surgimento dos *media* formase um movimento artístico e literário (Glossary, s.d.). Os artistas dadaístas procuraram expor, aceitar e reprimir as convenções de ordem e lógica, favorecendo estratégias de acaso, espontaneidade e irreverência. Estes artistas experimentaram uma variedade de meios desde a colagem e a fotomontagem até aos objetos do quotidiano e *performance* através da exploração dos conceitos típicos de como a arte deveria ser feita e vista e quais materiais poderiam ser utilizados (Glossary, s.d.).

Procurando uma alternativa para representar objetos em pintura, Duchamp começou por apresentar os próprios objetos como arte através da seleção de objetos produzidos em massa, disponíveis a um nível comercial, muitas vezes objetos funcionais, designando-os como arte e atribuindo-lhes títulos (Marcel Duchamp and the Readymade, s.d.). “*Readymades*”, como ele os chamou, interrompeu séculos de pensamento sobre o papel do artista como criador hábil de objetos originais feitos à mão. Em vez disso, Duchamp defendeu que um objeto comum e do quotidiano poderia ser elevado à dignidade de uma obra de arte pela mera escolha de um artista (Marcel Duchamp and the Readymade, s.d.). Para além disso, *readymade* também desafiava o conceito de beleza associado à arte. Perante esta posição, Duchamp abriu caminho para a arte conceptual, uma arte que se considerava ao serviço da mente ao contrário de uma arte destinada a agradar esteticamente.

Embora desse muito prazer a Duchamp contornar as regras da arte tradicional, os seus objetos *readymade* nem sempre foram bem recebidos. Quando apresentou um urinol intitulado *A Fonte* numa exposição de 1917 da Sociedade de Artistas Independentes, este foi imediatamente rejeitado (Grzymkowski, 2014). Em vez de se conformar com a comunidade artística, Duchamp foi ainda mais longe com a sua obra de 1919, *L.H.O.O.Q.*, uma reprodução da *Mona Lisa* com barba e bigode. Quando pronunciadas em voz alta, as iniciais da obra produzem a expressão francesa, *Elle a chaud au cul* [*Ela tem um belo rabo*] (Grzymkowski, 2014). Uma afirmação destas foi considerada chocante e, além de enfurecer muitos membros da comunidade artística, *L.H.O.O.Q.* e obras do género também colocaram em causa a legibilidade da apropriação. Alguns artistas alegaram que as suas obras apropriadas são paródias óbvias ao original, sendo isentos da violação de direitos de autor, mas outros foram obrigados a pagar direitos de autor ao artista original ou deixar de exhibir as obras apropriadas.

Na mesma época, o artista italiano Piero Manzoni (1933-1963) foi um dos pioneiros na execução de *happenings*, podendo dizer-se que explorou o conceito de “arte

sem arte” ou então, arte sem objeto (Collection Online, s.d.). Através da performance, o artista questiona o objeto de arte normalizado, ficando assim implícita a comercialização. Autodidata, iniciou a sua carreira como pintor e com obras abstratas. Na década de 1950, Manzoni questiona os métodos tradicionais da arte e explora os laços entre a prática artística e o inconsciente coletivo com a plena consciência de que uma nova condição existencial o atingia. Assim, quebra com o tradicional para que as novas tecnologias e os materiais industriais conquistassem a sua vida quotidiana (Marcone, 2015, p. 44) devido às possibilidades plásticas permitidas pela abordagem desses materiais.

Para além de Piero Manzoni ainda temos o exemplo de Keith Haring (1958-1990) um artista que pela década de 1980 (Haring, 1989, p. 64) se apercebe de que as pinturas que fazia sobre os cartazes de publicidade que colocava no metro eram roubadas pelas pessoas, para mais tarde as venderem. A partir daí, defendeu que rejeitava a ação de se fazer lucro com as suas pinturas, uma vez que não queria que se aproveitassem do seu trabalho.

*As an art student and being sort of in the underground and having very precise and cynical ideas about the art world, the traditional art-dealer gallery represented a lot that I hated about the art world. But people started to see an opportunity to make a lot of money buying my work. I got disillusioned with letting dealers and collectors come to my studio. They would come in and, for prices that were nothing, a couple hundred dollars, go through all the paintings and then not get anything or try to bargain. (Haring, 1989, p. 63)*

Na performance *Petjades*, a artista catalã Fina Miralles, à medida que caminha sobre o espaço público, deixa a sua impressão através da sua assinatura, utilizando uns sapatos com esponjas na sola, onde gravou o seu nome. A obra deixa de ser um objeto definido e fechado e é convertida em algo que se vai produzindo à medida que a artista avança no espaço. Vai contra o conceito da obra de arte como algo estático. Em vez de ter um objeto e o exhibir, assina-o com o caminho que percorre e reconhece-o como sua propriedade. A ação é a obra que não pode ser assumida como sua propriedade e, a obra é a ação e não a obra em si. É feita pelo seu percurso.

*En la ciudad se nos presentan diáfanos los rasgos característicos de nuestra sociedad capitalista. El poder, en el sentido de la propiedad, está profundamente arraigado en*

*nuestra forma de vida, nuestra conducta, nuestra organización y nuestras leyes. No únicamente legalizamos nuestros bienes personales para adquirir poder, casa, automóvil, tierras, objetos; sino también a las personas que están bajo nuestra protección: mi mujer, mi hijo; dando el nombre para reafirmar que son nuestros, de nuestra propiedad y que están bajo nuestro poder. A partir de aquí, los zapatos que presento con mi nombre en la suela, como un tampón de oficina, y la acción de imprimir mi nombre por todos los lugares por donde paso, no es más que poner en evidencia ese sentido posesivo, y el poder, extralimitando las cosas hasta lo ridículo, lo increíble, diciendo que el lugar por el que yo paso es también mío. Es mío. (Miralles, 1976)*

No momento em que Fina aparece num vídeo com a gravação da sua *performance*, onde caminha com os sapatos pelas ruas ao mesmo tempo que impregna a sua assinatura no solo, está a romper com o conceito estático de obra definida, dando-se então uma desmaterialização da obra uma vez que se converte numa ação efêmera por dois motivos: a tinta dos sapatos acaba e termina o vídeo da ação (Grandas, 2020).

Dá-se assim uma deslocação dos conceitos que associavam o valor da obra de arte ao objeto que ficam agora ligados a umas variáveis de espaço e tempo que são diferentes das que havia. Quando a artista fez o vídeo com os sapatos, não havia um público, embora noutros casos pudesse haver. Neste caso, trata-se de uma experiência que fez para logo a poder transmitir através de um vídeo. O conceito de valor é distinto. No momento em que o faz, em que o regista, e que o transmite, não há perda de valor.

A obra é composta por dois sapatos, cada um com um dos seus nomes, “Fina” e “Miralles”, e pela ação de caminhar e assinar com os mesmos. No decorrer da montagem da sua exposição nas instalações do MACBA, este tema foi alvo de uma proposta a ser avaliada pela Fina. O museu defendia que os sapatos deviam ser expostos em cima de um plinto branco e que os passos da artista simulados no chão do museu. A artista discordou, para ela a ação devia ser feita na rua (apropriação do espaço público) e o valor da obra encontrava-se na ação e no momento em que esta acontece. A controvérsia permanece sobre retirar uma obra de arte destinada ao espaço público exterior para um espaço interior, como uma sala de museu. Ou seja, no modo de exposição dos sapatos como

material artístico que documenta e acompanha a ação de Fina sendo que esta não teria sentido de outra maneira.

Para complementar, um exemplo de uma obra reproduzida com o intuito de ser exposta em via pública é *Todos juntos podemos parar el sida* do artista Keith Haring, localizada num mural no exterior do MACBA. No decurso do ano de 2019, a obra foi alvo de intervenções pontuais na camada cromática pela sua importância cultural e histórica, exigindo assim uma intervenção cromática. Os habitantes da zona envolvente do MACBA, *El Raval*, sentiram que o mural lhes pertencia e demonstraram orgulho em ter a reprodução da obra na sua zona, atribuindo-lhe o edificado ou património cultural, sem a audácia de intervirem.

“...*The thing I responded to most was [Christo’s] belief that art could reach all kinds of people, as opposed to the traditional view, which has art as this elitist thing...*” (Haring, Interview: Keith Haring Talks With Paul Cummings, 1989, p. 8)

Por outro lado, este orgulho e poder de apropriação demonstrados pelo público não se proporcionaram com a obra *La ola* do artista Jorge Oteiza (1998). Neste caso, os atos de vandalismo atingiram um ponto tão alto de interferência na correta leitura da obra que, em 2020, esta teve de ser sujeita a uma intervenção devido à acumulação de graffitis. Esta obra localiza-se no exterior, no patamar do rés-do-chão do MACBA, diante da fachada frontal do edifício.

Para concluir, discrimina-se dois tipos de apropriação: pelo artista em relação a um objeto que considera como obra de arte ou então, pelo público em relação a uma obra localizada na via pública. Esta problemática encontra-se bastante presente em arte contemporânea e é manifesta de infinitas maneiras.

### 3. PAPEL DO MUSEU NA CONSERVAÇÃO DE OBRAS DE ARTE

A arte bruta, a arte informal e o expressionismo abstrato surgem entre 1945 e 1960, e iniciaram uma exploração dos conceitos da arte tradicional (Alves , 2015). A partir da década de 60 surge a *pop art*, minimalismo, arte conceptual, instalação, *body art* e *performance* (Alves , 2015).

Hoje em dia, é necessária a exibição contínua de diversas obras para que as mesmas chamem a atenção de um público, de forma a causar impacto na cultura, com a relevância e preponderância que merecem. Dada a mudança que houve no papel dos museus, um museu de arte contemporânea não só expõe obras de arte mas também reproduz obras segundo as diretrizes deixadas pelos artistas. Por exemplo, o artista deixa instruções muito claras de como se reproduz uma obra, se a instalação for composta por diversos objetos, estes irão ser expostos segundo uma determinada organização do espaço. No caso de uma pintura mural, a obra será reproduzida para cada exposição. O artista conceptual e minimalista Sol LeWitt (1928-2007) (Full Record Display, s.d.) fazia projetos de murais segundo normas pré-estabelecidas, como as dimensões e como as linhas da obra tinham que se cruzar em determinado ponto, para serem executadas por terceiros, segundo as suas diretrizes. Sol LeWitt foi uma figura-chave no movimento de arte conceptual que surgiu nos anos 60 como uma reação ao expressionismo abstrato norte-americano. Explorando a pintura e os relevos antes de se concentrar em trabalhos tridimensionais desenvolveu, formatos precisos e matemáticos como grades e módulos através de métodos baseados na geometria e na matemática através da definição de certos critérios (Collection Online, s.d.). Contudo, LeWitt deixava à equipa de conservação e restauro a responsabilidade de aplicar os seus métodos segundo o espaço a expor<sup>5</sup>. O fator interpretativo das diretrizes pode contribuir para pequenas alterações nos resultados finais ou seja, é pouco provável que uma instalação se reproduza duas vezes de forma idêntica. Enquanto artista, pretendia que a arte fosse mais um objeto no mundo para a poder desmaterializar (LeWitt, 2003). Neste caso, quando as instalações deste artista fazem parte de uma exposição, elas mantêm-se vivas. Contudo, uma vez terminada a exposição, a obra deixa de existir no espaço físico.

A arte conceptual acolhe um movimento ideológico e de pensamento ao longo de um percurso que converge na desmaterialização da obra. Assim, o conceito de obra artística formal é posto em causa uma vez que pela desmaterialização da obra o objeto deixa de ser tão importante pois há uma valorização da ideia e não do objeto em si. Dessa forma, não se limita a arte às especialidades consideradas como as Artes Maiores. Inserida na arte contemporânea, a arte como um meio de comunicação é adotada e o público a participar na obra. Ainda, muitos artistas defendem que a sua obra é ativada apenas quando um espetador a observa ou a experimenta. Apenas com a participação do público

---

<sup>5</sup> Vd. III Anexo – IMAGENS, Imagem 1.

é que a obra existe, caso não haja participação, a sua mensagem encontra-se comprometida.

Um museu é criado para albergar uma coleção, conservá-la e dá-la a conhecer. A grande diferença entre um museu de arte contemporânea e um museu de arte sacra/antiga é a atribuição de um papel direto na reprodução de uma obra de arte. A concepção de um museu de arte contemporânea oferece um contexto no qual o artista pode criar uma obra para um museu em específico. Para além disso, a grande particularidade da arte contemporânea é o facto de o artista se encontrar vivo (em muitos casos), o que permite criar um diálogo sobre critérios de conservação e restauro e critérios de exposição, para além de estabelecer uma dinâmica entre museu e artista.

#### 4. COLEÇÃO MACBA

Cada unidade administrativa que queira evoluir no seio de uma sociedade capitalista deve oferecer um espaço com vantagens competitivas para o desenvolvimento de atividades produtivas. Se o espaço urbano não se adequa, a cada momento, às necessidades do sistema produtivo, irá sair do circuito de localização de indústrias e empresas, entendendo por espaço urbano não só a sua forma mas também, a sua estrutura e organização social (Gant, 2009). Neste sentido, a evolução das cidades é contínua à adaptação das mudanças geradas nas relações económicas da sociedade (em cada momento histórico).

O dinamismo proveniente do programa de estratégia do MACBA tem por base o desenvolvimento da visão do funcionamento do museu e a consolidação de uma metodologia de trabalho: uma instituição baseada no conhecimento e num critério centrado em gerar narrativas alusivas ao passado e ao presente podendo, assim, programar o futuro (MACBA, 2020). Neste sentido, há que destacar uma estratégia de apresentação da Coleção através de uma proposta de exposição, com o desenvolvimento de um programa de exposições temporárias, o estabelecimento de normas de investigação e a implementação de programas educacionais, académicos e de atividades públicas. Esta estratégia pretende abranger públicos cada vez mais amplos, oferecendo uma multiplicidade de visões através de debates críticos e cultura. A vocação educacional do museu, o desejo de inovar, de se comprometer com a preservação do património e de

trabalhar com outras instituições, gerando conhecimento e emoção, faz parte de uma vontade de elevar a cultura em Barcelona (Jorquera, 2018).

A Coleção MACBA propõe uma cronologia desde 1929 até à atualidade. Com início a 5 de outubro de 2018, a apresentação desta coleção visa explicar a história da arte moderna e contemporânea através de perspectivas particulares e políticas (Jorquera, 2018). Comissariada pela equipa de curadoria do MACBA, a exposição da Coleção foi pensada para o formato de uma exposição permanente refletindo assim sobre as suas formas de apresentação ao público. Enfatizando uma abordagem mais experimental em diversos períodos ou décadas diferentes, a exposição incluiu vários trabalhos de grande importância destacando também uma mudança de apresentações e experiências de arte ao longo de nove décadas (Jorquera, 2018).

Mais especificamente, a história da arte moderna e contemporânea foi introduzida segundo uma perspectiva da cidade de Barcelona. Nesse sentido, datas como 1929 e episódios subsequentes têm as suas raízes na cidade (Jorquera, 2018). O Pavilhão de Barcelona é um exemplo de um emblema modernista utópico internacional, razão pela qual artistas da Bauhaus como Josef e Anni Albers visitaram a cidade. Ainda, em diálogo com o trabalho dos primeiros artistas da modernidade, Alexander Calder, Joaquim Torres-García e Alberto, entre outros, é analisada a transformação que Barcelona sofreu assim como o seu compromisso com a modernização (Jorquera, 2018). Portanto, o passado e o presente da cidade estão entrelaçados com um desenvolvimento do significado da história da arte moderna e contemporânea.

Um dos fatores basilares do museu é a Coleção MACBA, intimamente ligado ao programa de exposições e a atividades públicas organizadas pela instituição. Construída como uma rede que estabelece vínculos entre os seus centros de interesse e que evolui de acordo com o contexto em que foi criada, dá lugar a novos discursos e a novas linhas de trabalho. Assim, a coerência no crescimento da Coleção é garantida por um procedimento rigoroso de aquisição: a equipa do museu organiza pesquisas segundo as linhas de trabalho pré-selecionadas pelo diretor do museu; os resultados destas investigações são analisados pelo Comité Orientador do museu que, por sua vez, valida ou não a conveniência da incorporação de novas propostas de aquisição (Jorquera, 2018).

A singularidade da coleção deve-se, em parte, aos temas que aborda, bem como à sua posição geográfica no sul da Europa. A coleção apela ao interesse pela análise da produção artística no Mediterrâneo, envolvendo um relacionamento próximo com a América Latina, na repercussão do movimento *pop*, no minimalismo, na arte conceptual

norte-americana, na vanguarda europeia e no Médio Oriente. Além disso, é possível destacar algumas características particulares, como a investigação de narrativas esquecidas ou negligenciadas pela história da arte, a importância do corpo como forma de pensamento e a relação entre as artes visuais e a cultura popular.

A mudança que os movimentos feministas proporcionaram na arte<sup>6</sup> também constitui um eixo estrutural da Coleção. As obras que a integram são expostas em várias salas, sendo que juntas compõem uma exposição permanente que ocupa o primeiro piso do edifício – alternando ao longo do ano de forma dinâmica para que se possa apresentar as 6.000 obras que a compõem –, organizando-se através de uma cronologia que oferece uma narrativa cativante da história de arte inserida num contexto político e social.

#### 4.1. Manutenção, conservação preventiva e conservação e restauro

Para a apresentação das suas coleções, o museu realiza previamente uma série de ações que se mantêm invisíveis e que, respeitando a integridade da sua obra, alargam o seu tempo de vida. Através de um trabalho interdisciplinar é possível atingir todas as finalidades do museu direcionadas à conservação do património para as gerações futuras e fazê-lo de forma acessível a toda a comunidade. Realizando ações pré-determinadas, o museu determina como principais ações: o Programa de Conservação Preventiva; Atividades de Conservação e Restauro nas obras da Coleção, e Atividades de Conservação e Restauro em exposições da Coleção e em exposições temporárias no MACBA e em diversas instituições (Jorquera, 2018).

Fazendo parte do Programa de Conservação Preventiva, o controlo e a manutenção das obras localizadas nas salas de exposições são essenciais para que se registem valores de humidade relativa, temperatura e quantidade de luz, tanto das salas de exposições como dos locais de armazenamento das obras. A identificação de atividade microbiológica e ambiental dos espaços do MACBA reúne condições que permitem a prevenção de danos na Coleção.

Para as ações de conservação e restauro nas obras da Coleção, considera-se necessário o registo do estado de conservação das obras que dão entrada ou saída do MACBA assim como as revisões periódicas das obras depositadas nos armazéns do museu. Fazendo parte das atividades, as intervenções de conservação e restauro são

---

<sup>6</sup> Os seus discursos e instituições.

essenciais para a sua integridade e correta apresentação das mesmas, seguindo as diretrizes e intenções do artista como também as entidades ou fundações autorizadas que permitem a intervenção numa obra. Com o propósito de documentar tanto quanto possível a intenção do artista relativa à conservação da sua obra, entrevistam-se os artistas incluídos na Coleção.

Ainda, as obras da Coleção do MACBA sofrem diversas intervenções periódicas devido a vários fatores, entre os quais a exposição em espaços exteriores que facilita atos de vandalismo, daí ser necessário estudar e rever obras a adquirir e obras a excluir da Coleção.

No caso de uma instituição ou entidade pedir o empréstimo de uma obra da Coleção, o MACBA requer que a mesma seja acompanhada por um elemento da equipa, nomeadamente um Conservador-Restaurador ou um membro do departamento de *Courier*.

