



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

A MUSEALIZAÇÃO DA RUÍNA: ENTRE A
RETÓRICA E OS LIMITES DA PRÁTICA
MUSEOLÓGICA CONTEMPORÂNEA NA
CONSERVAÇÃO DE OBRAS EFÉMERAS

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Conservação e Restauro de Bens Culturais

Maria Brito de Almeida

Porto, setembro de 2022



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

A MUSEALIZAÇÃO DA RUÍNA: ENTRE A
RETÓRICA E OS LIMITES DA PRÁTICA
MUSEOLÓGICA CONTEMPORÂNEA NA
CONSERVAÇÃO DE OBRAS EFÉMERAS

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Conservação e Restauro de Bens Culturais

Especialização em
Conservação de Arte Contemporânea

Maria Brito de Almeida

Trabalho efetuado sob a orientação de

Prof^ª. Doutora Joana Cristina Moreira Teixeira

E coorientação de

Prof^ª. Doutora Laura Lucinda de Oliveira Castro

Porto, setembro de 2022

Agradecimentos

A realização desta dissertação de mestrado contou com importantes apoios e incentivos, sem os quais não se teria concretizado. Deste modo, dirijo um agradecimento a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, para ela contribuíram:

À professora Joana Teixeira, pela sua orientação, disponibilidade e colaboração incansável no solucionar dos impasses e dúvidas surgidos ao longo da investigação. Agradeço ainda a dedicação e cumplicidade e a confiança que, desde o início, depositou em mim.

À professora Laura Castro, pela coorientação da dissertação e pela pertinência das suas sugestões e referências.

À Fundação de Serralves, pela oportunidade de realizar o estágio que motivou esta investigação e por, durante o último ano, me ter garantido o acesso sem restrições aos espaços do Museu e o contacto com as obras em estudo. Agradeço em particular à Helena Abreu e ao Filipe Duarte, *registrar* e gestor da Coleção da Fundação de Serralves, respetivamente, pela disponibilidade e colaboração e por tudo o que me ensinaram ao longo dos últimos dois anos.

À Joana Diniz, pela amizade e companheirismo e pelo otimismo com que me motivou a continuar em alturas de maior dificuldade.

À minha namorada, Joana, por ter tido a segurança e serenidade que muitas vezes me faltaram no decorrer da investigação e pela convicção do meu sucesso.

Resta-me agradecer aos meus pais, pelo incentivo e apoio incondicional e pela paciência demonstrada ao longo de todo o meu percurso académico. Por último, ao meu irmão João, por ser um exemplo de dedicação e de saber e pela ajuda na superação dos obstáculos que foram surgindo ao longo deste percurso.

Resumo

Nesta dissertação investiga-se o conflito inerente à conservação de obras de arte de natureza efêmera ou perecível que integram coleções de arte contemporânea pertencentes a instituições museológicas.

Explora-se a gradual transformação das competências e premissas do Museu ao longo da sua história, compreendendo que a natureza experimental e processual das práticas artísticas desenvolvidas a partir dos anos 60, do século XX, e que integram as coleções museológicas nos anos 90 do mesmo século, entram em conflito com a expectativa de uma arte eterna e com a tendência historicista da narrativa museológica. Verifica-se a crescente vocação comercial do Museu e a forma como esta se traduz na vontade de conservar a dimensão material dos objetos artísticos, da qual depende o seu valor comercial. Demonstra-se que a interrupção da evolução material das obras de arte pode contradizer a intenção do artista, comprometendo a sua integridade conceptual e, conseqüentemente, a sua autenticidade. Conclui-se que, sem a ponderação desta intenção, a tendência da instituição museológica – em alinhamento com o mercado da arte – é a da contenção da degradação das obras. Infere-se a musealização como um processo ativo de legitimação das obras artísticas, afastando a ideia de neutralidade desinteressada, tradicionalmente associada ao Museu e às suas estratégias expositivas e conservativas.