#### 4.1.1 Conservação material e imaterial no MACBA

Desde que o museu foi criado em 1995, a cada 6 meses, todos os espaços do MACBA (salas de exposição, armazéns, oficinas de conservação e restauro e multimédia/audiovisuais, armazéns complementares) são sujeitos a inspeção microbiológica através de um teste que revela se existem vírus, fungos ou bactérias. Com uma zaragatoa, retiram-se amostras da superfície, colocam-se as partículas presentes num meio de cultivo de agar e são reencaminhas para um laboratório. Também são utilizadas placas de *petri* nos diversos espaços para recolher partículas que se depositem durante cerca de cinco minutos e, de seguida, faz-se um cultivo em forno. Estas análises são conseguidas devido à parceria do museu com a Universidade Autónoma de Barcelona.

Com base nos princípios da conservação preventiva, a responsabilidade de um conservador-restaurador de arte contemporânea é essencial na manutenção de obras que integram elementos naturais suscetíveis à degradação assim como obras que envolvam água na sua instalação. Deve-se ter em conta que o processo de degradação destas obras também pode afetar o meio ambiente em que estão inseridas (salas de exposição e armazéns).

Há sensivelmente 20 anos, numa altura em que a experiência com obras que incorporassem água era reduzida, uma das primeiras obras que o MACBA acolheu era uma piscina e, ao fim de dois dias de exibição, a água tornou-se verde. A atividade

microbiológica iniciada exigiu um tratamento da água, sendo este conseguido através do sistema utilizado em piscinas. Quando é necessário intervir numa obra com água e com elementos flutuantes, exigem-se determinadas soluções, como por exemplo, a manutenção diária da água e o contacto de um especialista em piscinas. Desta forma, exige-se a um conservador-restaurador de arte contemporânea a capacidade de levar a cabo uma colaboração multidisciplinar.

A incorporação de qualquer tipo de objeto material da vida quotidiana em arte contemporânea e na manutenção nas instalações vivas (ativas), assim como a reprodução de uma obra segundo as diretrizes do artista refere-se não só à parte física e material da obra, mas também ao património imaterial correspondente. Esta realidade supõe que o conservador-restaurador possui informação profunda e detalhada em relação ao artista e à obra no momento de conservar, intervir diretamente ou reproduzir obras proporcionando as condições de conservação preventiva adequadas nas salas de exposição e nos armazéns do museu. Diga-se que o primeiro requisito para um conservador-restaurador de arte contemporânea é a procura de informação fidedigna e imprescindível. Este depara-se com o grande desafio de encontrar a melhor forma de manter a essência das obras viva preservando não só a parte material, mas também o sentido que o artista quis atribuir aos materiais – valor imaterial da obra.

O significado contextual resultante da perda de valores imateriais cinge-se à perda de aspetos imateriais da obra como resultado de uma descontextualização provocada no momento em que os objetos artísticos são transportados para o museu (Matos, 2010). Apesar de ser necessária a intervenção, no caso de diversas obras contemporâneas deve ser primordial a integridade física e imaterial da obra, assim como o contexto em que esta foi produzida. Para além de as obras sofrerem fisicamente com estas mudanças, é posta em questão a sobreposição da sua durabilidade física à ética e ao contexto em que foram produzidas. Não obstante, a conservação pode incluir a preservação da natureza intrínseca da obra no momento da produção e/ou da apresentação inicial. Ou seja, a equipa designada para a intervenção propõe aos artistas um momento de reflexão introspetivo com a preocupação de pensar sobre a longevidade das suas criações assim como sobre a importância a nível cultural, social e histórico que as mesmas têm. Desta forma, apesar das obras perderem significado contextual como resultado da perda de valores imateriais, podem também incluir uma avaliação nova do significado da preservação em termos contemporâneos, o que faz todo o sentido, pois a apropriação de materiais ou técnicas do quotidiano para a criação da obra não implica, necessariamente, que o artista manifestasse

um desejo consciente de abalar a concepção de arte vigente nem o museu/instituição de arte (Matos, 2010). Contudo, significa uma alteração comportamental em relação à prática artística, assumindo um caráter experimental e uma alteração conceptual em relação ao conhecimento da obra enquanto objeto material com valores imateriais.

## 5. DEPARTAMENTO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DO MACBA

O departamento de conservação e restauro do MACBA foi criado com a função de conservar a coleção. Uma vez inaugurado, viu-se como necessário incluir uma série de especialidades distintas que se complementassem. O conservador-restaurador de arte contemporânea deve especializar-se numa área, nomeadamente bens móveis como obra bidimensional, tridimensional, objeto, papel, media arte, etc., ou em bens imóveis como escultura pública, pintura mural, *street art*, etc. No entanto, o seu perfil tem de ser aberto a todas as áreas tendo em conta que as disciplinas artísticas são misturadas, podendo-se encontrar objetos tridimensionais agregados a obras bidimensionais. A arte contemporânea é composta por diversos materiais e, conseqüentemente, o conservador-restaurador tem de estar apto a intervir em todas elas. O departamento foi criado numa perspectiva de abranger a maior parte das tipologias de obras. Ao mesmo tempo, o conservador-restaurador de arte contemporânea caracteriza-se pela flexibilidade e versatilidade, capaz de reconhecer a necessidade de colaborar com outros profissionais como, por exemplo, um electricista, um profissional de robótica ou de jardinagem. Ou seja, é necessário manter uma mente aberta, até porque a própria especialização não exclui a possibilidade de estudar e trabalhar noutras áreas.

Ainda é necessária uma vertente de conservação preventiva na manutenção das obras em armazém e em exposição, dado que, pela própria tipologia da obra, muitas nunca foram intervencionadas. Outro fator que distingue a arte contemporânea é a produção mais recente das obras e a reprodução delas em museu. Por conseguinte, esta particularidade distingue também um conservador-restaurador de arte contemporânea na vertente de colaboração, intervenção e flexibilidade em assessorar a reprodução de uma obra.

### 5.1. Conservador-Restaurador de Arte Contemporânea

À parte da função que poderia desempenhar num museu de arte antiga (controlo de HR, temperatura, luz, fontes/quantidade de luz, atividade microbiológica, controlo da qualidade do ar), um conservador-restaurador de arte contemporânea deve ter um papel mais complexo no que diz respeito à conservação preventiva e manutenção das obras.

Por exemplo, a instalação *Santa Comida* de Antoni Miralda (1942) é constituída por uma série de altares sincretistas<sup>7</sup> onde se depositam uma sucessão de oferendas em forma de alimentos frescos, aos deuses pagãos e cristãos o que implicou que certos alimentos fossem substituídos (Abella, 2016)<sup>8</sup>. Os profissionais responsáveis pela reprodução e manutenção desta obra foram o departamento de conservação e restauro do MACBA, uma microbióloga da *Universitat Autònoma de Barcelona* (entidade responsável pela manutenção microbiológica do museu) e a guilda de padeiros de Barcelona.

A diferença entre o papel de um museu de arte sacra/antiga e um de arte contemporânea reflete-se não só no conservador da obra mas também reproduz obras da maneira mais fidedigna pela necessidade do seu carácter efémero pois caso não houvesse essa reprodução não poderiam mais ser experienciadas. Além disso, o conservador-restaurador de arte contemporânea trabalha com tipologias de arte muito diferentes, já que a arte absorveu objetos de todos os tipos. Por essa razão, a diversidade de materiais com os quais o conservador-restaurador vai ter de lidar (à parte da sua especialização) é bastante extensa. Desempenhando um papel ativo, o conservador-restaurador é responsável pela conservação das obras da coleção e de exposições temporárias de forma a não as descaracterizar, respeitando sempre o original e a intenção do artista. Em paralelo, apresenta de forma acessível a obra a um público conservando assim, o património cultural para as gerações futuras.

---

<sup>7</sup> Possui um vertente cristã e pagã do lugar de origem (fusão de elementos culturais diferentes).

<sup>8</sup> Vd. III Anexo – IMAGENS; Imagem 2.

## 6. CRITÉRIOS QUE DETERMINAM A INTERVENÇÃO NUMA OBRA

Como critérios que determinam a ação de intervenção de uma obra, circunscrevem-se como principais o respeito pela integridade da obra e pela intenção do artista. Antes do processo de intervenção de uma obra, é obrigatório recolher documentação sobre a mesma e sobre a intenção do artista de modo a determinar o que se pode e o que não se pode fazer, no caso de ser necessário. No caso de o artista não se encontrar vivo e ser necessária a documentação das suas obras deve-se, em primeiro lugar, procurar alguém que tenha trabalhado com ele, uma instituição, fundação ou galerias. Caso não se encontre uma fonte de documentação direta e fidedigna, será necessário rever o método de exposição da obra noutras ocasiões ou a forma como o artista a expôs pela primeira vez.

Em segundo lugar, deve optar-se pela mínima intervenção e por materiais reversíveis. Em paralelo, é imprescindível o estudo da história da obra e o levantamento das patologias. O passo seguinte será a intervenção direta na obra e todas as ações de conservação preventiva para que os danos não voltem a ocorrer. Uma obra que tenha determinadas patologias que ponham em risco a sua integridade, terá que se retirar de exposição e assegurar a sua manutenção, não cedendo a empréstimos. O método anterior de exposição terá que ser revisto para assegurar a sua conservação preventiva no futuro. A intervenção mais direta requer a seleção de materiais o mais estáveis possível e metodologias apropriadas. Na contemporaneidade, existem materiais mais adequados como a utilização de métodos de limpeza superficial a seco ou a utilização de *buffers* para retirar a sujidade superficial sem alterar os vernizes. Contudo, é recomendado utilizar, sempre que tal seja possível para a conservação da obra, materiais naturais. À medida que o custo dos combustíveis fósseis aumenta e as metas ambientais internacionais se tornam mais regulamentadas, os conservadores-restauradores começaram a questionar se as ações de curto prazo para preservar o património podem contribuir para a sua futura destruição devido às alterações climáticas. A sustentabilidade ambiental pode ser alcançada através da mitigação do consumo de energia, do uso de recursos, da produção de resíduos e da adoção de atitudes para prolongar a vida útil dos materiais. Além de permitir diversos benefícios ambientais e económicos, o uso de materiais naturais permite aos conservadores-restauradores cumprir os códigos de ética profissional. Por exemplo, as Diretrizes Profissionais da Confederação Europeia de Conservadores – Organização do Restaurador (ECCO) determinam que os conservadores-restauradores não devem usar

materiais ou técnicas que prejudiquem o património cultural, o meio ambiente ou as pessoas (de Silva & Henderson, 2011). Para além disso, a vastidão de materiais que se pode encontrar nas obras de arte contemporânea impõe a constante adaptação e incansável procura por novos métodos.

Os materiais constituintes da obra e a intenção do artista já são dois fatores considerados em primeiro lugar, para além de pré-determinarem a necessidade conservativa da obra. Relativamente à tipologia da obra, são consideradas diversas necessidades como o local de exposição, pois se a obra for exterior vai comportar-se de forma distinta de uma obra interior. O tipo de espaço onde o artista determina como local de exposição é determinante para concluir se o artista pretende a interação do público com a obra. Por exemplo, na obra *Breadline* de Miralda, apesar de os pães<sup>9</sup> apresentarem cores diferentes<sup>10</sup>, o espaço a preencher mantém a mesma área, tudo em função das diretrizes determinadas pelo artista.

#### 6.1. Plano Anual de Intervenção e de Tratamento do MACBA que determina as prioridades de conservação

O estado de conservação da obra é o primeiro critério que determina a decisão de intervenção. A prioridade recai sobre as obras que apresentam o pior estado de conservação em relação à coleção a que pertencem ou à exposição em que estão inseridas. Os outros critérios prendem-se com o facto de terem sido seleccionadas para exposição e a relevância das mesmas. Se houver constrangimentos de tempo que não permitam que a obra seja intervencionada na sua plenitude, o mínimo que deverá ser feito é parar o processo de degradação. Uma das causas do mau estado de conservação poderá ser as más condições de armazenamento ou até ocorrências durante a exposição da obra. Neste caso, a obra deverá ser transferida para um local com condições de humidade relativa e de temperatura adequadas ao estado de conservação em que a obra se encontra.

O segundo critério que determina uma intervenção: as obras que serão emprestadas a outras instituições e as obras que irão fazer parte de uma exposição. Para além disso, se o MACBA previr expor determinadas obras e essas apresentarem um estado de degradação considerável, será dada prioridade face ao plano anual de

---

<sup>9</sup> Vd. II Anexo - Imagem 3.

<sup>10</sup> Em cada exposição, os conservadores-restauradores responsáveis pela reprodução da obra decidem as cores.

intervenção já previsto. Por exemplo, em 2020, na exposição do artista Takis uma das telas que fazia parte da exposição apresentava destacamentos e perdas pontuais da camada cromática. Neste caso, a equipa de conservadores-restauradores de pintura procedeu à intervenção imediata na pintura para que a obra pudesse ser exposta. A intervenção também é prioritária no caso de obras em depósito que pertençam a um colecionador privado e estejam em fraco estado de conservação. Aqui, é dada prioridade à intervenção numa obra que não é do MACBA mas que se encontra lá depositada.

Estes fatores que fazem parte da realidade de uma instituição como o MACBA vão exigir uma resposta rápida e imediata da equipa de conservação e restauro no processo de intervenção numa obra que até então não fazia parte do plano anual de intervenção. O objetivo é preservar a coleção que se encontra em reserva e apesar de serem intervenções que ocorrem a um ritmo lento, são intervenções essenciais. Dentro desta lista é possível dar prioridade às obras mais relevantes na Coleção ou seja, de acordo com a sua qualidade e importância para a história e cultura das artes.

A chefe do departamento de conservação e restauro do MACBA, Silvia Noguera, tem a seu cargo a categorização das necessidades de intervenção das obras que, por sua vez, vão ser enquadradas nas necessidades do museu. Nesta fase é necessário dialogar com a chefe de coleção, Antònia Maria Perelló, com o intuito de definir as necessidades de intervenção das obras que fazem parte das exposições temporárias (Noguera, 2020). Ou seja, as prioridades englobam as necessidades do museu, os empréstimos, as exposições itinerantes, as exposições temporárias e, evidentemente, a coleção permanente, segundo esta ordem.

Contudo, este plano está sujeito a alterações pois no decorrer do ano poderão ocorrer imprevistos no estado de conservação de diversas obras (a ser expostas, por exemplo), acidentes nas salas de exposição, etc.

## 7. CRITÉRIOS DE EXPOSIÇÃO NORMALIZADOS

Os critérios de conservação associados às obras influenciam os critérios de exposição normalizados. Normalmente é associado um período de tempo de exposição a cada obra. Ao longo existem variáveis como o contacto com a luz natural e o oxigénio e um processo de oxidação e deterioração que afetam as obras. Neste sentido, considera-se que as obras com matéria orgânica não trabalhada terão um processo de deterioração muito mais rápido do que, por exemplo, um móvel de madeira envernizada. Portanto,

tem-se em conta as condições de exposição e a sensibilidade à luz. As obras consideradas mais sensíveis poderão ter um limite anual de exposição, já que os seus efeitos negativos são cumulativos, o que faz com que possa não interessar ao comissário escolher uma determinada obra apenas para uma exposição e possa preferir resguardá-la para uma exposição itinerante no ano seguinte, por exemplo. Supondo que a obra em questão faz parte de uma exposição com a duração de nove meses, mas que só pode estar exposta durante um período de três meses por ano, a solução será substituí-la por outra semelhante. No entanto, caso o artista queira que a obra permaneça, cabe ao conservador-restaurador encontrar uma solução para que o dano da luz seja diminuído. É por isso que o papel do museu de arte contemporânea é fundamental, no caso do património público (acervo do museu), pode recusar-se a expor de obras em situações como estas. Contudo, também cabe ao conservador-restaurador ser flexível e entender que, como proprietário intelectual e criador da obra, o artista defende uma mensagem que deve ser respeitada.

À semelhança de vários outros museus atuais, o MACBA apresenta uma linha de exposição com uma apresentação limpa, de forma cuidada e continuamente à volta do mesmo fundo branco que tenta ser neutro, mas que algumas vezes não o consegue ser. A perceção do espaço transmite a ideia de uma obra imaculada, uma dinâmica comum nos artistas e que raramente é quebrada (Arnó, 2020).

## 8. HUMIDADE RELATIVA, TEMPERATURA E LUZ – NORMAS E RECOMENDAÇÕES NO MACBA

É muito importante que o museu se adapte ao clima onde se encontra. O sistema de ar/ventilação do museu não possui desumidificação, o que condiciona o controlo de humidade relativa e temperatura. No entanto, devido a esta condição o museu encontrou-se numa posição em que a capacidade de adaptação foi testada – através do estudo dos valores de humidade relativa e temperatura é possível contornar o problema causado pela falta de desumidificação do sistema de ventilação. Num estado fechado, quanto mais alta a temperatura mais baixa é a humidade. Durante diversos anos, o MACBA estabeleceu uma colaboração com uma equipa técnica do *Ajuntament* de Barcelona com o intuito de aprender a gerir o sistema de ventilação do MACBA para que fosse possível diminuir os gastos energéticos e, conseqüentemente financeiros. De certa forma, seria possível fazer com que o edifício se adaptasse ao clima externo. O clima de Barcelona é um clima

temperado e mediterrânico e, sendo que o edifício do MACBA não tem edifícios agregados a si, o sol está presente durante todo o dia, o que resulta num tempo de exposição solar prolongado. Os elevados níveis de iluminância obrigam a que as salas de exposição sejam fechadas à luz natural para não comprometer o estado de conservação das obras. Ou seja, o sistema de climatização do museu é automaticamente comprometido.

Inicialmente, quando o arquiteto Richard Meier projeta o MACBA, o museu foi inaugurado com uma certa configuração das salas de exposição (entretanto foi modificada) (Arnó, 2020). Estas salas tinham entradas de luz natural, o que proporcionava níveis demasiado elevados de densidade de intensidade luminosa. Apesar de haver filtros UV e existir uma grande abertura para a entrada de luz, tal não se adequa ao sistema de ventilação pois este funciona a nível vertical, ou seja, a sala A do rés-do-chão utiliza a mesma climatização que o primeiro e segundo pisos, em vez de uma climatização diferenciada por piso (horizontal). Consecutivamente, o MACBA foi obrigado a fechar estes espaços.

Um sistema de climatização de um edifício pode ser pensado para funcionar a um nível horizontal dividido por pisos ou verticalmente, por colunas. Na realidade, o museu foi construído através de um conjunto de espaços abertos e o ar condicionado foi pensado para um nível vertical, o que faz com que o ar quente se concentre no último piso (tendência a ascender). Estas condições permanecem até aos dias de hoje, sendo que as salas A dos pisos 0, 1 e 2 têm o mesmo aparelho de controlo do ar, as salas B dos pisos 0, 1 e 2 também partilham o mesmo aparelho e, as salas C dos pisos 0, 1 e 2 também utilizam o mesmo aparelho. Devido ao facto de um aparelho estar destinado a três pisos reservado à mesma sala em todos os pisos (por exemplo, sala A do rés-do-chão, do piso 1 e do piso 2), nunca vai ser possível ter as mesmas condições em cada piso. O piso central (piso 1) é o mais estável, regular e com melhores condições. Em conclusão, num edifício com as características do MACBA, o melhor sistema de ventilação deveria ser a nível horizontal e não vertical. Esta particularidade exigiu do MACBA uma capacidade de adaptação, sendo necessário entender o sistema e regular a entrada e saída do ar pois os impulsos são fortes. Para complementar este sistema, implementaram desumidificadores. Na verdade, conseguiu-se ultrapassar este problema e hoje em dia é possível ter boas condições. Ainda, pode-se dizer que esta problemática é comum em edifícios destinados a museus. Muitas vezes, os arquitetos esquecem-se da funcionalidade priorizando a beleza do edifício. O Museu Guggenheim de Frank Gehry em Bilbao (Museoa, s.d.) tem

muitos espaços com paredes curvas que dificultam a suspensão/fixação da obra bidimensional.

Determinam-se valores constantes de humidade relativa e de temperatura para a estação de verão e outras constantes para a estação de inverno, que diferem. Adicionalmente, o clima de Barcelona tem vindo a ficar. Portanto, como o clima externo influencia o clima interno, esta mudança é favorável ao museu.

Em específico, na exposição artística de Miralles, a luz é artificial, controlada e livre de raios ultravioleta, à exceção da sala onde se expõe *Naturaleses naturals, naturaleses artificials*<sup>11</sup> (obra composta por plantas e cultivos que precisam de luz natural para sobreviver). Nas lâmpadas LED da exposição, a densidade da intensidade luminosa varia entre 50 e 100lux. Os valores aconselhados para a quantidade de luz nas obras expostas são, no caso dos documentos gráficos e da fotografia 50lux, a pintura pode chegar a 150lux mas poderá variar consoante a tipologia da obra (por exemplo, se for uma pintura com colagem ou até mesmo um objeto pintado já não poderá atingir os 150lux, terá de ser menos), no caso do metal, os objetos que não tenham uma camada protetora, seja de verniz ou pintura, poderá chegar aos 200lux. No entanto, é necessário estudar caso a caso – se uma madeira for muito branca não se poderá expor a 200lux, pois assim tornar-se-ia amarelada – sendo que normalmente o MACBA ultrapassa os 150lux (Arnó, 2020).

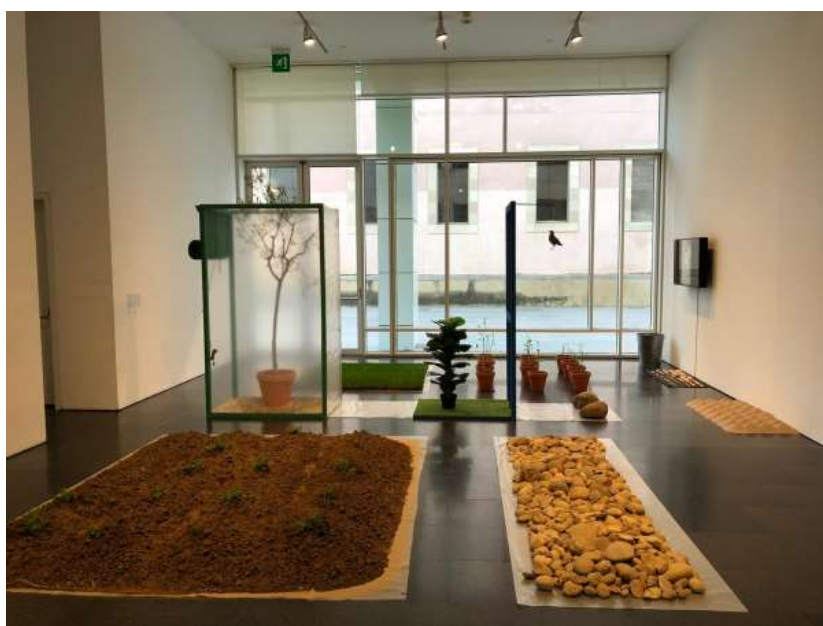


Figura 1 - 2020.FM.0 *Naturaleses naturals, naturaleses artificials*, 1973. Fina Miralles. Objetos e elementos naturais.

Obra em exposição no MACBA, Dezembro de 2020 (Jordi Arnó ©)

<sup>11</sup> Ver Figura 1.

A iluminação da sala onde as instalações de jardim recebem luz natural através de vidros com filtro UV e estores, apresentava valores de quantidade de luz acima do recomendável. Por esse motivo, considerou-se expor, no mesmo espaço, reproduções de fotografias, uma vez que se possuía os negativos das mesmas. Aqui, o problema foi um conjunto de fotografias com corantes cromogêneos, *Translació d'arena de la platja a un camp de conreu*<sup>12</sup>, que foram expostas na sala contígua. Este conjunto recebia um impacto de luz forte proveniente da sala anterior (ao lado) e que não era aconselhável em determinados momentos do dia em que a potência da incidência solar era elevada para obras tão sensíveis à luz como estas. Logo, ficou documentado que a fotografia teria de ser retirada daquele espaço passados três meses de exposição. A solução para este percalço foi pedir os negativos da fotografia para mais tarde os reproduzir.

No que diz respeito aos pontos de entrada de acesso, são sempre procurados espaços que obriguem os visitantes a contornar a sala de exposição para entrar na mesma, bloqueando assim a entrada de luz pelos corredores.

A temperatura vai variando consoante o clima. No verão, as salas de exposição poderão atingir um mínimo de 22°C e, máximo de 25°C (mais de 25°C já favorece o crescimento biológico). No inverno, o valor mínimo expectável é 18°C e o valor máximo 22°C.

Consoante a variação da humidade atmosférica, a humidade relativa será ajustada. Em condições climatéricas “normais” de Barcelona os valores de humidade relativa nas salas de exposição podem oscilar entre 50% e 60%. Uma oscilação de 5% em 24 horas é alarmante. O registo destes valores é considerado como uma referência, uma memória. Caso haja uma subida do valor da humidade relativa nas salas de exposição em consequência de uma tempestade, esta situação não irá suscitar preocupações.

À parte da manutenção das obras e do conceito de conservação preventiva, o mais importante é o museu proporcionar condições de humidade e temperatura estáveis. Os sistemas de iluminação são controlados segundo sustentabilidade energética (LED). No que se refere à manutenção de um edifício, a sustentabilidade é essencial sendo necessário reunir as necessidades conservativas das obras, em conformidade, com um plano de sustentabilidade energética.

---

<sup>12</sup> Vd. I Anexo, Obra - 0504. Núm. reg. Exposició, 2010.SHSP.080

## 9. INTENÇÃO DO ARTISTA

Sempre que é possível o museu organiza uma entrevista com o artista para determinar critérios de conservação (ou não), critérios de exposição e a mensagem/intenção que quer transmitir com a sua obra. O facto de o artista se encontrar vivo é uma mais-valia e, no que diz respeito à coleção faz-se uma entrevista desde o ponto de vista curatorial e também de conservação e restauro da sua obra. Fazem parte da entrevista questões-padrão, tais como: a trajetória artística – como o artista principiou no mundo da arte; a sua formação; qual o percurso que culmina numa determinada expressão artística; que importância tem para o artista a conservação da sua obra; se é possível substituir uma parte ou não (caso seja necessário); como é produzida a sua obra; etc. Esta linha condutora vai proporcionar toda a informação que se pode reter para o futuro da conservação da sua obra.

No caso do artista não se encontrar vivo e, se o artista em causa não se encontrar associado a uma fundação ou não tiver familiares, o museu contactaria a galeria que tinha vendido a obra com o intuito de pedir informações sobre um contacto de alguém próximo do artista para que pudesse ser discutida a conservação da obra. Caso não haja dados concretos e fidedignos sobre o artista e a obra, o museu irá optar por uma abordagem de mínima intervenção.

Dieter Roth (1970) tem uma obra depositada no MABCA denominada de *Schokoladenmeer* [*Mar de Chocolate*] sendo um bom exemplo de uma obra na qual a deterioração é parte constituinte (Schokoladenmeer, 1970, s.d.). O artista deixou a informação de que não queria ações de conservação e restauro nas suas obras (Noguer, 2020). A mensagem passa pela inexistência da obra eterna e pela mutabilidade da arte ou seja, o processo de degradação faz parte da obra. A criação só tem sentido vinculado à vida, e embora a mutabilidade e a transitoriedade sejam inerentes a qualquer obra, o uso de materiais orgânicos torna-a ainda mais evidente (Schokoladenmeer, 1970, s.d.). Portanto, aqui o papel do conservador-restaurador vai ser muito limitado na medida em que só poderá desacelerar o processo de deterioração.

### 9.1. Artista *versus* Proprietário

Se uma obra for depositada no museu é necessário abordar o proprietário para a definição de uma proposta de intervenção, quando necessário. Caso o proprietário não

concorde com o artista e, uma vez feito o contacto com o artista, a propriedade intelectual irá sobrepor-se à posição do proprietário, pois esta pertence ao artista. Como proprietário, é possível colocar determinados limites para certas ações. No entanto, quando são ações que se referem à propriedade intelectual da obra é clara a relevância que é atribuída à posição do artista (Noguer, 2020).

No entanto, é essencial ter em conta a leitura da obra e valorizar o original. Desta forma, mesmo que o artista defenda que, por exemplo, é necessário substituir determinado material ou parte original da obra, é reservado ao conservador-restaurador defender a integridade da mesma. Além disso, caso seja decidido substituir determinado constituinte da obra, isso implica a atribuição de uma datação associada à alteração. Como exemplo, quando um colecionista deposita uma obra, datada do ano de 1975, no museu e em 2005, o artista propõe a substituição de um elemento, esta passa a ser datada dos anos de 1975 e de 2005. Ora, uma consequência desta ação é implicar um novo valor material e imaterial da obra. O proprietário adquiriu a obra associada ao ano de 1975, catalogada com determinado valor, devidamente associado à sua data de criação. O facto de a obra estar catalogada do ano de 1975 requer que se chegue a um acordo entre o museu, o artista e o proprietário. Normalmente, o proprietário considera a vontade do artista pois se a obra existe é devido ao significado que o artista lhe atribui. Se todas as partes envolvidas chegarem a acordo e decidirem que a melhor opção é a substituição de determinado elemento original, nesse caso a obra fica com as duas datas associadas. Por exemplo, em Miralda, *Santa Comida*, uma das suas particularidades é a reprodução da obra cada vez que é exposta, o que implica associar novas datações.

## 10. CRITÉRIOS DE SUBSTITUIÇÃO DE ELEMENTOS ORIGINAIS

Uma das primeiras obras que demonstrou a necessidade de substituição de um elemento original, no MACBA, foi uma obra de Francesc Torres com o título *Sculptura*. É uma obra autorreferencial constituída por algumas letras de plástico vermelho que formam a palavra “escultura” e que flutuam dentro de uma urna de *plexiglass* cheia de água. O movimento constante e a evidente fragilidade da água questionam de forma muito física a suposta imutabilidade das palavras e das ideias: submetida à lógica de um elemento líquido, a palavra “escultura” vai-se, aos poucos transformando em diferentes mundos imaginários (*Sculptura*, 1969 (2000), s.d.). É uma metáfora linguística para a

tarefa do escultor: ao mesmo tempo que faz emergir da matéria figuras imaginárias, o poeta constrói múltiplas palavras e significados com as ferramentas básicas do alfabeto. Influenciado pela obra de Joan Brossa, Torres fez a escultura evoluir para uma palavra escrita num objeto ao mesmo tempo que explorava as possibilidades do discurso como matéria (Sculptura, 1969 (2000), s.d.).

Originalmente, quando a obra foi adquirida pelo museu, as letras eram de cortiça e, devido ao contacto permanente com água encontravam-se num estado de conservação bastante debilitado. Por conseguinte, foi necessário encontrar a solução mais adequada, o que após uma conversa com o artista, resultou em fazerem-se novas letras que, até aos dias de hoje fazem parte da obra.

Ter um respeito pela integridade da obra e pelo artista é fundamental para um conservador-restaurador de arte contemporânea, à semelhança de outras épocas, mas com a diferença de poder aceder diretamente ao criador. Em situações semelhantes a esta, ficou claro que a conversa com o artista ou com um colaborador mais próximo foi imprescindível para a tomada de decisões e a concretização da ação.

Noutra situação, em que o artista dê autorização para a substituição de um objeto que faça parte de uma instalação, mas o proprietário afirme que essa ação não respeita o original, opta-se por pedir ao artista que assine um certificado em que a substituição do elemento é essencial à leitura da obra e que a datação não irá sofrer alterações. Nestes processos, é essencial que tudo seja devidamente documentado. Para além disso, é necessária a definição dos elementos principais e daqueles considerados secundários, para que se defina se a datação irá ou não ser alterada. Esta definição é feita pelo artista através da importância que atribui à substituição de determinado elemento. Por outro lado, se o artista não se encontrar vivo e não existir um certificado assinado por ele, o proprietário pode-se opor à substituição de um elemento e esta não poderá ser realizada.

Em suma, a definição de critérios de substituição depende, substancialmente, da propriedade intelectual do artista e do proprietário da obra. Cabe ao conservador-restaurador encontrar uma posição de equilíbrio entre as vontades do artista e do proprietário face à integridade da obra.

## 11. FINA MIRALLES

Após o enquadramento na dinâmica do departamento de Conservação, foi possível acompanhar o processo de desenvolvimento de uma exposição retrospectiva da vida artística da artista catalã, Fina Miralles. É uma das primeiras artistas conceituais catalãs que, no princípio dos anos 70 realizou ações de *happening* na natureza com a aplicação de elementos como árvores, terra e água no seu próprio corpo (Grandas, 2020). O objetivo destas ações era estabelecer um diálogo entre natureza e arte através de uma crítica social e política num contexto do final da época franquista. A sua obra pictórica e gráfica encontra-se em permanente procura pela espiritualidade através de gestos líricos e sinais inscritos com simplicidade.

As obras em questão foram cedidas, essencialmente pelo Museu d'Art de Sabadell, assim como, por diversos prestadores e colecionadores privados, ao MACBA. Através de diversas entrevistas realizadas pela comissária do MACBA, Teresa Grandas, obteve-se informação crucial que concluiu ser necessária a conservação e restauro de determinadas obras. Grande parte dessas obras não foi exposta desde os anos 80 e, as condições onde se encontravam armazenadas não eram as mais adequadas, o que condicionou bastante o seu estado de conservação.

Miralles é uma das artistas espanholas mais importantes desde os anos setenta até aos dias de hoje. O seu trabalho surge num contexto da ditadura de Franco, num ambiente hostil e limitador, no qual a censura controlava todas as formas de expressão pelas chamadas razões morais, determinadas pelo poder da Igreja Católica e patrocinadas pelo regime (Fina Miralles. *Soc totes les que he sigut*, s.d.). Fina rompeu com o ensino académico nas escolas de arte da época através de uma prática que reconfigurou o conceito artístico, dentro da arte conceptual. Dessa forma, a história da arte atribui à produção da Fina valores relacionados com a arte conceptual, *Land art* e feminismo (Fina Miralles. *Soc totes les que he sigut*, s.d.).

Apesar de se formalizar de uma maneira pouco convencional, a pintura encontrou-se sempre presente no trabalho de Fina. Quando aborda a natureza morta, utiliza uma linguagem pictórica. As pinturas dos anos 80 são pinturas em que não usa o pincel e impregna as telas com anilinas – referência a uma linguagem pictórica (Grandas, 2020).

A sua obra é uma crítica forte ao estereótipo da mulher, que fica claro que ela não está de acordo com essa realidade. Viveu no final de uma ditadura no qual existiam leis

específicas para a mulher<sup>13</sup> – se uma mulher era adúltera era penalizada e condenada à prisão, mas o homem não. A mulher não podia abrir uma conta bancária, não podia ter um passaporte, não podia controlar a sua sexualidade nem a maternidade (os métodos contraceptivos eram proibidos) e uma outra série de aspetos em que a mulher não podia decidir sem o consentimento do seu marido, padre ou homem que era responsável por ela (Grandas, 2020).

Além disso, mesmo nas telas cruas sem preparação em que não há qualquer elemento paisagístico, não significa que sejam invalidadas como pinturas de paisagem. As paisagens que fez são validadas pela mensagem da artista e pelo próprio conceito da obra. A não utilização da mão serviu para iludir as categorias estandardizadas e estabelecidas, tendo feito uma introspeção de busca interior e individual, que a levou também a reconsiderar a sua posição como pessoa e como artista na sociedade.

Na segunda metade dos anos 80, a pintura era uma linguagem assumida de forma distinta em relação à dos anos 70. Nesta altura, em Espanha e na Catalunha, não havia circuitos artísticos institucionais nem de mercado e os poucos que existiam, moviam-se em parâmetros muito diferentes dos da experimentação (Grandas, 2020). Nessa época, experimentavam-se linguagens que não entravam nos circuitos das instituições ou do mercado da arte. Nos anos 80, o mercado da arte passou a reconhecer estas linguagens e afirmaram-se os meios de comunicação, no momento em que se construíram as grandes estruturas de museus de arte contemporânea em Espanha (*Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, entre outros) e se começou a criar as estruturas que permitiram a origem de instituições como o MACBA, nos anos 90. Dessa forma, a linguagem pictórica é muito diferente entre os anos 70 e 90 (Grandas, 2020).

Segundo a comissária do MACBA responsável por esta exposição, Teresa Grandas, Miralles não faz apenas uma crítica política e social, mas também apresenta uma visão ligada à natureza, complexa e política (Grandas, Fina Miralles, 2020). Quando cobre o seu próprio corpo de terra, folhas, etc., e se enterra num campo de terra acaba torna-se num ato político que, por sua vez, foi adotado como uma denúncia visual ou formal e uma crítica relativamente a muitas ideias: ao papel da artista como pessoa, indivíduo e mulher, inserida num coletivo social, cultural, político, económico, etc. Esta mensagem é implícita em toda a sua obra. Se existe algo que caracteriza a obra de Miralles é a crítica vincada contra a categorização (Grandas, 2020). Não se pode dizer que Fina é

---

<sup>13</sup> Existia um código penal que contemplava condutas morais apenas dedicadas à mulher.

apenas uma artista feminista, porque ela rompeu com qualquer tipo de rótulo que lhe possa ter sido atribuído. Fina também se afirmou como uma artista que faz uma crítica ao meio artístico.

A sua arte é caracterizada por vários valores que determinam uma obra e que a apresentam. Não existe apenas um valor sobre a efemeridade ou perenidade da sua obra. Este valor deixa de ter sentido pois encontra-se presente na ideia e na sua apresentação. A preocupação reside numa sociedade que se encontra em constante mutação, não se sentindo incomodada ou desconfortável em relação a valores sociais, políticos, culturais, etc., e permite que a arte transcenda sobre esses parâmetros (Grandas, 2020). A duração da obra é o que tem menos importância dentro destes valores.

### 11.1. Linha de evolução da exposição

A exposição incluiu parte do repertório da obra artística de Miralles, localizada no patamar do rés-do-chão do MACBA, em parceria com os departamentos de Conservação e Restauro, Curatorial, de Montagem, de Arquitetura, de Registo, de Segurança e de Limpeza sendo que todos são essenciais para estabelecer uma ligação entre o conceito, a artista e o museu. O facto de o projeto envolver diversos departamentos do MACBA obriga que haja uma forte cooperação entre todos os elementos, fortalecida pela vontade de realçar o trabalho de artistas catalãs.

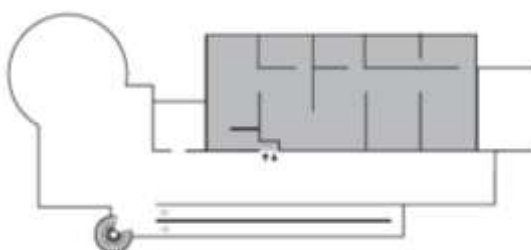


Figura 2 – Planta da sala da exposição de Fina Miralles localizada no patamar do rés-do-chão do MACBA (MACBA©)

O processo de seleção dos artistas parte da capacidade de conectar diversas expressões artísticas, desde a arquitetura até à poesia, juntamente com *design*, *performance*, cinema e música, assim como a sua conexão ao público (Noguer, 2020). Como já referido, caso o artista ainda se encontre vivo, a entrevista é crucial para se estabelecerem critérios de conservação e de exposição. A entrevista é o meio mais direto

e fidedigno para adquirir informação sobre as obras (materiais e técnicas), para além de permitir a documentação dos processos criativos e modos de realização do trabalho.