Constata-se a relutância humana na aceitação da extinção material do património artístico e cultural e defende-se a implementação de políticas e procedimentos, por parte do Museu, no sentido de resolver as questões associadas à degradação material dos objetos artísticos ainda no momento da sua aquisição e não numa fase já avançada do seu percurso institucional. Compreende-se que o respeito pela natureza processual e evolutiva das obras artísticas contemporâneas contribui para uma relação mais clara e honesta entre a instituição museológica e o seu público e para uma leitura mais verdadeira da História.

Palavras-Chave: Obras efêmeras; Musealização; Conservação; Ruína; Dieter Roth

Abstract

This thesis investigates the conflict inherent in the conservation of artworks of ephemeral or perishable nature that are part of contemporary art collections belonging to Museums.

It is explored the gradual transformation of the Museum's competences and premisses throughout its history, understanding that the experimental and processual nature of the artistic practices developed from the 1960s onwards, and which integrate the museum collections in the 1990s, come into conflict with the expectation of an eternal art and with the historicist propensity of the Museum narrative. It is also explored the growing commercial tendency of the Museum and the way in which this translates into a desire to conserve the material dimension of artistic objects, on which their commercial value depends. It is shown that the interruption of the material evolution of works of art can contradict the artist's intention, compromising their conceptual integrity and, consequently, their authenticity. It is concluded that, without the consideration of this intention, the tendency of the museological institution - in alignment with the art market - is to contain the degradation of the works. Musealization is inferred as an active process of legitimization of artistic works, moving away from the idea of disinterested neutrality, traditionally associated with the Museum and its exhibition and conservation strategies.

Recognizing the human reluctance in accepting the material extinction of artistic and cultural heritage, it is advocated the implementation of policies and procedures, by the Museum, to solve the issues associated with the material degradation of artistic objects at the time of their acquisition and not at an advanced stage of their institutional life. It is understood that respect for the processual and evolutionary nature of contemporary artistic works contributes to a clearer and more honest relationship between the Museum and its public and to a truer reading of History.

Keywords: Ephemeral artworks; Musealization; Conservation; Ruin; Dieter Roth

Índice

Introdução.....	1
1. Contexto museológico contemporâneo e obras efêmeras	4
1.1. Identidade e papel da instituição museológica	4
1.2. Breve consideração teórica sobre práticas de conservação	11
1.3. Musealização e representatividade expositiva de obras efêmeras.....	22
2. Casos de estudo.....	31
2.1.1 Time and Mrs. Tiber, Liz Magor	31
2.1.2. <i>Marocco</i> , Krijn Giezen	34
2.1.3 Corner of Fat in a Cardboard Box, Joseph Beuys.....	37
2.2. Análise crítica e problematização dos casos de estudo	40
3. Dieter Roth: um verdadeiro paradigma para a Conservação	46
3.1. Contextualização e caracterização da prática artística de Roth.....	46
3.3. Análise de casos de estudo pertencentes à Coleção da Fundação de Serralves	61
3.3.1 Über Meer	61
3.3.2 P.O.T.A.A.VFB	64
3.4. A ruína musealizada: análise conceptual, perspetivas e estratégias	70
Conclusão.....	74
Referências Bibliográficas	77
Apêndices.....	88