A equipa de conservação e restauro propõe aos artistas um momento de reflexão introspetivo com a preocupação de pensar sobre a longevidade das suas criações assim como a importância a nível cultural, social e histórico que as mesmas implicam (Noguer, 2020). A conservação e restauro de arte contemporânea em exposições temporárias requer critérios de intervenção *a priori* para a correta leitura das obras. É necessária uma visita ao local onde as obras se encontram armazenadas para avaliar o seu estado de conservação, de modo a auxiliar a abordagem de conservação preventiva e de restauro. A investigação e documentação da produção artística faz-se com o levantamento do estado de conservação e, quando necessário, sugere-se uma proposta de tratamento. O transporte requer a elaboração de documentos de entrada das obras no museu, que devem acompanhar as obras em todo o processo de deslocação e montagem. O documento terá informações relativas ao número de inventário (previamente definido pelo departamento de registo do museu), ao artista, título da obra, materiais, dimensões, data de criação, proprietário, cidade e país. Ainda, deve constar o tipo de embalagem no transporte, assim como uma breve descrição do estado de conservação da obra com o intuito de salvaguardar qualquer tipo de dano que poderá ocorrer durante as ações de transporte e de montagem das obras. Para além disso, quando uma obra dá entrada no museu elabora-se um documento (individual) onde consta o estado de conservação e que contem um mapeamento dos danos.

Uma vez estando todo o reportório que irá fazer parte da exposição em condições de ser devidamente exposto, procede-se à elaboração de um catálogo relativo à exposição. Em conjunto com o departamento de publicações, o conservador-restaurador terá um papel essencial na preparação das obras para o devido registo. A seguir, a ação do processo de montagem vai requerer um trabalho em conjunto com os departamentos de montagem, arquitetura, registo, segurança, limpeza, curatorial e de conservação e restauro. A manutenção da exposição ficará sempre e exclusivamente a cargo do departamento de conservação e restauro. O enquadramento teórico da montagem e manutenção de exposições temporárias tem por base parâmetros de conservação preventiva, a importância da documentação assim como da limpeza, das condições ambientais e do manuseamento, embalagem e transporte.

Normalmente, os artistas delegam a apresentação da sua obra nos comissários, passando por determinados critérios: em primeiro, a exposição do ponto de vista do

comissário<sup>14</sup>, que seleciona um conjunto de obras que se relacionam entre si através de uma leitura pré-definida; em segundo, quando uma obra tem instruções de montagem, são seguidos os critérios da artista (Grandas, 2020).

### 11.2. Substituição de elementos originais

O museu de Sabadell transferiu para o MACBA a responsabilidade de encontrar os elementos a substituir. O MACBA teve de ir ao encontro das instruções definidas por Fina, sendo que a artista tinha dado total liberdade para que, a partir das fotos originais, se pudessem substituir os elementos em falta, respeitando o espaço que esses mesmos elementos ocupavam. Para tal, foi necessário encontrar semelhanças de acordo com o aspeto estético do elemento original e do novo elemento, assim como o tamanho, formato e quantidade apresentada na peça original.

Algo que primou muito nos critérios de conservação utilizados nesta exposição foi a mínima intervenção, respeitando sempre o original. As obras que precisaram de substituir determinados elementos foram a *Paisatge farigola*<sup>15</sup>, *Farigola i pedres*<sup>16</sup>, *Paisatge munt de terra*<sup>17</sup> e todas as obras que pertencem as séries *Fragments* e *Matances*<sup>18</sup>. Tendo em conta as condições em que se encontravam as obras, foi substituído tudo aquilo que se considerou imprescindível para que a mensagem da obra não se alterasse.

Na obra *Paisatge munt de terra*, a artista pretendia, inicialmente, lavá-la e apresentá-la limpa. Através de um diálogo, entre o museu e a artista, concluiu-se que a ação era prejudicial à imaterialidade da obra. Para além disso, a artista afirmou ser necessário substituir a terra em cada exposição. Para ela, não lhe interessava se os elementos eram originais desde que a sua mensagem fosse superior. Os restantes elementos, como os naturais que nos rodeiam, são totalmente substituíveis, razão pela qual o tomilho da obra *Paisatge farigola* e as pedras da obra *Farigola i pedres* foram substituídas por elementos idênticos aos originais. Dado que, a artista pretendia que o

---

<sup>14</sup> O artista pode sugerir alguma ação mas a decisão fica ao encargo do comissário.

<sup>15</sup> Figuras 3 e 4.

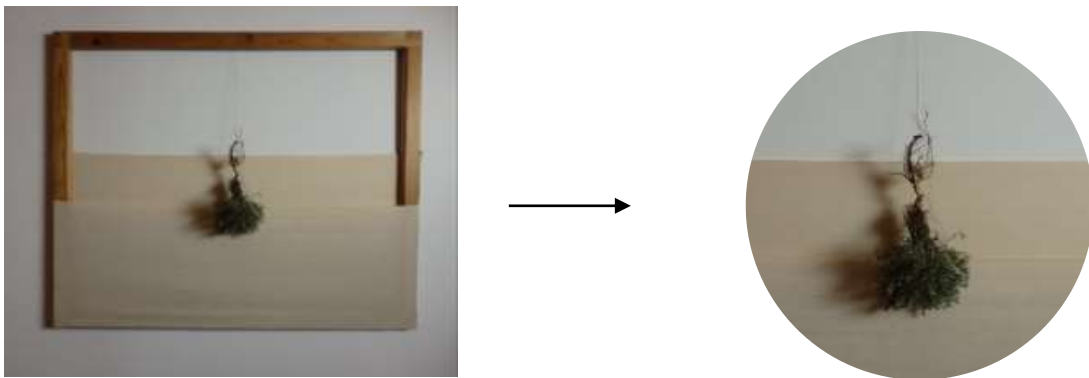
<sup>16</sup> Figuras 5 e 6.

<sup>17</sup> Figuras 7 e 8.

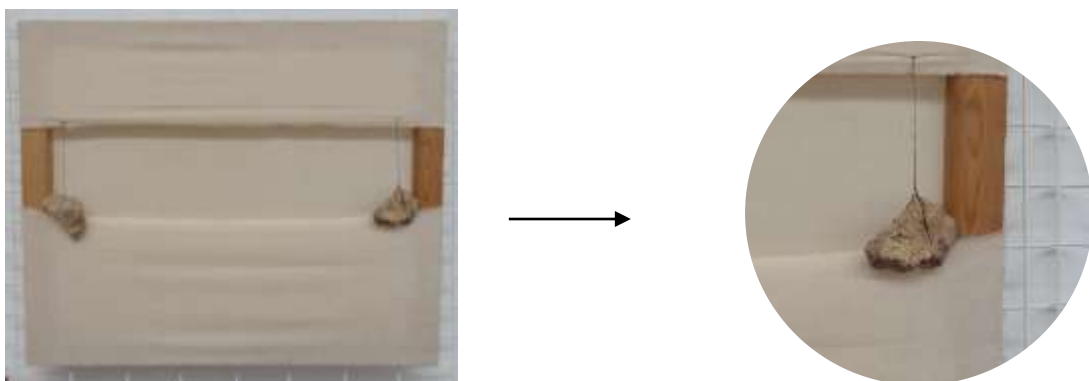
<sup>18</sup> Vd. I Anexo – Lista de obras na exposição de Fina Miralles no MACBA – Séries *Fragments* e *Matances*.

tomilho estivesse verde/fresco, implicou o contacto de uma empresa especializada pois dezembro não é uma época que favorece o seu desenvolvimento. Relativamente à pedra em falta, a artista tencionava que esta apresentasse uma morfologia semelhante à restante pedra o que fez com que um membro do departamento de conservação tivesse que procurar a pedra com mais semelhanças, pelas ruas de Barcelona.

É possível estabelecer um paralelismo com a obra *White Painting* do artista Robert Rauschenberg (Part of the Rauschenberg Research Project, 2020). Segundo as diretrizes do último, quando o branco da obra alterasse para uma tonalidade amarelada, ele solicitava a repintura da obra. O artista defendia que a mensagem da obra era ela ser representada num tom branco e, uma vez alterada, estava perdida. Aqui, a problemática foi encontrar um equilíbrio entre o artista e a conservação da obra. (Roberts, 2013).



Figuras 3 e, respetivo detalhe, Figura 4 - 2020.FM.056 *Paisatge farigola*, 1978. Fina Miralles. Tela tingida em água com anilina numa grade de madeira com as dimensões de 60x73x2cm. Tela, moldura e pedras. Tomilho substituído em Dezembro de 2020. (Jordi Arnó ©)



Figuras 5 e, respetivo detalhe, Figura 6 - 2020.FM.146 *Farigola i pedres (Sèrie Paisatge)*, 1978. Fina Miralles. Tela tingida em água com anilina numa grade de madeira com as dimensões de 60x73x2cm. Tela, moldura e pedras. Adição da pedra em falta em Dezembro de 2020. (Jordi Arnó ©)

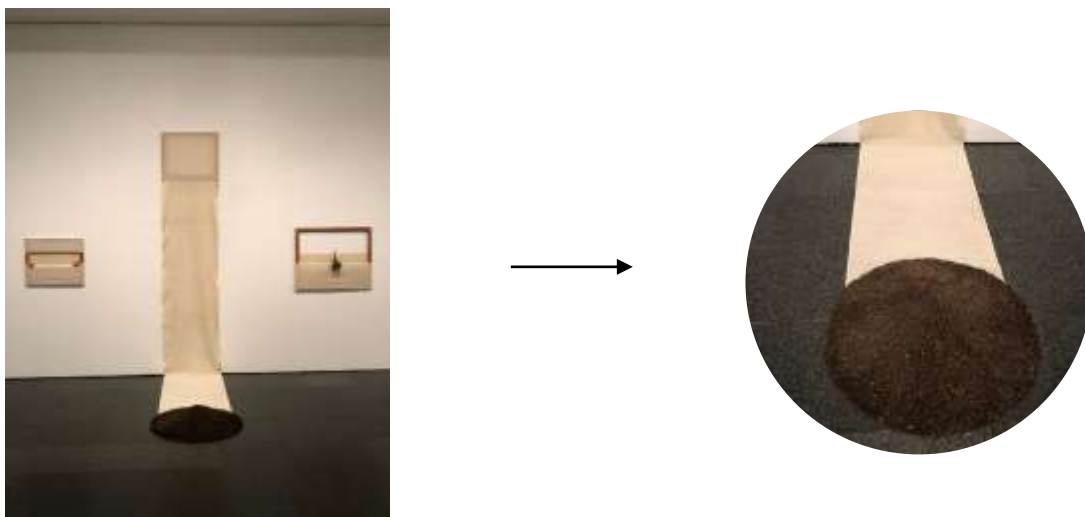


Figura 7 e, respetivo detalhe, Figura 8 - 2020.FM.057, *Paisatge munt de terra*, 1979. Fina Miralles. Tela numa grade de madeira com monte de terra. (Jordi Arnó ©)

Com a série de obras *Fragments*<sup>19</sup>, a maioria dos suportes secundários de papel era de origem ácida e com molduras, colocadas há cerca de 30 anos, que se encontravam em contacto direto com a obra. As molduras, constituídas por MDF<sup>20</sup> (aglomerado de fibras de madeira de média densidade), apresentaram um nível de acidez elevado dado que, por um lado, o suporte muito ácido e, por outro, no período em que as obras se encontraram armazenadas, algumas das molduras entraram em contacto direto com humidade. O resultado destes acontecimentos foi o aparecimento de manchas no suporte e deformações da tela muito visíveis e que, claramente, dificultavam a leitura da obra. Consecutivamente, havia necessidade de substituir os suportes mais afetados. No momento em que se decide substituir determinados suportes é necessário ter em consideração escolher um cartão de conservação, livre de ácidos (Clavell, 2020). No entanto, apesar dos cartões de conservação estarem disponíveis em diversas cores, não havia um idêntico ao original, pelo que se teve que optar pela substituição de todos os suportes daquela série, de modo a haver uma uniformidade na tonalidade. O obstáculo encontrado nesta decisão deveu-se ao facto de os suportes originais estarem assinados pela artista. Todas estas propostas desenvolveram-se em comunicação direta com a artista e o proprietário. Dado que a artista possui a propriedade intelectual, confere-lhe o poder de decisão sobre as obras. Aqui, ela demonstrou interesse na nova apresentação das obras

---

<sup>19</sup> Alguns exemplos que fazem parte desta série de obras encontram-se nas figuras 9, 10, 11 e 12. Para mais exemplos, Vd. I Anexo – Lista de obras na exposição de Fina Miralles respetivamente à série *Fragments*.

<sup>20</sup> Medium Density Fiberboard.

com cartões de conservação sendo que, acabarias por assiná-las novamente (Clavell, 2020). Outro fator de degradação foi o envelhecimento das fitas autoadesivas de pressão que prendem o suporte original ao papel tingido com anilinas. Tal como é possível observar nas figuras 9, 10, 11, 12 e, como também, em grande parte das obras desta série, as fitas impregnadas em anilinas estavam soltas.



Figura 9 - 2020.FM.113, *Sense títol / Série "Fragments"*, 1980. Fina Miralles. Papel tingido com anilinas com as dimensões de 65x42cm. (Alba Clavell ©)



Figura 10 - 2020.FM.119, *Sense títol / Série "Fragments"*, 1980. Fina Miralles. Papel tingido com anilinas com as dimensões de 64,8x40,3x1,5cm. (Alba Clavell ©)

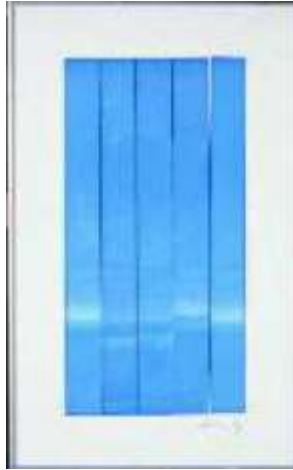


Figura 11 - 2020.FM.118, *Sense títol / Sèrie "Fragments"*, 1980. Fina Miralles. Papel tingido com anilinas com as dimensões de 64,7x40,4x1,5cm (Alba Clavell ©)



Figura 12 - 2020.FM.120, *Sense títol / Sèrie "Fragments"*, 1980. Fina Miralles. Papel tingido com anilinas com as dimensões de 64,6x40,3x1,5cm (Alba Clavell ©)

No que diz respeito à série *Matances*<sup>21</sup>, esta é composta por vários elementos entre os quais, destacam-se as fotocomposições. Este conjunto de obras obriga a refletir sobre o Homem e os animais, através de um contexto sociopolítico, educacional e religioso, sob a influência destes contextos e como estes determinam e manipulam a vida do Homem.

As obras, emolduradas em contacto direto com a obra e, o suporte, um cartão canelado secundário e com nível de acidez elevado, levou à necessidade de substituir os

---

<sup>21</sup> Alguns exemplos que fazem parte desta série de obras encontram-se nas figuras 13, 14 e 15. Vd. I Anexo – Lista de obras na exposição de Fina Miralles respetivamente à série *Matances*.

suportes (Clavell, 2020). O suporte secundário, localizado na parte de trás da moldura, era de cartão canelado e altamente ácido, e, devido ao contato prolongado com a obra, transferiu acidez e oxidação para o suporte principal deixando manchas bem evidentes na forma de faixas longitudinais. Em alguns casos, embora as obras não apresentassem este sistema, tinham o mesmo tipo de moldura. Uma das principais alterações no estado de conservação das obras que fazem parte desta série foi a transparência das fendas/fissuras nas zonas de contacto do suporte, cartão canelado secundário, com a moldura. Ainda, o facto de, em certa altura do tempo de vida das obras, alguém ter decidido colar cartolinas pretas por trás do suporte secundário, de cartão canelado, a artista não reconheceu estes materiais como originais e defendeu que nunca tinha pensado em colocá-los, tendo sido uma surpresa para ela que as obras tivessem aquele acabamento apresentado (Clavell, 2020). Nos casos onde existia a cartolina negra procedeu-se à sua remoção. Devido ao seu formato e tipologia, foi também necessária a presença de uma moldura e de um cartão de conservação apropriados. Ainda, o propósito destas intervenções foi a aplicação do mesmo critério já que a série *Matances* tinha de ser exposta da mesma forma.

As obras que fizeram parte da série *Matances* foram executadas em distintos suportes: papel de desenho, de aquarela, milimétrico, cartolinas brancas e pretas sendo que, nunca têm um suporte secundário de cartolina negra de modo original. A conservadora-restauradora destacada para a intervenção nas obras de papel defendeu que o respeito ao original é imprescindível de forma a respeitar a obra tal como foi criada (Clavell, 2020). Portanto, fez-se o possível para manter os elementos originais e conservá-los.



Figura 13 - 2020.FM.016, *Diana* (série *Matances*), 1977. Fina Miralles. Colagem, grafite e conjuntos de letras sobre papel com as dimensões de 51,8x65,1cm (Alba Clavell ©)



Figura 14 - 2020.FM.015, *Debo ser obediente* (série *Matances*), 1977. Fina Miralles. Colagem, guache e grafite sobre papel com as dimensões de 51,8x64,9cm e, moldura com 53,5x66,5x3cm. (Alba Clavell ©)



Figura 15 - 2020.FM.054, *Mort* (série *Matances*), 1976. Fina Miralles. Esmalte, grafite e colagem sobre papel com as dimensões de 49,6x65cm; (Alba Clavell ©)

Quando as obras deram entrada no MACBA, algumas demonstraram alterações muito evidentes de perdas pontuais do suporte fotográfico, possivelmente, provocadas pelos *Lepisma saccharina* (bichos da prata). Estas perdas não puderam ser retocadas pois estar-se-ia a intervir diretamente sobre a fotografia o que seria um ato irreversível, ou seja, estas alterações foram respeitadas (Clavell, 2020).

### 11.3. Métodos de limpeza aplicados

Os métodos de limpeza aplicados em obras de arte pretendem eliminar todos os componentes considerados como material não original, fixos ou depositados, incluindo as partículas da atmosfera. A limpeza de superfícies é um método muito delicado e importante dado que é totalmente irreversível e, a experiência, o conhecimento técnico e a capacidade de aplicar critérios e soluções consistentes, é um fator decisivo (Muñoz,

2019). Portanto, a utilização de materiais como, por exemplo, borrachas e/ou esponjas estará sujeita à seleção feita pelo conservador-restaurador. Tanto as borrachas como as esponjas podem ser inseridas na classificação da categoria de espumas/esponjas sintéticas sendo utilizadas em limpeza mecânica na área da conservação e restauro (Muñoz, 2019). É necessário ter em consideração que vários desses materiais não foram criados para este fim.

Tal como é possível concluir com o I anexo, a exposição é composta por tipologias distintas tais como, fotografia (a maioria da reprodução a partir de negativos originais), obra sobre papel (colagem, anilina, aguarela, guache, grafite, esmalte), tela montada sobre grade<sup>22</sup>, instalações artísticas e objetos diversos. Dado que a tipologia de incidência no desenvolvimento do estágio foi a pintura sobre tela, determinou-se como principais alterações no estado de conservação das obras em telas tingidas com anilinas sobre grades de madeira<sup>23</sup>, a sujidade superficial, a presença de manchas de humidade e oxidação, deformações pontuais da tela (rugos e dobras), concreções pontuais, intervenções anteriores, impressões digitais, perdas pontuais da camada pictórica, especialmente na parte inferior, orifícios pequenos na tela e a perda de elementos de colagem.

As telas cruas sem preparação tingidas com anilinas, altamente solúveis em água, e as telas de algodão, com pouca tensão, são características que ditaram o tipo de limpeza adotada – a seco e depois, com humidade muito controlada. Consoante as patologias e o seu estado de conservação, apresenta-se, em seguida, uma seleção de obras:



Figura 9 - 2020.FM.103, *Sense títol / Sèrie "Doble horitzó"*, 1981. Fina Miralles. Tela tingida em água com anilina numa grade de madeira com as dimensões de 77 x 60 x 4,3 cm. Registo de entrada da obra em museu (Mafalda Loureiro ©)

---

<sup>22</sup> Denominou-se telas “montadas” pelo seu carácter “tridimensional” e de “objeto”.

<sup>23</sup> Vd. I Anexo.



Figura 11 - 2020.FM.146 *Farigola i pedres (Sèrie Paisatge)*, 1978. Fina Miralles. Tela tingida em água com anilina numa grade de madeira com as dimensões de 60 x 73 x 2 cm. Tela, moldura e pedra, sendo que uma delas estava em falta. Registo de entrada da obra em museu (Mafalda Loureiro ©)



Figura 10 - 2020.FM.121, *Sense títol / Sèrie "Paisatge"*, 1979. Fina Miralles. Tela tingida em água com anilina numa grade de madeira com as dimensões de 100 x 80,2 x 4,3 cm. Registo de entrada da obra em museu. (Mafalda Loureiro ©)



Figura 12 - 2020.FM.056 *Paisatge farigola*, 1978. Fina Miralles. Tela tingida em água com anilina numa grade de madeira com as dimensões de 60 x 73 x 2 cm. Tela, moldura e pedras. Registo de entrada da obra em museu (Mafalda Loureiro ©)

Em todas as obras exemplificadas acima (assim como em outras) começou-se por fazer uma limpeza a seco com utilização de borracha esfarelada<sup>24</sup> com o auxílio de um pincel macio e de um aspirador de baixa sucção (que permitiu controlar os resíduos). A seguir, fez-se um segundo nível de limpeza com gel de agar e, por último, um terceiro nível de limpeza com a impregnação de água destilada (dissolve a sujidade) e absorção com calor e um papel absorvente. Os principais fatores a considerar foram a composição química e a natureza física dos materiais limpeza, de modo a evitar abrasão minimizar potenciais alterações ou danos na obra (aplanação, abrasão, compressão, destacamentos ou perdas, alterações na textura, reações químicas). Em concreto, os fatores de risco a considerar foram, o perigo em retirar o tingimento das anilinas com limpezas aquosas, assim como, a criação de manchas e auréolas, muitas vezes, provocadas ações de limpeza. Dado que em todas as telas, a patologia de incidência foi a deformação na tela, o suporte têxtil estava sujeito a encolhimento o que, também representou um risco.

A obra 2020.FM.103<sup>25</sup> *Sense títol / Sèrie "Doble horitzó"* (1981) apresentou diversas patologias na camada pictórica – sujidade superficial, o escurecimento da superfície e manchas de humidade significativas no reverso e anverso; perdas ocasionais da camada pictórica e deformações pontuais na tela. Como proposta de intervenção sugeriu-se um tratamento de limpeza a seco da tela, seguido de limpeza aquosa das manchas de humidade e o tratamento das deformações da tela. Para além da limpeza a seco, utilizou-se gel de agar para a remoção das manchas de humidade, aplicado de forma lenta e sem força abrasiva para não causar danos. Este tratamento obteve bons resultados tal como se pode observar nas figuras 13 e 14.

---

<sup>24</sup> Constituída por partículas de fibras de sementes de soja (90%), pó de talco (10%), pH neutro e a presença de enxofre. A sua composição analítica caracteriza-a como um óleo vegetal vulcanizado com enxofre.

<sup>25</sup> Número de inventário MACBA.



Figura 13 - 2020.FM.103,  
*Sèrie "Doble horitzó"*, antes da  
intervenção (Mafalda Loureiro ©)



Figura 14 - 2020.FM.103,  
*Sèrie "Doble horitzó"*, após intervenção  
(Jordi Arnó ©)

A obra *2020.FM.121 Sem título/ Sèrie "Paisatge"* (1979) apresentou sujidade superficial e humidade no anverso e no reverso assim como um pequeno orifício na tela. Como proposta de intervenção fez parte a limpeza a seco da tela, o tratamento pontual da limpeza das manchas e a reintegração pontual da camada pictórica. Com o tratamento aquoso com gel de agar foi possível remover quase por completo a mancha de humidade. No entanto, o orifício presente no mesmo local fez com que esta fase não pudesse ser realizada de forma tão consistente como era desejada. Não obstante, tal como se pode observar nas figuras 15 e 16, o resultado foi positivo e é possível fazer-se uma leitura da obra sem a interferência que a mancha marcava.



Figura 15 - 2020.FM.121, *Sense títol/ Sèrie "Paisatge"*, antes da intervenção  
(Mafalda Loureiro ©)



Figura 16 - 2020.FM.121, *Sense títol/ Sèrie "Paisatge"*, após intervenção  
(Jordi Arnó ©)

Relativamente à obra 2020.FM.146 *Farigola i pedres (Sèrie Paisatge)* (1978) as patologias encontradas foram a sujidade superficial, o escurecimento da superfície, manchas de humidade, oxidações pontuais no fio metálico que sustentava as pedras. e a perda de uma das pedras. A proposta de intervenção para esta tela definiu como essencial a limpeza a seco da tela, a limpeza aquosa das manchas de humidade e a substituição da pedra perdida por uma pedra similar ou, caso não se encontrasse nenhuma, a substituição das duas pedras (indicações da artista). Esta situação criou alguma controvérsia devido à substituição de um elemento original, no entanto, tal como foi referido pela artista, é muito mais importante a correta leitura da mensagem da obra do que o elemento não ser original. Por conseguinte, o primeiro passo na intervenção desta obra iniciou-se, novamente, pela limpeza a seco. De seguida, utilizou-se gel de agar para a remoção das manchas de humidade. Entretanto foi possível encontrar uma pedra semelhante à outra ainda presente na obra tal como se pode observar nas figuras 17 e 18.



Figura 17 - 2020.FM.146 *Sèrie "Paisatge. Pedres"*, antes da intervenção, uma pedra em falta (Mafalda Loureiro ©)



Figura 18 - 2020.FM.146 *Sèrie "Paisatge. Pedres"*, após intervenção, adição da pedra em falta em dezembro de 2020. (Jordi Arnó ©)

A obra 2020.FM.056 *Sèrie "Paisatge. Farigola"* (1978) apresentava patologias como sujidade superficial, deformações e falta de tensão da tela. Consequentemente, foi proposta a lavagem a seco da tela, a limpeza aquosa das manchas pontuais e a substituição do tomilho original. De acordo com as indicações de Fina, o tomilho seco foi substituído por um mais recente. Como primeiro passo na intervenção desta obra fez-se, novamente, a limpeza a seco mas com um cuidado acrescido devido à falta de tensão, tendo o resultado sido bastante positivo, tal como se pode observar nas figuras 19 e 20.



Figura 19 - 2020.FM.056 Sèrie "Paisatge. Farigola", antes da intervenção (Mafalda Loureiro ©)



Figura 20 - 2020.FM.056 Sèrie "Paisatge. Farigola", após intervenção, substituição do tomilho em dezembro de 2020. (Jordi Arnó ©)

Os procedimentos adotados em métodos de limpeza de obras de arte baseiam-se principalmente na utilização de solventes orgânicos. Normalmente, em arte contemporânea os vernizes não são removidos pois dá-se preferência à preservação e manutenção desses revestimentos finais como parte integrante da obra. Por isso, os métodos de limpeza devem ser utilizados de forma o mais superficial possível e, também devem permitir a manutenção dos vernizes de proteção originais através da verificação do seu pH e condutividade do controlo do seu pH. Segundo Cremonesi, os métodos aquosos são utilizados, principalmente, na realização de uma limpeza da superfície cromática, que pode não afetar a camada de verniz, se os parâmetros atrás referidos forem controlados. Certos métodos de limpeza aquosa podem permitir a remoção destes materiais de revestimento, dependendo dos componentes e da concentração em que são usados (Meyer, 2014). A alta polaridade de uma molécula de água é a base destes métodos, o que permite inchar ou dissolver uma grande variedade de substâncias orgânicas (Meyer, 2014). A realização prévia de testes de resistência à humidade é imprescindível. Uma das grandes vantagens destes métodos é a eliminação dos inconvenientes associados à toxicidade. Para a modificação das propriedades da água podem-se utilizar diversos componentes como tensoativos, ácidos e bases fracas para produzir soluções-tampão, agentes quelantes, espessantes e enzimas (Meyer, 2014). As soluções-tampão têm a vantagem de manter o pH praticamente constante através da utilização moderada de bases ou ácidos fracos. Durante o processo de limpeza, libertam-se substâncias ácidas ou básicas que podem modificar o pH da solução utilizada, variando também o seu poder de ação, razão pela qual é necessário recorrer a soluções que

mantenham constante o pH com um intervalo de segurança entre 5,5 e 8,5 (Meyer, 2014) no caso de pinturas a óleo.

Na abordagem de limpeza com solventes, há alguns inconvenientes tanto para o objeto como para o conservador-restaurador: os solventes podem penetrar facilmente dentro da matriz porosa da obra e inchar ou solubilizar as tintas, corantes e alterar pigmentos; uma segunda questão deve-se ao facto de a maioria dos solventes normalmente utilizados serem tóxicos. Para evitar estes problemas, os conservadores-restauradores utilizam alguns agentes espessantes à base de ou sistemas gelificados tais como os diretos (polissacáridos com pH neutro), os espessantes químicos (géis de solventes) e os espessantes físicos (agar) (Domingues, et al., 2013). A utilização destes sistemas centra-se em dois pontos principais: limitar a utilização e volatilidade dos solventes livres e evitar quaisquer resíduos de gel através da substituição de géis físicos por géis químicos. Os géis químicos têm uma forte coesão no gel devido à ligação covalente entre cadeias de polímeros que permitem carregar altas quantidades de líquido sem sofrer solubilização do gel (Domingues, et al., 2013).

Por isso, os géis químicos são versáteis e podem ser adaptados para responder a questões específicas de conservação e restauro. A limpeza de obras de arte sensíveis à água (por exemplo, manuscritos de papel, pinturas em tela, etc.), atualmente, constitui uma intervenção problemática na conservação, uma vez que a utilização de sistemas à base de água e água (por exemplo, microemulsões) poderá interagir fortemente com os componentes hidrofílicos da obra.

#### 11.3.1. Evolução do Método Limpeza Gel de Agar

Numa conferência sobre limpeza realizada em Valência em junho de 2010, o químico italiano Paolo Cremonesi apresentou um artigo sobre o uso de géis rígidos de agar para a conservação e limpeza de bustos de gesso exterior (Cremonesi, 2013). A pesquisa que apresentou em Valência, e que publicou nos últimos meses com os seus colegas em Milão, mostrou que os géis de agar eram uma grande promessa como materiais de limpeza para objetos tridimensionais. Nos seus estudos, o gel foi utilizado sobretudo com água desionizada.

Dado o seu grau de sucesso, o autor questionou-se em relação a outros agentes de limpeza, como os solventes, poderiam ser adicionados ao gel para aumentar a sua versatilidade, e como a adição desses agentes afetaria a estabilidade e as propriedades de

trabalho do gel. Por exemplo, os estudos publicados por Anzani (Anzani, et al., 2008) e Cremonesi (Cremonesi, 2013) exploram o uso do agar como solução coloidal, que permite a sua aplicação em materiais tridimensionais<sup>26</sup>.

O agar seco é um extrato das algas *Rhodophyceae*, seja em pó ou flocos que é insolúvel em água fria embora se dissolva facilmente em água a ferver. A temperatura mínima a que as correntes poliméricas se cruzam para causar a gelificação é de 85°C para além de, um solo em agar precisar de ser arrefecido a uma temperatura inferior a 40°C para formação do gel (Cremonesi, 2013). Uma vez arrefecido este processo pode ser repetido várias vezes sem alteração às propriedades de trabalho do gel. Contudo, devido à perda de água através da evaporação deve ser compensada com cada reaquecimento (Chaplin 2009; Anzani et al. 2010, 42).

A porosidade de um gel de agar está diretamente relacionada com a concentração de agarose que pertence à fase de dispersão. Assim, alterando a sua concentração, é possível manipular a viscosidade, a absorção e a dispersão, conforme necessário através de um determinado tratamento ou experiência. Em superfícies altamente texturizadas ou porosas, não é aconselhável utilizar concentrações inferiores a 2%, uma vez que os resíduos secos podem ser extremamente difíceis de remover – formam uma película muito fina que pode ser removida mecanicamente, mas com dificuldade (Scott, 2012).

Nos últimos anos, destacando os cientistas italianos de conservação e restauro Marilena Anzani e Paolo Cremonesi, classificou-se o agar, ou agarose, como um gel polissacarídeo rígido utilizado em tratamentos de limpeza de conservação e restauro de objetos porosos tridimensionais (Scott, 2012). Usado estritamente como gel aquoso, tem demonstrado grandes expectativas relativas a um material de cataplasma<sup>27</sup> aplicado por exemplo, em substratos de gesso poroso para a remoção de partículas superficiais e solúvel num meio aquoso (Scott, 2012). Facilmente solúvel em água quente, estável em condições alcalinas e ácidas, e (antes de adicionar outros materiais) um material seguro, não tóxico e ecológico, ainda tem a vantagem de o alcance de dispersão do produto poder ser adaptado ao tratamento segundo a concentração da solução.

---

<sup>26</sup> A natureza rígida do gel tinha anteriormente restringido a sua utilização a materiais bidimensionais.

<sup>27</sup> Processo de aplicação de uma massa húmida de uma substância de consistência macia, absorvente ou pastosa, numa superfície para limpar, remover manchas ou outras substâncias indesejáveis de maneira controlada. Os cataplasmas podem ser feitas numa grande variedade de materiais, incluindo fibras macias, materiais gelificantes e argila. As diferentes combinações entre material e solvente são escolhidas, com base nas necessidades do objeto e tipo de contaminante presente.

Além disso, o agar age como uma esponja molecular e, quando utilizado com solventes, o gel é simultaneamente um material de cataplasma, bem como um gel solvente, solubilizando as impurezas, afastando-as da superfície e mantendo esses materiais dentro da sua matriz de gel (Scott, 2012). Cada fase de gelificação é reversível e é alcançada pela adição ou subtração do calor (Cremonesi, 2013). A análise pós-tratamento das superfícies limpas e dos géis usados, utilizando a espectroscopia de infravermelhos de transformação de Fourier e a fotografia de fluorescência visível induzida por ultravioleta, indicam que os géis mostram grandes expectativas no que diz respeito à limpeza (Scott, 2012).

A procura de agentes de limpeza inovadores, inteligentes e eficazes é uma das principais questões da ciência da conservação moderna. As nanociências não só fornecem soluções para este campo científico em relação a novos materiais, mas também propõem uma mudança radical na abordagem a problemas e desafios. A remoção de material indesejado presente na superfície de uma obra é uma das intervenções mais delicadas e importantes da conservação do património cultural. Enquanto o progresso da ciência dos materiais gerou materiais com uma nanoestrutura complexa, a conservação do património cultural baseou-se, essencialmente, em métodos tradicionais e convencionais que muitas vezes careceram de uma compatibilidade necessária entre obras de arte originais e um desempenho duradouro em função das mudanças ocorridas no meio ambiente das próprias atividades humanas. Os conservadores-restauradores e os cientistas têm de avaliar a opção de remover algum material de uma obra de arte com base na sua história, ética e estética com o intuito de providenciar um método seguro e eficaz para a concretização da ação. Do ponto de vista da química, a limpeza consiste em encontrar a melhor opção para remover (dissolver) materiais específicos sem comprometer os outros materiais, ou seja, esta ação deve ser controlada e seletiva (Baglioni, Giorgi, Bert, & Baglioni, 2011). Para além disso, hoje em dia os solventes orgânicos não são os ideais devido ao seu nível de toxicidade e às preocupações relacionadas com a reciclagem.

Algumas intervenções anteriores de conservação e restauro com polímeros acrílicos e vinílicos mostraram que os resíduos remanescentes nas superfícies tratadas podiam evoluir levando à completa deformação da obra. Hoje em dia, a área da conservação e restauro tem à sua disposição uma gama de materiais com base em microemulsões, sistemas micelares e géis físicos e químicos formulados especificamente para a limpeza de obras de arte (Baglioni P. , 2014).

Nos últimos 20 anos o estudo dos géis gerou ferramentas inovadoras e práticas para limpeza de superfícies delicadas e sensíveis (Giorgi, Baglioni, Berti, & Baglioni, 2010). Os sistemas nano-estruturados melhoraram os métodos tradicionais proporcionando ao mesmo tempo a minimização do impacto ambiental e a otimização do desempenho da limpeza. Paralelamente, o desenvolvimento dos sistemas de nanoestruturas requer a compreensão do seu comportamento e das interações com outros materiais numa nanoescala (Baglioni, Giorgi, Bert, & Baglioni, 2011). Assim, proporcionou-se o desenvolvimento de vários cenários possíveis tendo em conta as necessidades dos conservadores-restauradores.

O aumento da viscosidade de um “solvente” produzida por espessantes e, em particular, por poli (ácido acrílico) (Baglioni, Giorgi, Bert, & Baglioni, 2011) como um gelificante, ofereceu novos métodos de limpeza para conservadores-restauradores assim como para cientistas de conservação e restauro. No final da década de 1980, Richard Wolbers propôs a utilização de novos métodos de limpeza realizada com espessantes aquosos. De acordo com “princípios ativos” contidos na formulação desses métodos são classificados em três categorias: géis de solventes, emulsões e géis aquosos (Wolbers, 2000). Para além dos seus componentes principais (terpenóides<sup>28</sup>, tensoativos<sup>29</sup> e solventes orgânicos), os métodos propostos por Wolbers também apresentam soluções-tampão<sup>30</sup>, agentes quelantes, tensoativos, enzimas e água. Hoje em dia, muitos dos géis utilizados na conservação e restauro têm uma ação física o que significa que a sua rede estrutural se baseia em interações secundárias mais fracas (interações dipolo-dipolo, ligações de hidrogénio, forças Van der Waals) (Baglioni, Giorgi, Bert, & Baglioni, 2011), pois o método ideal de limpeza não deve ter um poder invasivo e deve permitir um alto controle e uma ação de limpeza seletiva.

Concluindo, deve ser evidente que, em qualquer tratamento de conservação onde se utiliza um gel de agar, a eficácia do tratamento vai depender da escolha mais adequada do agente de limpeza. A eficácia pode ser melhorada aumentando ou diminuindo as

---

<sup>28</sup> Hidrocarbonetos naturais de cadeia aberta ou cíclica cujas estruturas se podem considerar derivadas do isopreno.

<sup>29</sup> Componente de substâncias como sabões e detergentes, com uma estrutura molecular que lhe permite reduzir a tensão superficial dos líquidos (e fazer aumentar a capacidade destes de molhar) e tornar solúvel outras substâncias, como as gorduras, que de outra forma seriam insolúveis na água.