Índice de figuras

Fig. 1 Time and Mrs. Tiber (1976), Liz Magor (Jeffries, 2022).....	33
Fig. 2 Time and Mrs. Tiber (1976), Liz Magor. Pormenor. (Jeffries, 2022)	33
Fig. 3 Marocco (1972), Krijn Giezen (Smith, 1999).....	35
Fig. 4 Corner of Fat in a Cardboard Box (1963), Joseph Beuys. Condição em 1972 (Aben, 1995)	39
Fig. 5 Corner of Fat in a Cardboard Box (1963), Joseph Beuys. Antes da reconstrução, em 1977 (Aben, 1995).....	39
Fig. 6 Corner of Fat in a Cardboard Box (1963), Joseph Beuys. Depois da reconstrução, em 1977 (Aben, 1995).....	39
Fig. 7 Staple Cheese (A Race) (1970), Dieter Roth (Stacey, 2017).....	49
Fig. 8 Cheese Race (1970), Dieter Roth (Yigruzeltit, 2014).....	49
Fig. 9 Gartenskulptur (Garden Sculpture) (1968-1996), Dieter Roth (Welish, 2004).....	52
Fig. 10 Literaturwurst (Literature Sausage) (1969), Dieter Roth (MoMA, 2013)	53
Fig. 11 Karnickelköttelkarnickel (Bunny-dropping-bunny) (1968), Dieter Roth (MoMa, 2022)	53
Fig. 12 Schimmelmuseum, 1992-2004 (Dieter Roth Museum, 2022).....	56
Fig. 13 Self Tower e Lion Tower na exposição Roth Time: A Dieter Roth Retrospective, 2004 (MoMA, 2022)	59
Fig. 14 Über Meer (1969), Dieter Roth. Ed.1/10 (Serralves, 2022).....	62
Fig. 15 Über Meer na exposição Zero em Comportamento, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2018 (Babo, 2018).....	63
Fig. 16 P.O.T.A.A. VFB (1969), Dieter Roth. Ed.3/30 (Serralves, 2022).....	65
Fig. 17 P.O.T.H.A.A.VFB (1970), Dieter Roth. Ed 3/30.....	66
Fig. 18 P.O.T.A.A. VFB na exposição Coleção de Serralves: 1960-1980, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2017 (atelier XYZ, 2017)	67

Introdução

Esta dissertação tem como objeto de estudo o conflito inerente à conservação de obras de arte de natureza perecível, produzidas nas décadas de 60 e 70 do século XX, e que passam a integrar as coleções museológicas contemporâneas nos anos 90 do mesmo século. Para tal, a investigação dedica-se à análise da fricção entre a condição eminentemente efémera destes objetos e a vontade conservativa que move a retórica museológica e a respetiva tomada de decisão. O enquadramento temático da dissertação firma-se na necessidade de aprofundamento teórico no âmbito da Conservação de Arte Contemporânea, sendo o efetivar de uma afinidade que tem início na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto – da qual resulta uma licenciatura em Escultura – e que se vê reforçada pelo estágio curricular no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, decorrido durante o 1º ano curricular do Mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais, no ano letivo de 2020/2021, na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. O contacto direto com a dinâmica interna da instituição museológica e, em particular, com os dilemas éticos, conceptuais e práticos que envolvem a conservação e exposição de obras efémeras e perecíveis, motiva a exploração teórica desta problemática. A par do referido estágio e do contacto continuado com a respetiva instituição, a investigação tem como abordagem metodológica a revisão bibliográfica, recorrendo a referências teóricas das disciplinas da Conservação, da Estética e da Museologia, assim como a análise de casos de estudo.

Reconhecendo a complexidade das questões interpretativas, epistemológicas e ontológicas levantadas pela integração de obras efémeras no circuito institucional, o presente estudo articula-se em três capítulos, ao longo dos quais se desenvolvem as problemáticas que, nas últimas três décadas, estão no centro dos debates internacionais no âmbito da Conservação de Arte Contemporânea.

Num primeiro momento, desenha-se o retrato holístico do Museu, no que concerne aos seus valores, à sua missão e ao seu enquadramento no contexto social (ocidental) contemporâneo. Em simultâneo, analisa-se a noção de *contemporaneidade* e a forma como as suas múltiplas e antagónicas formulações modelam as práticas institucionais e os respetivos públicos. Infere-se a *musealização* como processo ativo e intencional de legitimação dos objetos artísticos e rebate-se a ideia de Museu enquanto mero depositário de obras de arte. Estuda-se a influência da narrativa museológica e do modelo operativo do Museu na promoção de uma leitura historicista da cultura contemporânea e reflete-se sobre as repercussões desta mesma leitura nas expectativas de uma arte eterna, composta por objetos perenes e estáticos. Procura-se compreender de que forma estas expectativas são sustentadas pela retórica conservativa da instituição museológica e em que medida surgem alinhadas com a crescente vocação comercial

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras da mesma, atentando no vínculo entre a arte autónoma e a cultura capitalista.