<sup>30</sup> Solução aquosa capaz de resistir a mudanças de pH quando ácidos ou bases são adicionados.

respetivas concentrações de agar e solvente, ou alterando a temperatura, a extensão e o número de aplicações. Com anti aderência como propriedade, este gel rígido é simplesmente mantido na zona aplicada pela gravidade e, fisicamente, depende da textura e da forma da superfície a que é aplicada. Por conseguinte, esta metodologia apresenta muitas vantagens. A facilidade de limpeza com a utilização de agar destaca-se das metodologias de limpeza mais tradicionais.

#### 11.3.2. Aplicação do método de limpeza com agar em obras de papel

As obras de papel, material altamente higroscópico, têm a particularidade de absorver a humidade de forma imediata. Quando se pretende aplicar um tratamento aquoso superficial, este afeta a estrutura física e química e torna-se prejudicial à obra. Uma vez estando em contacto com a humidade, esta mudança drástica nas propriedades do material é rápida e difícil de controlar. Em certas ocasiões, com tratamentos húmidos foi necessário aplicar tratamentos posteriores para equilibrarem o primeiro tratamento (Clavell, 2020). Para equilibrar o anterior, no segundo tratamento aplica-se um papel mata-borrão (retém a sujidade) por baixo do suporte e de seguida, aplica-se calor com o uso de uma espátula quente para acelerar o processo de evaporação da água, e, para os resíduos sólidos da sujidade ficarem retidos no papel mata-borrão (Arnó, 2020).

Apesar de ser um método lento e funcionando com a polaridade, a utilização deste supõe a colocação do gel sobre o papel para que, o gel absorva justamente aquelas partículas que interessa eliminar sendo assim muito mais benéfico do que um tratamento mais intensivo (Clavell, 2020). O que distingue este método é o facto de não ter efeitos secundários. Todavia, a utilização e investigação relativamente a este método ainda decorre.

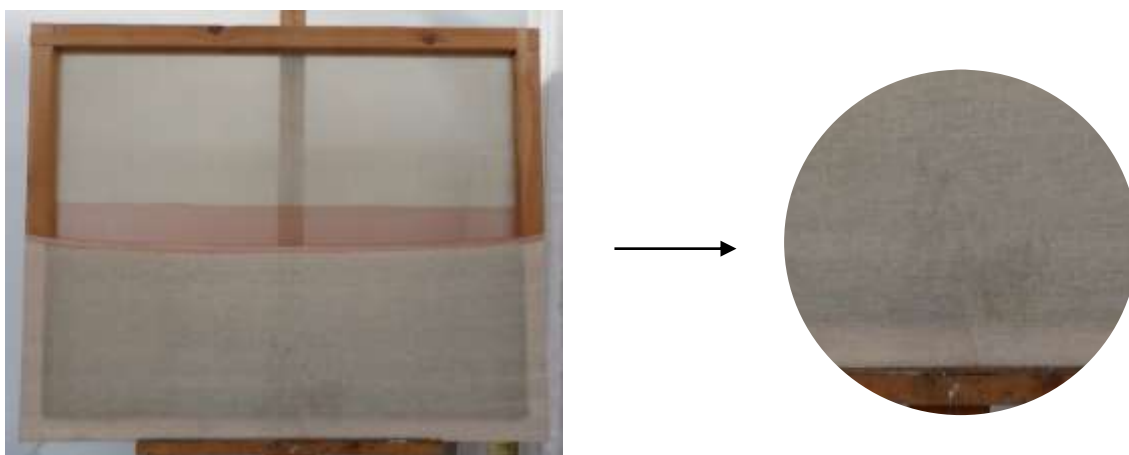
#### 11.3.3. Aplicação do método de limpeza com agar em tela

Os resultados obtidos na limpeza das obras em papel permitiu que fossem feitos testes nas telas, tendo em conta que eram telas de algodão cruas sem preparação ou tingidas com anilinas. Previamente foi realizada uma limpeza a seco com aspiração e borracha esfarelada o que permitiu a remoção de grande parte da sujidade superficial.

A aplicação do gel de agar permitiu realizar a primeira limpeza aquosa da área manchada, removendo grande parte da mesma ou até mesmo a sua totalidade, em alguns casos. Por outro lado, observou-se que o processo não gerou nenhum tipo de auréola.

Uma vez realizado este processo, foi necessário aplicar água destilada pontualmente nas manchas de um tom mais escuro. Tal como foi referido, para atingir uma maior ação de limpeza das fibras, foi necessário utilizar um papel mata-borrão por baixo para reter a sujidade e, calor por cima para que os resíduos sólidos da sujidade ficassem retidos no papel mata-borrão (Arnó, 2020). Esta combinação de técnicas permitiu retirar completamente a maioria das manchas, como também, muita da sujidade que permanecia na zona<sup>31</sup>. Esse método mostrou-se seguro pois utiliza-se humidade e material absorvente que se complementam (Arnó, 2020) e que permitiu limpar a mancha e harmonizar a zona que a envolvia, sem deixar resíduos ou qualquer tipo de mancha.

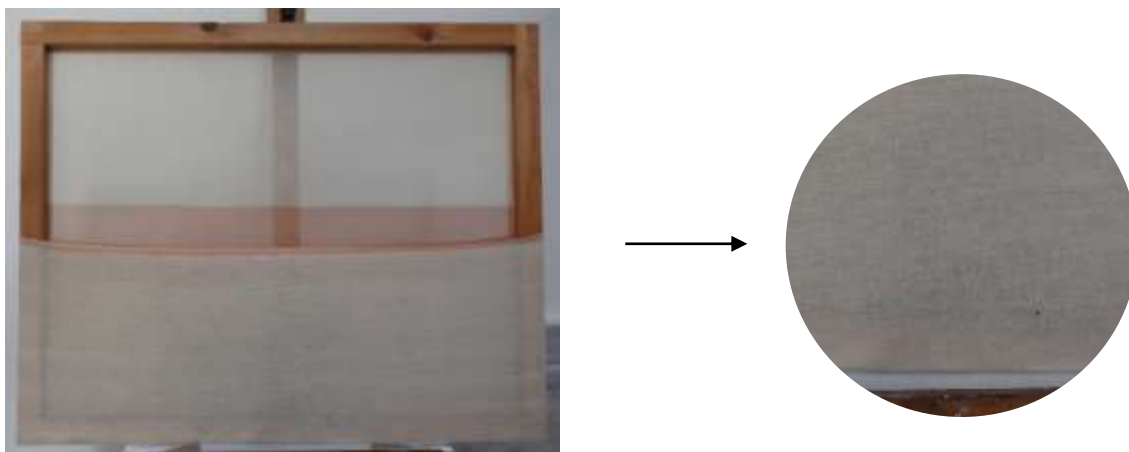
A eficácia da aplicação destes métodos nas telas que fizeram parte da exposição, deveu-se ao facto destas não apresentarem camada de preparação nem de proteção. Para além disso, grande parte das zonas onde este método foi aplicado não apresentava camada pictórica o que permitiu uma melhor abertura para a sua aplicação. Contudo, nas zonas onde existia camada pictórica, não se aplicava humidade direta no método utilizado, apenas o gel de agar, sendo que nesses casos, o objetivo era retirar a auréola da mancha que impossibilitava a correta leitura da obra (Arnó, 2020). Outro fator interessante no estudo deste produto é o facto de poder ser produzido em gel, tendo a vantagem de não deixar resíduos. Com um controlo mais preciso, é possível um conservador-restaurador poder controlar a intensidade da sua aplicação, contudo, é difícil obter controlo visual devido às propriedades translúcidas do gel.



Figuras 21 e, respetivo pormenor, Figura 22 - 2020.FM.121, *Sense títol/ Série "Paisatge"*, antes da intervenção (Mafalda Loureiro ©)

---

<sup>31</sup> Figuras 21, 22, 23 e 24.



Figuras 23 e, respetivo pormenor, Figura 24 - 2020.FM.121, *Sense títol/ Sèrie "Paisatge"*, após intervenção (Jordi Arnó ©)

*“Unfortunately, as observed by Stolow and Michalski, the capillary penetration of a liquid into the paint layers can lead to swelling and leaching of the original organic components (mainly varnishes and binding media) constituting the layered paint structure. One of the main short time-scale negative side effects of swelling and leaching is the drastic decrease of both the mechanical strength and overall stability of the painting.”* (Carretti, Dei, Weiss, & Baglioni, 2008, p. 386)

No ano de 2019, em Barcelona fez-se um curso privado<sup>32</sup> que envolveu diversos museus entre os quais, o MACBA. O principal tema aqui abordado foi o método de limpeza com o gel de agar para o tratamento de resíduos de fitas autoadesivas de pressão em papel. Por conseguinte, este método chegou como parte de uma investigação a nível europeu da aplicação de nanopartículas de agar-agar (Clavell, 2020). Neste momento, é um método que já se aplica noutras especialidade para além do papel, contudo, num estado inicial. Para além disso, foram apresentados *kits* de limpeza com solventes com microemulsões compostos por nanopartículas que expunham valores muito altos de toxicidade e que deixavam resíduos (Clavell, 2020)

Nos dias de hoje, a procura por métodos sustentáveis é incansável, pela preocupação para com o meio ambiente e pela própria segurança humana. Por conseguinte, o estudo de métodos de limpeza sustentável e ecológica ganha relevância. Dadas as características das obras de papel assim como das telas, a aplicação deste método

---

<sup>32</sup> *Consorzio per lo Sviluppo dei Sistemi a Grande Interfase.*

de limpeza com agar teve sucesso. Ainda, as características presentes na ética dos conservadores-restauradores<sup>33</sup> que aplicaram este método foram essenciais para uma consciência plena e integridade profissional. No entanto, é essencial a compreensão exata das necessidades da obra para que o método a aplicar seja o mais adequado.

Para uma limpeza mais profunda, o exercício de impregnar água destilada (dissolve a sujidade) e absorver com calor e um papel mata-borrão, retirou as manchas de humidade. O facto de a tela ser composta por fibras mais grossas do que as fibras de papel fez com que o poder de impregnação apenas com o gel de agar não fosse suficiente para uma limpeza em toda a sua profundidade. Claramente, o tipo de suporte influencia a intensidade do método. Em primeiro lugar, aplicou-se o método com gel de agar, o que permitiu que a sujidade não se expandisse com a aplicação do segundo método de impregnação mais profunda, auxiliado por material de absorção e calor. Este sistema duplo permitiu controlar a expansão da humedificação, limitando-a à área em tratamento. O gel conseguiu remover mais manchas de humidade superficiais por si mesmo, sem a necessidade de aplicar humidade posteriormente.

Ainda, se é necessário adotar uma limpeza que não atue em profundidade, e que não deixe manchas de humidade, este método obteve bons resultados.

Neste caso, o método corresponde às expectativas em relação à absorção nesta tipologia de obra que não possuem camadas cromáticas, o que no caso de uma pintura convencional não seria adequado devido à sua capacidade de absorção. Relativamente aos resultados obtidos, conclui-se que numa primeira aplicação em que o intuito foi retirar as auréolas, este método foi eficaz. No fundo, este método enquadra-se na limpeza aquosa e não numa limpeza com solventes tradicional.

Para concluir, nas provas feitas em telas cruas sem preparação, após a limpeza a seco, o método de limpeza com gel de agar demonstrou ser um método adequado para a posterior limpeza aquosa com água destilada, papel mata-borrão e ação de calor.

#### 11.4. Reprodução de obra artística

Se o artista declarar que o processo de degradação da obra faz parte desta, não se poderá intervir. Por muito que a sua obra perca o seu aspeto original ou que, o tempo a faça perder toda a sua legibilidade, impossibilitando a sua interpretação, o conservador-

---

<sup>33</sup> Conservadora-Restauradora de papel: Alba Clavell; Conservador-Restaurador de pintura: Jordi Arnó.

restaurador terá de aceitar a posição do artista. Caso um artista recuse a substituição de um elemento, opta por atribuir valor à mensagem e não ao elemento a ser substituído. Se um artista aceitar a substituição de um elemento, o conservador-restaurador terá de respeitar e, também, tentar encontrar um elemento o mais semelhante possível ao original.

Na arte contemporânea desenvolve-se um processo de interatividade com a participação do público com a obra. No momento em que se dá essa interação entre público e obra é quando a obra é ativada. Se não há interação, a obra não existe.

São poucos os artistas que têm obras expostas num museu em que o público pode comê-las. Este é o caso do artista Antoni Miralda que teve a oportunidade de expor no MACBA numa envolvência de sabor, cores e exploração dos sentidos. *Breadline*<sup>34</sup> é uma das grandes instalações que ocupa uma grande sala da pinacoteca. Numa linha de 20 metros é formado uma pilha irregular de pães azuis, amarelos, vermelhos e verdes, cujo nos extremos apresenta-se uma estrela, emblema do estado do Texas. Segundo o artista, apela-se a um forte simbolismo referente à Grande Depressão aludindo à fome em aversão à opulência de um monte de pães. Assim sendo, surgiu uma forma particular de criar obras e projetos que requerem a participação do público que, de certa forma, celebra o ato de comer através de uma fusão de culturas e manifestações populares. Como o artista define, a sua obra é um balanço “sensorial, de gostos, odores, sentimentos e mensagens” (Abella, 2016). Do ponto de vista da conservação e restauro, esta obra é o exemplo perfeito de que a intenção do artista permanece na mensagem da sua obra através da participação do público. Nesta instalação, o pão foi produzido em várias padarias de Barcelona envolvendo assim, a entrada de diferentes profissionais no processo.

Para um museu que irá expor uma obra que envolva água, é necessário que se tenha em atenção ao desenvolvimento de microrganismos e algas, perante um meio húmido inserido num espaço onde existe a presença de poeiras, microrganismos, fungos e bactérias, que é naturalmente propício ao desenvolvimento de colónias (Arnó, 2020). Com as dimensões de 230x200x200cm e propriedade da Fundació Joan Miró (Barcelona), a instalação da obra *Mar*<sup>35</sup> (1979) é constituída por tela de 100% de algodão, metal, tinta e água. A tela, com 2x2m de dimensão, é impregnada em tinta e água, sobre um suporte metálico, sendo que segundo as instruções da artista, requer a produção de uma nova tela,

---

<sup>34</sup> Vd. III Anexo – IMAGENS; Imagem 3.

<sup>35</sup> Figura 25.

cada vez que é exposta. Para tingir<sup>36</sup> uma quantidade de água de 450l deve-se utilizar *PROCOLOR Tinte Universal Azul 0794* de 500cl<sup>37</sup>, tratada com álcool etílico e essências naturais de canela e, a cada dois dias, removida e limpa. Deve-se ter em conta que não é permitida a utilização de produtos destinados a piscinas (cloro ou hipoclorito de sódio) com agentes branqueadores que poderiam afetar o processo de coloração da tela (Arnó, 2020). A água em *Mar* evapora-se, o que carece de cuidados específicos de manutenção, sendo então adicionada mais água, semanalmente. Estes cuidados também estão relacionados com a deposição de partículas suspensas no ar e com a afluência do público.



Figura 25 - 2020.FM.003, *Mar*, 1979. Fina Miralles. Técnica mista com as dimensões de 230x200x200cm. Fundació Joan Miró, Barcelona (Jordi Arnó ©)

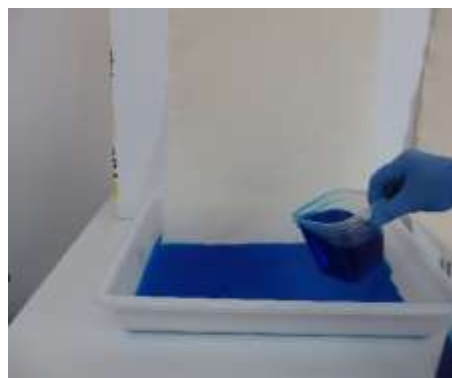


Figura 26 - Testes de cor para a obra *Mar*

A evaporação da água na sala de exposição provoca, segundo a superfície de evaporação, um aumento da humidade relativa do espaço. Perante esta situação foi necessário proceder a uma pesquisa intensiva sobre como atuar perante um espaço que

---

<sup>36</sup> Figura 26. Devido à tonalidade da água a utilização do cloro não foi considerada pois branqueava a tela e a água.

<sup>37</sup> Vd. II Anexo – Relatório do processo de reprodução da obra *Mar*, p. 104. Tonalidade escolhida de acordo com as diretrizes da artista onde se fizeram testes para chegar ao tom pretendido.

contem obras com água e também, com plantas. Para além disso, tem que se ter em conta o facto de as telas também presentes no espaço serem em algodão e altamente propícias à deformação.

Dado que não existiam registos relativos à reprodução desta obra foi necessário experimentar vários tipos de tela para que, consoante o resultado do poder de absorção, se pudesse eleger a tela que tivesse as propriedades mais adequadas (Arnó, 2020). Durante o processo de procura por uma tela mais adequada para a reprodução desta obra foi encontrada uma tela de 100% de algodão com as dimensões pretendidas. Muitas das lojas de Barcelona que ofereciam tecidos de algodão em grandes dimensões para pintura deixaram de existir o que dificultou a procura pelo material mais adequado (Arnó, 2020).

Previamente à apresentação pública da obra foram efetuados diversos testes relativos à verificação da velocidade de evaporação da água; testes microbiológicos; ; verificação de possíveis alterações na coloração da água assim como da tela, etc., com o intuito de observar potenciais problemas relacionados com os materiais e prever como solucioná-los (Arnó, 2020).

Um dos fatores que provoca o desenvolvimento de microrganismos na água é a entrada de luz solar associada ao aumento de temperatura . Mesmo que a quantidade de luz que entre no espaço seja pouca, vai ser suficiente para provocar danos, como por exemplo, a alteração da tonalidade da água.

Para futuras reproduções da obra, o MACBA elaborou um relatório de montagem<sup>38</sup> que irá auxiliar o processo.

---

<sup>38</sup> Vd. II Anexo.

## 12. CONCLUSÕES

Com a experiência vivida no MACBA, tomou-se consciência do papel do conservador-restaurador de arte contemporânea, o que permitiu o alargamento de conhecimentos sobre esta área. É necessário entender que existe uma grande ligação entre conservação e restauro e o artista na medida em que, pelo facto da propriedade intelectual ser do artista (caso esteja vivo) é uma componente importante pois limita a ação de um conservador-restaurador de arte contemporânea.

O papel dos museus de arte contemporânea tem a responsabilidade de estabelecer medidas prévias segundo um plano de conservação preventiva. A base técnica-científico de um conservador-restaurador é cada vez mais importante. Ao longo dos anos, a evolução da profissão passou por uma classificação de artesão até à formação de um profissional. A sensibilidade ao material e ao valor imaterial da obra é essencial e, necessita de equilibrar os estímulos racionais e intuitivos. A amplitude de competências entre a formação científico-técnica e artística é um equilíbrio difícil, mas necessário.

Ao longo dos cinco meses de estágio, concluiu-se que a Montagem e Manutenção de exposições temporárias no MACBA promovem todos os tipos de conexões através da sua capacidade de tecer laços e cumplicidades de cooperação com várias partes da sociedade, particularmente através da dimensão educacional. Relativamente aos trabalhos desenvolvidos na área da conservação e restauro, é de salientar a reflexão conjunta com a artista a propósito das opções tomadas. No caso de Fina Miralles, os procedimentos adotados no tratamento das telas cruas sem preparação basearam-se na limpeza a seco, na experimentação e no desenvolvimento da técnica de limpeza aquosa com gel de agar e no método por impregnação com água destilada, complementando com absorção e calor. Para além disso, em determinados casos foi necessário substituir elementos originais devido ao seu estado de conservação o que, implicou uma variedade de diálogos e reflexões entre a equipa de conservação e restauro e a artista.

No desenrolar da montagem da exposição de Miralles foi possível estudar dois exemplos opostos em que numa obra como *Mar*, a artista concedeu diretrizes sobre a reprodução mas deixou ao critério da equipa de conservação e restauro *versus* a *performance Petjades* onde a artista negou a reprodução da ação pois o via como uma banalização de uma *performance*. Devido à artista possuir a propriedade intelectual, permitiu-lhe a imposição de limites nos critérios de exposição, rejeitando a reprodução

da *performance* onde imprime a sua assinatura através de tintas na sola dos sapatos devido à sua criação em espaço público. A posição do conservador-restaurador deve ser a de encontrar equilíbrio. Relativamente à reprodução de obra artística, esta dualidade pode-se encontrar noutros artistas que também faziam *performance*.

Em conclusão, foi possível entender a realidade de uma reprodução de obra artística e, as implicações que remete. Para reproduzir uma obra é imprescindível a documentação das diretrizes da artista para que esta se possa concretizar. Em comparação, as problemáticas aqui descritas não são exclusivas à exposição de Miralles, como também representam questões gerais da conservação e restauro de arte contemporânea. Desta forma, este relatório apresentou diversas situações que pedem, indispensavelmente, critérios e ética de conservação e restauro.

### 13. BIBLIOGRAFIA

- Abella, A. (2016). Miralda: arte, comida y ritual, de EEUU al Macba. *El Periódico de Catalunya*. Obtido em 30 de Novembro de 2020, de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20161021/antoni-miralda-exposicion-macba-madeinusa-5576610>
- Alves, E. d. (2015). *A Arte Contemporânea e o ensino - Aprendizagem de artes visuais*. Braga: Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais.
- Andy Warhol*. (s.d.). Obtido em 13 de Dezembro de 2020, de The Museum of Modern Art: <https://www.moma.org/collection/works/61240>
- Anzani, M., Berzioli, M., Cagna, M., Campani, E., Casoli, A., P., C., . . . Riggiardi, D. (2008). *Gel rigidi di agar per il trattamento di pulitura di manufatti in gesso* (Vol. Caderno n. 6). Saonara: CESMAR 7.
- Arnó, J. (24 de Novembro de 2020). Limpeza em tela. (M. Loureiro, Entrevistador)
- Baglioni, M., Giorgi, R., Bert, D., & Baglioni, P. (2011). Smart cleaning of cultural heritage: a new challenge for soft nanoscience. *Nanoscale*, 42-53.
- Baglioni, P. (2014). Micelle, microemulsions, and gels for the conservation of cultural heritage. *Journal of Cultural Heritage*.
- Campbell's Soup Cans*. (s.d.). Obtido em 13 de Dezembro de 2020, de The Museum of Modern Art: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962/)
- Carretti, E., Dei, L., Weiss, R. G., & Baglioni, P. (2008). A new class of gels for the conservation of painted surfaces. *Journal of Cultural Heritage*, 386-393.
- Caruncho, D. R. (2018). *Modernisme*. Barcelona: Dos de Arte Ediciones.
- Caruncho, D. R. (2018). *Modernisme*. Barcelona: Dos de Arte Ediciones, S.L.
- Clavell, A. (24 de Novembro de 2020). Intervenções aplicadas em papel. (M. Loureiro, Entrevistador)
- Collection Online*. (s.d.). Obtido em 28 de Setembro de 2020, de THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/piero-manzoni>

- Collection Online*. (s.d.). Obtido em 28 de Setembro de 2020, de THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION:  
<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/sol-lewitt>
- Cremonesi, P. (2013). Rigid gels and enzyme cleaning. (M. Mecklenburg, A. Charola, & R. Koestler, Edits.) *New Insights into the Cleaning of Paintings: Proceedings from the Cleaning 2010 International Conference*, 179-184.
- de Silva, M., & Henderson, J. (2011). Sustainability in conservation practice. *Journal of the Institute of Conservation*, 5-15.
- Domingues, J., Bonelli, N., Parisi, E., Fratini, E., Giorgi, R., & Baglioni, P. (2013). 2A – Chemical gels for the cleaning of artifacts. Em F. Baldereschi (Ed.), *Consortio Interuniversitario per lo Sviluppo dei Sistemi a Grande Interfase*, (pp. 167-168). Itália.
- Drowning Girl*. (s.d.). Obtido em 13 de Dezembro de 2020, de The Museum of Modern Art: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/lichtenstein-drowning-girl-1963/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/lichtenstein-drowning-girl-1963/)
- Fina Miralles. Soc totes les que he sigut*. (s.d.). Obtido de MACBA:  
<https://www.macba.cat/ca/exposicions-activitats/exposicions/fina-miralles>
- Full Record Display*. (s.d.). Obtido em 12 de Novembro de 2020, de Conservation Research Foundation Museum: <http://vocab.getty.edu/page/ulan/500115429>
- Gant, A. C. (2009). El MACBA y su función en la marca Barcelona. *CIUDAD Y TERRITORIO Estudios Territoriales*, pp. 87-101.
- Gant, A. C. (Janeiro de 2009). *El MACBA y su función en la marca Barcelona*. Obtido de CIUDAD Y TERRITORIO Estudios Territoriales, XLI (159) 2009:  
<https://www.researchgate.net/publication/313708719>
- Giorgi, R., Baglioni, M., Berti, D., & Baglioni, P. (2010). New Methodologies for the Conservation of Cultural Heritage: Micellar Solutions, Microemulsions, and Hydroxide Nanoparticles. *Accounts of Chemical Research*, 695-704.
- Glossary*. (s.d.). Obtido em 13 de Dezembro de 2020, de The Museum of Modern Art: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/glossary/#dada-glossary](https://www.moma.org/learn/moma_learning/glossary/#dada-glossary)
- Grandas, T. (9 de Setembro de 2020). Fina Miralles. (M. Loureiro, Entrevistador)

- Grandas, T. (2020). *Fina Miralles. Sobre el potencial político en la belleza y la poética de la imagen*. Barcelona: MACBA.
- Grzymkowski, E. (2014). *Art 101*. USA: Adams Media Corporation.
- Haring, K. (Maio/Junho de 1989). Interview: Keith Haring Talks With Paul Cummings. (P. Cummings, Entrevistador) Obtido de Haring: <https://www.haring.com/!/about-haring/beginnings>
- Haring, K. (10 de Agosto de 1989). Keith Haring, An Intimate Conversation. (D. Sheff, Entrevistador)
- Haring, K. (10 de Agosto de 1989). Keith Haring: An Intimate Conversation. *Rolling Stone*. (D. Sheff, Entrevistador)
- In Advance of the Broken Arm*. (s.d.). Obtido em 13 de Dezembro de 2020, de The Museum of Modern Art: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/marcel-duchamp-in-advance-of-the-broken-arm-august-1964-fourth-version-after-lost-original-of-november-1915/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-in-advance-of-the-broken-arm-august-1964-fourth-version-after-lost-original-of-november-1915/)
- Jorquera, A. J. (2018). *Memoria MACBA*. Barcelona: MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- LeWitt, S. (1 de Outubro de 2003). (S. Ostrow, Entrevistador)
- MACBA. (2020). *ESTRATÈGIA 2022: REPTES I OBJECTIUS*. Barcelona: MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Marcel Duchamp and the Readymade*. (s.d.). Obtido em 13 de Dezembro de 2020, de The Museum of Modern Art: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade/)
- Marcone, G. L. (2015). *Arte Contemporânea Século XXI - Itália*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo. Obtido de [http://museudeartemoderna.com/wp-content/uploads/2015/12/150413\\_cat%C3%A1logo\\_manzoni\\_d.pdf](http://museudeartemoderna.com/wp-content/uploads/2015/12/150413_cat%C3%A1logo_manzoni_d.pdf)
- Matos, L. A. (2010). A natureza permanente do efêmero. Em R. Macedo, & R. H. Silva, *A Arte Efêmera e a Conservação* (Vol. Extrato de um volume de atas, p. 92). Lisboa: Instituto de História da Arte, Universidade Nova de Lisboa.
- Meyer, A. (24 de Junho de 2014). *SISTEMAS ACUOSOS I: Buffers o Soluciones tampón*. Obtido em 16 de Dezembro de 2020, de Conservación y Restauración

de Bienes Culturales: <https://anahimeyer.blogspot.com/2014/06/sistemas-acuosos-1-buffers-o-soluciones.html>

Miralles, F. (Realizador). (1976). *Acción Petjades* [Filme].

Muñoz, M. Z. (2019). *Limpieza mediante gomas y esponjas*. Valência: Universitat Politècnica de València.

Museoa, F. G. (s.d.). *The building*. Obtido em 13 de Dezembro de 2020, de Guggenheim Bilbao: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-building/inside-the-museum>

Noguer, S. (Outubro de 2020). A conservação e restauro de arte contemporânea. (M. Loureiro, Entrevistador)

*Part of the Rauschenberg Research Project*. (26 de Novembro de 2020). Obtido de San Francisco Museum of Modern Art: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/>

*Piero Manzoni*. (s.d.). Obtido em 9 de Novembro de 2020, de THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/piero-manzoni>

Roberts, S. (Julho de 2013). *Part of the Rauschenberg Research Project*. Obtido em 26 de Novembro de 2020, de San Francisco Museum of Modern Art: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/essay/white-painting-three-panel/>

*Schokoladenmeer, 1970*. (s.d.). Obtido de MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/roth-dieter/schokoladenmeer>

Scott, C. L. (2012). The use of agar as a solvent gel in objects conservation. *Objects Specialty Group Postprints, Volume Nineteen*, pp. 71-83.

*Sculptura, 1969 (2000)*. (s.d.). Obtido de MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/torres-francesc/sculptura>

*SFMOMA ACQUIRES IMPORTANT EARLY STRUCTURE WORK BY SOL LEWITT*. (s.d.). Obtido em 12 de Novembro de 2020, de 2020 San Francisco Museum of Modern Art: <https://www.sfmoma.org/press/release/sfmoma-acquires-important-early-structure-work-by/>

*Sol LeWitt*. (s.d.). Obtido em 12 de Novembro de 2020, de MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2020: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/a-z/lewitt-sol>

*Sol LeWitt*. (s.d.). Obtido em 28 de Setembro de 2020, de MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/a-z/lewitt-sol>

Sweeney, J. J. (Ed.). (1946). The Museum of Modern Art Bulletin. *Eleven Europeans in America*, vol. 13, no. 4/5, 20.

*The Virgin Martyr St. Cecilia*. (s.d.). Obtido em 13 de Dezembro de 2020, de Kehinde Wiley Studio: [https://www.kehindewiley.com/down/The\\_Virgin%20Martyr\\_St\\_Cecilia.html](https://www.kehindewiley.com/down/The_Virgin%20Martyr_St_Cecilia.html)

Wolbers, R. (2000). *Cleaning Painted Surfaces: Aqueous Methods*. Antique Collectors Club.

18.12.2020

I ANEXO – LISTA DE OBRAS DA EXPOSIÇÃO DE FINA MIRALLES, NO  
MACBA

**2020.FM.005**

Fina Miralles

*Ocell*

26 x 45 x 28 cm  
Materials diversos

Rafael Tous, Barcelona



**2020.FM.005**

**OC1**

**2020.FM.033**

Fina Miralles

*Fenòmens atmosfèrics*

23 min  
Vídeo

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.033**

**2020.FM.147**

Fina Miralles

*Fenòmens naturals*

Vídeo

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.147**

18.12.2020

**2020.FM.055**

**Fina Miralles**

***Natura morta***  
**1972**

Materials diversos

Només s'ha de recollir al MAS la taula. Els altres elements els buscarem des del MACBA.

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.05  
5**

**2020.FM.006**

**Fina Miralles**

***Naturaleses naturals, naturaleses artificials***  
**1973**

Objectes

Veure si portem coses de Fundación Cerezales o produïm des de MACBA

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.00  
6**

**2020.FM.038**

**Fina Miralles**

***Imatges del zoo***  
**1974/2019**

Negatius

Producció vinil MACBA

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.03  
8**

**2020.FM.049**

**Fina Miralles**

***L'arbre. L'arbre i l'home: la cabana***  
**1975**

Negatius. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.04  
9**

18.12.2020

**2020.FM.048**

Fina Miralles

*L'arbre. L'arbre i l'home: el penjat/penjada d'un arbre ?*  
1975

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.04  
8**

**2020.FM.050**

Fina Miralles

*L'arbre. L'arbre i l'home: lligada a l'arbre*  
1975

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.05  
0**

**2020.FM.047**

Fina Miralles

*L'arbre. L'arbre i l'home: a dalt de l'arbre*  
1975

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.04  
7**

**2020.FM.051**

Fina Miralles

*L'arbre. L'arbre i l'home: paraules a l'arbre*  
1975

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.05  
1**

18.12.2020

**2020.FM.043**

**Fina Miralles**

*L'arbre. L'arbre i altres elements naturals: fang a les branques*  
1975

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.04  
3**

**2020.FM.044**

**Fina Miralles**

*L'arbre. L'arbre i altres elements naturals: fruits de pedra*  
1975

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.04  
4**

**2020.FM.045**

**Fina Miralles**

*L'arbre. L'arbre i altres elements naturals: fulles-plomes*  
1975

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.04  
5**

**2020.FM.042**

**Fina Miralles**

*L'arbre. L'arbre amb personalitat humana*  
1975

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.04  
2**

18.12.2020

**2020.FM.046**

**Fina Miralles**

*L'arbre. L'arbre i altres elements naturals: ombra-foc*  
1975

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.04  
6**

**0C2**

**2020.FM.134**

**Fina Miralles**

*Translacions. Herba flotant al mar*  
1973

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.13  
4**

**2020.FM.059**

**Fina Miralles**

*Paisatge Serrallonga*  
1973

31 x 31 x 7 cm

Materials diversos dins de caixa de fusta

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.05  
9**

**1539**

**Fina Miralles**

*Mar de hierba*  
1973

Maleta 33 x 38,5 x 6,3 cm

Maleta de pintor, fotografia a les sals de plata, reprografia i funda de polipropilè amb herba i terra

metacrilat de protecció emmagatzemat amb l'obra. Peanya de: 90 x 38 x 43,5 cm (HxLxW)

MACBA, Barcelona



**1539**

18.12.2020

**2020.FM.131**

**Fina Miralles**

*Translacions. Deixada anar de cargols*  
1973

Negatius. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.131**

**1**

**0503**

**Núm. reg. Exposició, 2010.SHSP.081**

**Fina Miralles**

*Translacions. Dona-arbre [Documentació de l'acció realitzada el novembre de 1973 a Sant Llorenç de Munt, Espanya]*  
1973

3 fotografies 39 x 29 x 3 cm c/u; 3 fotografías 39 x 29 x 3 cm c/u; 3 photographs 39 x 29 x 3 cm each

Fotografia a les sals de plata  
sense marc

MACBA, Barcelona



**0503**  
**Núm. reg.**  
**Exposició,**  
**2010.SHSP.**  
**081**

**0505**

**Fina Miralles**

*Translacions. Herba flotant al mar [Documentació de l'acció realitzada el novembre de 1973 a Premià de Mar, Espanya]*  
1973

6 fotografies 37,8 x 57,8 x 2,7 cm c/u

Fotografia cromogènica  
sense marc

MACBA, Barcelona



**0505**

18.12.2020

**0504**

**Núm. reg. Exposició, 2010.SHSP.080**

Fina Miralles

*Translació d'arena de la platja a un camp de conreu*  
1973

4 Fotografies de 38 x 58 x 3 cm c/u  
Fotografia cromogènica  
sense marc

MACBA, Barcelona



**0504  
Núm. reg.  
Exposició,  
2010.SHSP.  
080**

**2020.FM.129**

Fina Miralles

*Translacions. Armari-pedres*  
1974/2020

Armari

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.12  
9**

**2020.FM.130**

Fina Miralles

*Translacions. Cadires-herba*  
1974/2020

2 cadires

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.13  
0**

18.12.2020

**2020.FM.136**

**Fina Miralles**

*Translacions. Taula-terra*  
1974/2020

Producció taula des del MACBA

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.13  
6**

**2020.FM.133**

**Fina Miralles**

*Translacions. Escriptori-palla*  
1974/2020

Escriptori

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.13  
3**

**2020.FM.135**

**Fina Miralles**

*Translacions. Llit-arbre*  
1974/2020

Llit

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.13  
5**

**2020.FM.062**

**Fina Miralles**

*Petjades*  
1976

41 x 31 cm

Negatiu. Fotografia

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.06  
2**

18.12.2020

**2020.FM.064**

**Fina Miralles**

*Petjades (sabates)*

1976

8 x 25,5 x 9 cm

Lletres d'escuma de poliuretà i sabates



Museu d'Art de Sabadell, Sabadell

**2020.FM.064**

**2020.FM.063**

**Fina Miralles**

*Petjades*

1976

02:53 min

Vídeo



Museu d'Art de Sabadell, Sabadell

**2020.FM.063**

**2020.FM.002**

**Fina Miralles**

*El Retorn*

2012

95,7 x 66,6 cm

Injecció de tinta sobre paper

Possible recollida a Cadaqués



Fina Miralles, Cadaqués

**2020.FM.002**

**0C2-0C3**

---

18.12.2020

**0506**

**Núm. reg. Exposició, 2010.SHSP.082**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos amb elements naturals. El cos cobert de palla*  
[Documentació de l'acció realitzada el gener de 1975 a Sabadell, Espanya]  
1975

4 fotografies 59 x 40 x 3 cm c/u  
Fotografia a les sals de plata  
sense marc

MACBA, Barcelona



**0506**  
**Núm. reg.**  
**Exposició,**  
**2010.SHSP.**  
**082**

---

**2020.FM.071**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos amb elements naturals. Rebolcar-se a la sorra*  
1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.07**  
**1**

---

**2020.FM.093**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals: l'aigua. Mirar el mar*  
1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.09**  
**3**

18.12.2020

**2020.FM.078**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes:  
menjar*  
1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.078**

**2020.FM.073**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos amb elements naturals: l'aigua. El cos dins del mar*  
1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.073**

**2020.FM.090**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes:  
tocar l'herba*  
1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.090**

**2020.FM.094**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos humà amb els quatre elements*  
1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.094**

18.12.2020

**2020.FM.074**

**Fina Miralles**

*Relacions. Relació del cos amb elements naturals: l'aigua. El cos sota la pluja*  
1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.07  
4**

**2020.FM.072**

**Fina Miralles**

*Relacions. Relació del cos amb elements naturals: l'aigua. El cos amb l'aigua del mar i la sorra*  
1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.07  
2**

**2020.FM.068**

**Fina Miralles**

*Relacions. Relació del cos amb elements naturals. El cos cobert de sorra*  
1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.06  
8**

**2020.FM.092**

**Fina Miralles**

*Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals: el foc. Fer foc*  
1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.09  
2**

18.12.2020

**2020.FM.079**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes:  
mirar*

1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.07  
9**

**2020.FM.089**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes:  
tocar la gàbia de l'ocell*

1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.08  
9**

**2020.FM.086**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes:  
tocar fusta*

1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.08  
6**

**2020.FM.080**

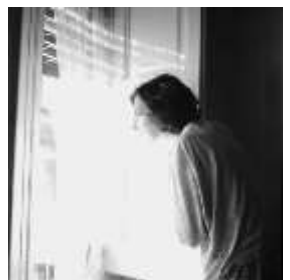
Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes:  
mirar el sol*

1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.08  
0**

---

18.12.2020

**2020.FM.077**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes:  
fumar*

1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.07  
7**

---

**2020.FM.083**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes:  
rentar-se les dents*

1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.08  
3**

---

**2020.FM.088**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes:  
tocar la carn*

1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.08  
8**

---

**2020.FM.075**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes:  
beure*

1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.07  
5**

---

18.12.2020

**2020.FM.081**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes:  
parlar*  
1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.08  
1**