Ainda no âmbito deste capítulo, problematizam-se os conceitos e debates fundamentais que acompanham e modelam a dinâmica triangular *museu-obra-público* ao longo das últimas décadas – com ênfase na dilatação da noção de *autenticidade* – e constata-se a incompatibilidade dos paradigmas conservativos tradicionais – construídos em torno das noções de *aura* e *ruína* – com as exigências de muitas produções artísticas contemporâneas. Abre-se espaço para a revisão do papel do conservador enquanto responsável pela transferência das obras, na sua integridade material e conceptual, para as gerações futuras e enquanto agente objetivo, que estabelece pontes entre os vários profissionais e intervenientes ativos no processo expositivo. Pondera-se a variável da *intenção do artista* na tomada de decisão conservativa e reanima-se o debate entre os que se ancoram na intencionalidade e os que defendem que a tomada de decisão alberga outros fatores e valores que vão para além dessa mesma intencionalidade. Por último, explora-se o potencial das estratégias de reprodução ou emulação – como a réplica ou a documentação – na substituição do original no momento expositivo e as respetivas implicações na receção pelo público.

O segundo capítulo é dedicado à exposição e análise de casos relevantes no âmbito da problemática em estudo. Os três casos de estudo selecionados são representativos de alguns dos dilemas éticos ou práticos que resultam da aplicação do modelo conservativo tradicional a objetos artísticos de natureza perecível. Além de sustentar o corpo teórico da dissertação, a análise destes casos permite ilustrar ou problematizar algumas das temáticas abordadas na secção anterior, entre as quais: o conflito entre a intenção do artista e as diretrizes institucionais, no que concerne à preservação de obras de natureza perecível; as diferenças entre a intenção e a sanção do artista na fixação da identidade da obra; o desencontro entre a temporalidade institucional e o ritmo (natural ou programado) de degradação do objeto artístico e ainda a viabilidade e legitimidade da exposição de reproduções em detrimento do original.

No último capítulo procede-se à análise aprofundada dos desafios inerentes à integração de obras do artista Dieter Roth (1930 – 1998) nas coleções artísticas institucionais. A seleção deste caso é motivada pelo contacto direto com duas obras de Roth no contexto do estágio anteriormente referido: *Über Meer (Sobre o Mar)* e P.O.TH.A.A.VFB. As obras, produzidas em queijo e chocolate, respetivamente, integram séries de objetos escultóricos editadas no final dos anos 60 – com recurso a materiais perecíveis – e pertencem à coleção da Fundação de Serralves, em acervo no Museu de Arte Contemporânea de Serralves. A análise dirigida a estes exemplares é precedida de um enquadramento da obra de Roth nos movimentos artísticos das décadas de 60 e 70 do século XX e de uma caracterização substancial da sua prática artística, assim como do seu universo conceptual, com enfoque no acolhimento dos processos de *degradação*,

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras *transformação e ruína*. No âmbito da dissertação, importa compreender de que forma os mecanismos institucionais de conservação – programados para a permanência e eternidade – dialogam (ou contendem) com a natureza efêmera das produções deste artista e que soluções ou compromissos podem emergir deste conflito. A par da ancoragem bibliográfica, a análise dos casos de *Über Meer (Sobre o Mar)* e P.O.TH.A.A.VFB encontra sustentação numa entrevista conduzida ao atual gestor da coleção do Museu de Serralves.

Reformula-se o título para lançar a questão principal: Qual o limite da prática conservativa contemporânea para que a manutenção material da ruína não signifique a ruína conceptual de determinadas obras?

1. Contexto museológico contemporâneo e obras efêmeras

1.1. Identidade e papel da instituição museológica

“Os museus são responsáveis pelo património natural e cultural, material e imaterial. As autoridades de tutela e todos os responsáveis pela orientação estratégica e a supervisão dos museus têm como primeira obrigação proteger e promover este património, assim como prover os recursos humanos, materiais e financeiros necessários para este fim”^{1,2} (ICOM, 2004, p.1).

O Museu enquanto local de estudo, armazenamento e exposição de obras de arte é, historicamente, uma construção ocidental, sendo a sua origem indissociável dos eventos do colonialismo e da industrialização (século XVIII). O crescimento económico, assim como a banalização da viagem, promovidos por estes processos histórico-sociais, viabilizam, no seio das classes sociais mais altas, os atos de colecionar e armazenar objetos, bem como a sustentação financeira das respetivas coleções. A coleção de objetos artísticos partilha as suas raízes históricas com a coleção de objetos de outras tipologias [livros, documentos e antiguidades (*artificialia*), espécimes botânicos e zoológicos (*naturalia*) – por vezes, exóticos (*exotica*) – e objetos científicos e tecnológicos (*scientifica*)] presentes nos Gabinetes de Curiosidades (*Wunderkammern*), populares na Europa entre o final do século XV e o século XVII. Inicialmente privados, estes compêndios ecléticos abrem-se à esfera pública no final do século XVIII, sendo que os Gabinetes de particular relevância estão na base das primeiras coleções museológicas (Bevan & Brace, 2019). Paralelamente, são abertas ao público as coleções reunidas pela Igreja e pelas casas reais. A inauguração dos primeiros Museus assinala o reconhecimento de um significado e um propósito estético independentes para a Arte, que se desvincula dos desígnios propagandísticos religiosos e estatais carregados desde o Renascimento (Harris, 2006).

“Há apenas uma instituição que não pertence na totalidade ao nosso mundo contemporâneo. Essa instituição é o museu”³ (Groys, 2020, p.1). O desencontro entre o Museu e a vida contemporânea, anunciado por Boris Groys, é resultado da fricção entre a total imersão humana na realidade contemporânea – consequência da natureza inescapável da nossa condição material – e o processo de musealização, responsável pela alienação dos objetos artísticos dessa

¹ Primeiro princípio do Código deontológico do ICOM para Museus. (ICOM: Conselho Internacional de Museus).

² Em Agosto de 2022 é lançada a mais recente definição de Museu, no contexto da Assembleia Geral Extraordinária do ICOM (Praga): “Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, e proporcionam experiências diversas de educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento”.

³ Tradução da autora. Versão original: “*There is only one institution that does not totally belong to our contemporary world. It is the museum*”.

mesma realidade para o contexto institucional. O filósofo concebe a contemporaneidade como um período de suspensão temporal, fixando o Presente como limite intransponível do entendimento humano e concluindo a impossibilidade de uma compreensão holística do período histórico atual. Subscrevendo a tese focaultiana⁴ (1967/1984), Groys infere a natureza heterotópica da instituição museológica, condição sustentada pela relação entre o Museu e os respectivos objetos artísticos: deslocadas do seu contexto original, as obras de arte operam como testemunhos de uma realidade espaço-temporal externa, convertendo-se em meta-objetos⁵. A elevação dos objetos ao estatuto de *Arte* preconiza uma sublimação do Real – na sua predisposição entrópica – e promete uma eternidade ascética, que se concretiza num constante adiamento do Presente.

A temporalidade museológica detalhada por Groys é reconhecida por Lubar et al., – “Atualmente gostamos de pensar nos museus como intemporais, sem fim”⁶ (2017, p.1) – e por Hanna Hölling, que vê no conjunto de políticas e regulamentos da instituição museológica a incubação das obras artísticas num “fluxo temporal desacelerado que se distingue do tempo 'vivido' fora das suas paredes”⁷ (2021, p.50). Esta perda de vitalidade das obras – que o contexto museológico não pode hipostasiar – é, segundo Theodor Adorno, fruto de uma condição de *vida após a morte*, alcançada por via da musealização. Neste contexto, o filósofo estabelece uma associação entre as noções de *Museu* e *mausoléu* que ultrapassa a afinidade fonética e remete às funções das respetivas entidades: “Museus são como sepulcros familiares de obras de arte”⁸ (Adorno, 1967, p. 175); a analogia fúnebre culmina na asserção de que os objetos artísticos institucionalizados devem a sua preservação mais à sua significância histórica do que à sua relevância no Presente. A tese de Adorno surge alinhada com a perspetiva heideggeriana de que, uma vez inseridas em coleções, as obras são, irreversivelmente, excluídas do seu próprio universo. Esta proposição transcendental é, segundo Heidegger, reforçada no momento da instalação das obras no espaço expositivo: o ato de *instalar* excede o vínculo com o lugar e firma-se como um meio para a devoção e glorificação dos objetos artísticos (Heidegger, 1950/2002).