---

**2020.FM.085**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes:  
respirar*  
1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.08  
5**

---

**2020.FM.087**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes:  
tocar fusta i pedra*  
1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.08  
7**

---

**2020.FM.070**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos amb elements naturals. El cos sobre l'herba*  
1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.07  
0**

18.12.2020

**2020.FM.069**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos amb elements naturals. El cos cobert de terra*  
1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.069**

**2020.FM.091**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes: tocar pedra*  
1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.091**

**2020.FM.082**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes: rentar-se la cara*  
1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.082**

**2020.FM.084**

Fina Miralles

*Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes: rentar-se les mans*  
1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.084**

18.12.2020

**2020.FM.076**

**Fina Miralles**

*Relacions. Relació del cos humà amb elements naturals en accions quotidianes:  
caminar*

1975/2019

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.07  
6**

**OC3**

**2020.FM.022**

**Fina Miralles**

*Emmascarats*

1976

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.02  
2**

**2020.FM.019**

**Fina Miralles**

*Emmascarats*

1976

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.01  
9**

**2020.FM.020**

**Fina Miralles**

*Emmascarats*

1976

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.02  
0**

18.12.2020

**2020.FM.021**

**Fina Miralles**

*Emmascarats*

1976

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.02  
1**

**2020.FM.024**

**Fina Miralles**

*Emmascarats*

1976

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.02  
4**

**2020.FM.023**

**Fina Miralles**

*Emmascarats*

1976

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.02  
3**

**2020.FM.018**

**Fina Miralles**

*Emmascarats*

1976

Negatiu. Fotografies

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.01  
8**

18.12.2020

**2020.FM.053**

**Fina Miralles**

***Mediterrani t'estim***  
1978

Negatius. Fotografies  
Hi haurà coses produïdes pel MACBA

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.053**

**0C3.c**

**2020.FM.124**

**Fina Miralles**

***Standard***  
1976

Projecció digital de 63 diapositives

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.124**

**0C4**

**2020.FM.052**

**Fina Miralles**

***Matances***

15:59 min  
Vídeo

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.052**

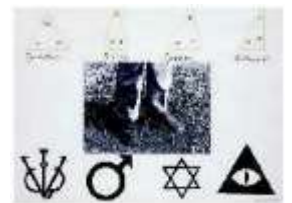
**2020.FM.138**

**Fina Miralles**

***Triangles (sèrie Matances)***  
1976

49,8 x 65 cm  
Llàpis de color, grafit, tinta i col·lage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.138**

18.12.2020

**2020.FM.037**

**Fina Miralles**

***Gat mesquer (sèrie Matances)***

**1976**

51,5 x 64,7 x 1,5 cm

Grafit, tinta i col·lage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.037**

**2020.FM.067**

**Fina Miralles**

***Rapats (sèrie Matances)***

**1976**

50 x 65 cm; 51,5 x 66,5 cm

Tinta i col·lage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.067**

**2020.FM.139**

**Fina Miralles**

***Veure-hi no és estar viu (sèrie Matances)***

**1976**

52 x 65 cm; 53,5 x 66,5 x 3 cm

Grafit, Letraset i col·lage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.139**

**2020.FM.039**

**Fina Miralles**

***La família (sèrie Matances)***

**1976**

63 x 76 cm

Tinta i col·lage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.039**

18.12.2020

**2020.FM.040**

**Fina Miralles**

*La Justicia (sèrie Matances)*

1976

49,8 x 65 cm

Esmalt, grafit i col·lage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.04  
0**

**2020.FM.014**

**Fina Miralles**

*Dar en el blanco (sèrie Matances)*

1976

49,6 x 64,9 cm; 51,5 x 66,5 x 3 cm

Grafit i col·lage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.01  
4**

**2020.FM.013**

**Fina Miralles**

*Continuen respirant (sèrie Matances)*

1976

49,7 x 64,9 cm

Grafit i col·lage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.01  
3**

**2020.FM.123**

**Fina Miralles**

*Sístole-diástole (sèrie Matances)*

1976

49,7 x 64,8 cm; 51,5 x 66,5 x 3 cm

Grafit, tinta i col·lage sobre paper pautat

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.12  
3**

18.12.2020

**2020.FM.035**

**Fina Miralles**

*Ferits (sèrie Matances)*

1976

49,9 x 65 cm; 51,5 x 66,5 x 3 cm  
Grafit, guaix i col·lage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.03  
5**

**2020.FM.027**

**Fina Miralles**

*Esquela per a un lleopard (sèrie Matances)*

1976

51,8 x 64,9 cm  
Col·lage, grafit i Letraset sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.02  
7**

**2020.FM.054**

**Fina Miralles**

*Mort (sèrie Matances)*

1976

49,6 x 65 cm  
Esmalt, grafit i col·lage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.05  
4**

**2020.FM.010**

**Fina Miralles**

*Abandonats (sèrie Matances)*

1976

52 x 65,1 cm  
Col·lage sobre cartolina

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.01  
0**

---

18.12.2020

**2020.FM.060**

Fina Miralles

*Pèl i ploma (sèrie Matances)*

1976

49,9 x 65 cm

Col·lage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.060**

---

**2020.FM.032**

Fina Miralles

*Executat-executor (sèrie Matances)*

1977

51,9 x 65 cm

Grafit, Letraset, tinta i col·lage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.032**

---

**2020.FM.061**

Fina Miralles

*Per la impunitat de la por (sèrie Matances)*

1977

49,4 x 64,9 cm; 51,5 x 66,5 x 3 cm

Grafit, Letraset, tinta i col·lage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.061**

---

**2020.FM.004**

Fina Miralles

*Tres esquemes de mort artificial*

1977

68 x 200 cm

Rafael Tous, Barcelona



**2020.FM.004**

18.12.2020

**2020.FM.026**

**Fina Miralles**

*Espanya (sèrie Matances)*

1977

50 x 65 cm; 51,5 x 66,5 x 3 cm

Esmalt i col·lage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.02  
6**

**2020.FM.009**

**Fina Miralles**

*Abaixar el cap (sèrie Matances)*

1977

50 x 65 cm; 51,5 x 66,5 x 3 cm

Grafit, aquarel·la i col·lage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.00  
9**

**2020.FM.127**

**Fina Miralles**

*Tocats (sèrie Matances)*

1977

51,8 x 65,2 cm

Esmalt i collage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.12  
7**

**2020.FM.034**

**Fina Miralles**

*Fer forat (sèrie Matances)*

1977

49,8 x 64,9 cm

Grafit i col·lage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.03  
4**

18.12.2020

**2020.FM.066**

**Fina Miralles**

*Protecció, Incomunicació, Submissió (sèrie Matances)*

1977

51,8 x 65,1 cm

Grafit, Letraset i col·lage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.066**

**6**

**2020.FM.012**

**Fina Miralles**

*Ciris (sèrie Matances)*

1977

49,7 x 65 cm

Grafit i col·lage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.012**

**2**

**2020.FM.015**

**Fina Miralles**

*Debo ser obediente (sèrie Matances)*

1977

51,8 x 64,9 cm; 53,5 x 66,5 x 3 cm

Grafit, guaix i col·lage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.015**

**5**

**2020.FM.016**

**Fina Miralles**

*Diana (sèrie Matances)*

1977

51,8 x 65,1 cm

Col·lage, grafit i letraset sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.016**

**6**

---

18.12.2020

**2020.FM.025**

**Fina Miralles**

*Entre baionetes (sèrie Matances)*

1977

49,7 x 65 cm

Grafit, Letraset i col·lage sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.025**

**OC4.c**

---

**2020.FM.140**

**Fina Miralles**

*Amantani*

1985

27 x 41 cm

Oli sobre tela

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.140**

**2020.FM.141**

**Fina Miralles**

*Amantani volant!*

1985

27 x 41 cm

Oli sobre tela

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.141**

**2020.FM.142**

**Fina Miralles**

*Amantani*

1985

27 x 41 cm

Oli sobre tela

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.142**

---

---

18.12.2020

**2020.FM.144**

Fina Miralles

*Quadern Nord d'Itàlia*

1986

17 x 23,7 cm

Pintura a l'oli, aquarel·la i grafit sobre paper



Museu d'Art de Sabadell, Sabadell

**2020.FM.14  
4**

**OC4.c.v**

---

**2020.FM.007**

Fina Miralles

*2 quaderns de treball*

Tècnica mixta sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell

**2020.FM.00  
7**

**2020.FM.137**

Fina Miralles

*Triangle, simbologia de poder i mort*

1976

Vídeo i imatges



Museu d'Art de Sabadell, Sabadell

**2020.FM.13  
7**

**2020.FM.148**

Fina Miralles

*Quadern de dibuixos per "Doble horitzó" (tapes grogues)*

1981

60 x 42 cm

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell

**2020.FM.14  
8**

---

18.12.2020

**2020.FM.149**

**Fina Miralles**

*Quadern de dibuixos per "Doble horitzó"*

1981

66 x 49 cm

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell

**2020.FM.14  
9**

**2020.FM.065**

**Fina Miralles**

*Portfoli japonès*

1985

24,5 x 33,5 cm

Oli sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.06  
5**

**2020.FM.143**

**Fina Miralles**

*La Concha*

1986

27 x 41 cm

Oli sobre tela

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.14  
3**

**2020.FM.125**

**Fina Miralles**

*Suites d'Agramunt*

1987

41 unitats 18 x 13,5 cm

Pintura a l'oli, aquarel·la i grafit sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.12  
5**

18.12.2020

**2020.FM.126**

**Fina Miralles**

*Suites de París*

1987-1988

64 unitats 18 x 12,5 cm

Pintura a l'oli, aquarel·la i grafit sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.12  
6**

**OC5**

**2020.FM.146**

**Fina Miralles**

*Farigola i pedres (Sèrie Paisatge)*

1978

60 x 73 x 2 cm

Tela, bastidor i pedres

Tela tenyida amb anilina a l'aigua muntada en bastidor de fusta

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.14  
6**

**2020.FM.056**

**Fina Miralles**

*Paisatge farigola*

1979

80,9 x 99,9 x 2 cm

Tela muntada en bastidor de fusta i branca de farigola

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.05  
6**

**2020.FM.058**

**Fina Miralles**

*Paisatge pedra*

1979

81 x 100 cm

Materials diversos

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell

**2020.FM.05  
8**

---

18.12.2020

**2020.FM.003**

**Fina Miralles**

*Mar*

**1979**

230 x 200 x 200 cm

Tècnica mixta

Fundació Joan Miró, Barcelona



**2020.FM.003**

---

**2020.FM.121**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie Paisatge*

**1979**

100 x 80,2 x 4,3 cm

Tela tenyida amb anilina a l'aigua muntada en bastidor de fusta

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.121**

---

**2020.FM.057**

**Fina Miralles**

*Paisatge munt de terra*

**1979**

Pila de terra damunt de tela muntada en bastidor de fusta

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.057**

---

**2020.FM.122**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie Paisatge*

**1979**

100 x 82 x 2,2 cm

Tela tenyida amb anilina a l'aigua muntada en bastidor de fusta

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.122**

18.12.2020

**2020.FM.110**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Fragments"*

**1980**

55,9 x 47,4 cm

Anilina sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.110**

**2020.FM.113**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Fragments"*

**1980**

65 x 42 cm

Paper tenyit amb anilina

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.113**

**2020.FM.120**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Fragments"*

**1980**

64,6 x 40,3 x 1,5 cm

Paper tenyit amb anilina

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.120**

**2020.FM.119**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Fragments"*

**1980**

64,8 x 40,3 x 1,5 cm

Paper tenyit amb anilina

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.119**

---

18.12.2020

**2020.FM.118**

Fina Miralles

*Sense títol / Sèrie "Fragments"*

1980

64,7 x 40,4 x 1,5 cm

Paper tenyit amb anilina

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.118**

**8**

---

**2020.FM.117**

Fina Miralles

*Sense títol / Sèrie "Fragments"*

1980

64,7 x 35,3 x 1,5 cm

Paper tenyit amb anilina

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.117**

**7**

---

**2020.FM.116**

Fina Miralles

*Sense títol / Sèrie "Fragments"*

1980

64,7 x 35,4 x 1,5 cm

Paper tenyit amb anilina

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.116**

**6**

---

**2020.FM.108**

Fina Miralles

*Sense títol / Sèrie "Fragments"*

1980

65,1 x 35,7 cm

Paper tenyit amb anilina

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.108**

**8**

18.12.2020

**2020.FM.114**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Fragments"*

**1980**

80 x 60,1 cm

Paper tenyit amb anilina

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.11  
4**

**2020.FM.112**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Fragments"*

**1980**

65 x 45,2 cm

Paper tenyit amb anilina

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.11  
2**

**2020.FM.111**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Fragments"*

**1980**

65 x 46 cm

Paper tenyit amb anilina

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.11  
1**

**2020.FM.109**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Fragments"*

**1980**

74,4 x 35,5 cm

Paper tenyit amb anilina

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.10  
9**

---

18.12.2020

**2020.FM.102**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Doble horitzó"*

**1980**

50 x 60 x 4,1 cm

Tela tenyida amb anilina a l'aigua muntada en bastidor de fusta

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.10  
2**

---

**2020.FM.107**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Fragments"*

**1980**

64,8 x 45,8 cm

Paper tenyit amb anilina

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.10  
7**

---

**2020.FM.115**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Fragments"*

**1980**

79,9 x 59,9 cm

Paper tenyit amb anilina

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.11  
5**

---

**2020.FM.096**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Doble horitzó"*

**1981**

81,2 x 100 x 2 cm

Tela tenyida amb anilina a l'aigua muntada en bastidor de fusta

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.09  
6**

18.12.2020

**2020.FM.095**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Doble horitzó"*

**1981**

123 x 60 x 2,3 cm

Tela tenyida amb anilina a l'aigua muntada en bastidor de fusta

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.095**

**2020.FM.106**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Doble horitzó"*

**1981**

73 x 60 cm

Tela tenyida amb anilina a l'aigua muntada en bastidor de fusta

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.106**

**2020.FM.028**

**Fina Miralles**

*Estructures (sèrie "Doble horitzó")*

**1981**

66,3 x 50,8 cm

Llapis de color i grafit sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.028**

**2020.FM.029**

**Fina Miralles**

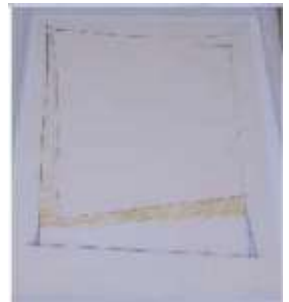
*Estructures (sèrie "Doble horitzó")*

**1981**

66,6 x 50,7 cm

Llapis de color, pastel sec i grafit sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.029**

18.12.2020

**2020.FM.030**

**Fina Miralles**

*Estructures (sèrie "Doble horitzó")*

1981

66,5 x 43,8 cm

Llapis de color i grafit sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.030**

**2020.FM.031**

**Fina Miralles**

*Estructures (sèrie "Doble horitzó")*

1981

65,9 x 50,9 cm

Llapis de color, pastel sec i grafit sobre paper

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.031**

**2020.FM.011**

**Fina Miralles**

*Blanc darrera blau, passeig amb vela (Sèrie "Doble horitzó")*

1981

100 x 81 x 4 cm

Tela tenyida amb anilina a l'aigua muntada en bastidor de fusta

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.011**

**2020.FM.104**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Doble horitzó"*

ca. 1980

73 x 60,3 x 4,3 cm

Tela tenyida amb anilina a l'aigua muntada en bastidor de fusta

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.104**

18.12.2020

**2020.FM.097**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Doble horitzó"*

ca. 1981

128 x 100 x 4 cm

Tela tenyida amb anilina a l'aigua muntada en bastidor de fusta

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.097**

**7**

**2020.FM.105**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Doble horitzó"*

ca. 1981

73 x 60 x 4,2 cm

Tela tenyida amb anilina a l'aigua muntada en bastidor de fusta

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.105**

**5**

**2020.FM.103**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Doble horitzó"*

ca. 1981

77 x 60 x 4,3 cm

Tela tenyida amb anilina a l'aigua muntada en bastidor de fusta

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.103**

**3**

**2020.FM.101**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Doble horitzó"*

ca. 1981

100 x 81 x 2 cm

Tela tenyida amb anilina a l'aigua muntada en bastidor de fusta

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.101**

**1**

18.12.2020

**2020.FM.098**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Doble horitzó"*

ca. 1981

136 x 100 x 2 cm

Tela tenyida amb anilina a l'aigua muntada en bastidor de fusta

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.098**

**2020.FM.099**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Doble horitzó"*

ca. 1981

98 x 60,2 x 4,1 cm

Tela tenyida amb anilina a l'aigua muntada en bastidor de fusta

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.099**

**2020.FM.100**

**Fina Miralles**

*Sense títol / Sèrie "Doble horitzó"*

ca. 1981

123,5 x 60 x 2,6 cm

Tela tenyida amb anilina a l'aigua muntada en bastidor de fusta

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.100**

**0C5.c**

**2020.FM.017**

**Fina Miralles**

*El primer bany de la sirena/La Tempérance*

1989

130 x 97 x 2 cm

Oli sobre tela

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.017**

18.12.2020

**2020.FM.041**

**Fina Miralles**

*L'aigua serpentina. Memorial*

**1996**

200 x 80 cm

Oli sobre tela

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.041**  
**1**

**2020.FM.128**

**Fina Miralles**

*Tot és un. Memorial*

**1996**

200 x 80 cm

Oli sobre tela

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.128**  
**8**

**2020.FM.036**

**Fina Miralles**

*Flora, moviment serpenti. Memorial*

**1996**

200 x 80 cm

Oli sobre tela

Museu d'Art de Sabadell, Sabadell



**2020.FM.036**  
**6**

**2020.FM.001**

**Fina Miralles**

*El rastre de la sirena*

**2014**

4 fotografies. Fotoacció  
Possible recollida a Cadaqués

Fina Miralles, Cadaqués



**2020.FM.001**  
**1**

## II ANEXO – RELATÓRIO DO PROCESSO DE REPRODUÇÃO DA OBRA *MAR*

INFORME DE MUNTATGE “MAR” FINA MIRALLES,

Museu D’art Contemporani de Barcelona (MACBA) 14-30 d’octubre 2020.

Materials:

Quantitat d’aigua: 450 l

Per tintar el aigua: PROCOLOR Tinte Universal Azul 0794 - 500 cl

Entelat del bastidor: Piera 100% cotó, rentat 2 vagades a 40°.

Preparació i 3 capes de pintura esmalt a l’aigua amb un període d’assecat de 5 jornades.



Entelat del bastidor





Ubicació al seu lloc definitiu i ompliment del tanc amb 400 llitres d'aigua



Preparació del colorant i dissolució



Introducció del bastidor a l'aigua amb dos operaris amb el colorant ja dissolt, fixació del bastidor al mateix temps amb dues armelles a paret



Primer dia d'instal·lació



Tercer dia d'instal·lació



Cinquè dia d'instal·lació





### III ANEXO - IMAGENS



Imagem 1. Sol LeWitt. © The estate of Sol LeWitt



Imagem 2. *Santa Comida* de Antoni Miralda (1942), © Antoni Miralda, VEGAP, Barcelona, 2020.



Imagem 3. *Breadline* de Antoni Miralda (1977), © Joan Sánchez

IV ANEXO – REGISTOS FOTOGRÁFICOS DA EXPOSIÇÃO DE FINA MIRALLES, NO MACBA (JORDI ARNÓ © 2020)





