Atentando na *tensão construtiva* entre as obras dispostas no espaço expositivo e os objetos em *repouso* na reserva do Museu, o esteta Jonah Redin e o historiador Peter Jackson

⁴ O filósofo francês Michael Foucault descreve os museus como heterotopias, orientados para o eterno, divorciados do fluxo do tempo e, assim, protegidos das suas devastações; os museus são fruto da acumulação indefinida do tempo num lugar imóvel. Ver: Foucault, M. (1984). *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. Architecture /Mouvement/ Continuité*, (1967), 1–9.

⁵ No contexto metafísico, o prefixo *meta* exprime a noção de *transcendência*; este termo é ainda utilizado na definição de algo autorreferencial.

⁶ Tradução da autora. Versão original: “Today we like to think of museums as timeless, without end”.

⁷ Tradução da autora. Versão original: “(...) slowed-down temporal flux that distinguishes itself from time 'lived' outside their walls”.

⁸ Tradução da autora. Versão original: “Museums are like the family sepulchres of works of art”.

(2011) lembram que aquilo a que acedemos nas exposições são cenas construídas a partir de um inventário de proporções muito superiores e que permanece escondido sob o espaço público: “O coração do museu não são as suas exposições, mas o seu depósito, muitas vezes localizado no subsolo em salas temperadas”⁹ (p.191). Os teóricos estabelecem uma analogia entre a reserva museológica e a ideia de *cripta* “(...) não apenas no sentido típico das catacumbas e relíquias nas igrejas românicas, mas como uma interiorização arquitetónica da energia conceptual da cripta, da ‘particularidade do seu inconsciente’”¹⁰(p.191). Por sua vez, as obras em exposição atuam como mediadores fetichizados de uma história encriptada, agora reinstalada numa arena imaginativa.

Ordem e razão são categorias que se encontram na base dos primeiros museus modernos e às quais a organização e a exposição de obras de arte tendem a obedecer. Ao longo do século XVIII, as coleções de arte são apresentadas cronologicamente, em conformidade com a abordagem evolutiva aplicada aos espólios de história natural. Contudo, a partir do século XIX, abre-se espaço para a justaposição de estilos e períodos no exercício expositivo, num leque de possibilidades que se estende desde do arranjo caótico do Salão até à ordem impoluta do *Cubo Branco* (Barrett, 2011; Bevan & Brace, 2019). O crescente abandono da organização cronológica em favor dos ensaios temáticos, fruto da emergência formalista – da qual o Museu Contemporâneo é herdeiro – está intimamente ligado ao entusiasmo presentista de sucessiva atualização das coleções permanentes, tendo em vista a projeção de um cenário de constante renovação: de contemporaneização. Apesar de uma oferta curatorial mais alargada, esta solução dá origem a um impasse hermenêutico que se prende com a perda de perspetiva histórica e consequente dificuldade de contextualização espaço-temporal das obras expostas¹¹. Claire Bishop (2013) não hesita em associar as questões da perda de ancoragem histórica e de entrega ao relativismo temático a um alinhamento premeditado com a vocação comercial do Museu, que se vê livre de compromissos com narrativas ou posicionamentos concretos e garante uma captação mais eficaz e heterogénea de público. Para o êxito desta capitalização contribui a experiência estética proporcionada pelo próprio espaço museológico que, segundo a historiadora Hanna Hölling (2021), se sobrepõe à experiência dos objetos e transforma os museus em “templos populistas de entretenimento” (p.48).

A noção presentista de contemporaneidade apresentada por Groys é contestada por Bishop (2013), que propõe uma fórmula alternativa: a *contemporaneidade dialética*. A proposta

⁹ Tradução da autora. Versão original: “The heart of the museum is not its exhibitions but its depository, often located underground in tempered rooms”.

¹⁰ Tradução da autora. Versão original: “(...) not only in the typical sense of catacombs and relics in Romanesque churches, but rather as an architectural internalization of the crypt’s conceptual energy, its ‘special kind of unconscious’”.

¹¹ Claire Bishop (2013) nota uma sobrecompensação desta conjuntura através da presença frequente de enormes linhas cronológicas nos espaços expositivos.

dialética insurge-se contra o pluralismo relativista em vigor – na sua validação transversal e equitativa de estilos e propostas –, tendo em vista a definição de uma trajetória concreta em direção ao futuro das práticas museológicas. Motivado pelo sentido de urgência política e social, o espírito dialético promove um repensar da arte contemporânea alheio a narrativas de pendor nacional e disciplinar e capaz de gerar remapeamentos multi-temporais da história e da produção artística. Segundo Bishop, o novo paradigma permite ao Museu a libertação dos interesses expositivos do mercado da arte e do tendencial alinhamento com a narrativa ocidental, abrindo espaço para a potencial renovação da instituição, em particular no que concerne às categorias artísticas que legitima e o tipo de público que *produz*. O museu contemporâneo converte-se, então, num espaço em que as narrativas descartadas, silenciadas e reprimidas pelas classes dominantes se tornam visíveis. O público abandona o compromisso com a contemplação aurática das obras de arte e assume um papel ativo e consciente na interpretação, argumentação ou contestação da narrativa que lhe é apresentada. Os objetos artísticos partilham o espaço com réplicas, reconstruções e material documental, um espaço onde não cabe a fetichização: “(...) em vez de pensar a coleção museológica como um armazém de tesouros, a mesma pode ser reimaginada como um arquivo dos bens comuns”¹² (Bishop, 2013, p.56).

Não cabe no âmbito do presente estudo a caracterização abrangente ou exaustiva dos múltiplos entendimentos de *contemporaneidade*¹³. Torna-se, no entanto, relevante o reconhecimento da ambivalência (e até antagonismo) das suas principais formulações: a contemporaneidade enquanto prolongamento da estase pós-histórica – anunciada pelo período pós-moderno – e a contemporaneidade enquanto rotura com a proposta pós-moderna e asserção de uma relação dialética, disjuntiva e plural com a temporalidade. Independentemente da conceção que abracemos, a fuga a uma leitura historicista da cultura contemporânea torna-se virtualmente impossível, sendo uma consequência da adoção natural e sistemática do ponto de vista das gerações futuras sobre o contexto histórico atual. O historiador e geógrafo David Lowenthal explica que: “Sentimos que 'conhecemos' o passado porque muitos dos seus resquícios, especialmente obras de arte estimadas, são elementos familiares. Mas o imediatismo temporal da criação é totalmente diferente do distanciamento antiquário do olhar subsequente”¹⁴ (2019, p.19). A tendência para um olhar retroativo sobre a realidade e o consequente empenho

¹² Tradução da autora. Versão original: “(...) *rather than thinking of the museum collection as a storehouse of treasures, it can be reimagined as an archive of the commons*”.

¹³ Ao longo dos últimos dois séculos – no contexto ocidental a noção de *arte contemporaneidade* vê-se alterada de acordo com as diferentes conjunturas sócio-políticas: até ao final dos anos 90, o termo é atribuído à arte do pós-Guerra (produzida depois de 1945); na viragem do século, designam-se de *contemporâneas* as produções artísticas posteriores à década de 60; na atualidade, o conceito desloca-se para o ano de 1989 – aquando da queda do muro de Berlim e da emergência dos mercados globais. Ver Claire Bishop (2013).

¹⁴ Tradução da autora. Versão original: “*We feel we 'know' the past because many of its remains, especially beloved works of art, are familiar features. But the temporal immediacy of times of creation is wholly unlike the antiquarian estrangement of subsequent gaze*”.

em preservar os testemunhos da cultura contemporânea vêem-se refletidos no compromisso antropológico do Museu, de lugar da memória social coletiva, onde o contacto com a Arte – enquanto produto cultural – é viabilizado (van Wegen, 1999; Danto, 2005b).

A palavra “museu” tem a sua origem etimológica no termo grego *mouseion*, referente a um santuário dedicado às musas da mitologia helenística (Carter, 2000). A conceção de Museu como *refúgio* encontra validação literária no trabalho de Daniel Buren (1973/1985) e Brian O’Doherty (1986); no entanto, e apesar dos diferentes enquadramentos das suas teses, ambos rebatem a ideia de Museu enquanto mero recetáculo, ou zelador desinteressado de obras de arte. Através da análise dos mecanismos discursivos e topológicos da instituição museológica, Buren e O’Doherty, respetivamente, compreendem a musealização como processo ativo e intencional de legitimação dos objetos artísticos e não como estágio inevitável da continuidade histórica. Por via dos métodos de seleção, coleção e exposição, o Museu assume uma lógica de auto-homologação, de produção de uma narrativa própria dentro da qual as obras se inscrevem. Se, para O’Doherty, a artificialidade do enquadramento dos objetos artísticos no ambiente museológico se prende com as características do próprio lugar expositivo (moderno e contemporâneo) – “O mundo exterior não deve entrar, por isso, as janelas são geralmente seladas”¹⁵ (O’Doherty, 1986, p.7) – Buren foca-se na artificialidade inerente ao ato de colecionar que, pela sua natureza simplificativa, trata de assegurar o vínculo histórico das obras e, conseqüentemente, reforçar a autoridade e o peso cultural da instituição museológica. Ainda neste contexto, Dominguez Rubio lembra que “Longe de serem depósitos neutros de arte, os museus proporcionam um ambiente contruído com significado”¹⁶ (2014, p.15).

A influência da narrativa museológica, e em particular das estratégias de coleção, sobre a produção artística é também reconhecida por Groys (1993), que afirma que “Na nossa cultura, a arte ‘séria’, ‘autónoma’ é produzida sobretudo para ser colecionada”¹⁷ (p.1). A constatação da precedência do processo de coleção face ao momento de criação artística deixa antever uma viragem do modelo operativo do Museu, no final do século XX: o confronto entre as propostas artísticas emergentes e os estilos anteriores deixa de ser fruto de uma evolução estética extrínseca e passa a ter lugar no seio do universo museológico. Deste modo, o ato de colecionar, enquanto mecanismo museológico, assume um papel efetivo e determinante no curso da história da arte, antecipando a emergência de novos programas artísticos. De notar que o processo de musealização da instituição contemporânea opera numa lógica inversa à do museu histórico: enquanto a coleção histórica se constrói por via da secularização dos objetos, extraíndo-os do

¹⁵ Tradução da autora. Versão original: “*The outside world must not come in, so windows are usually sealed off*”.

¹⁶ Tradução da autora. Versão original: “*Far from being neutral containers of art, museums provide the built environment of meaning*”.

¹⁷ Tradução da autora. Versão original: “*In our culture, ‘serious’, ‘autonomous’ art is produced primarily to be collected*”.

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras seu contexto religioso ou social original e absorvendo-os enquanto valores culturais já firmados, a coleção contemporânea estabelece-se por via da sacralização de objetos da vida comum, profana, aos quais é conferida uma eternidade institucional (Groys, 1993).

Às funções *mística* e *estética* da instituição museológica, já versadas – a primeira relativa à elevação dos objetos ao estatuto de *Arte* e a segunda referente ao enquadramento cultural e topográfico das obras – Buren (1973/1985) soma a dimensão *económica*. Segundo o autor, ao privilegiar a exposição de um conjunto de objetos artísticos em detrimento de outros, o Museu contribui para criação de um sistema hierárquico que ultrapassa o cosmos da coleção e que, por via da popularização e consumo das obras, lhes confere um valor comercial. A afinidade entre a instituição museológica e o mercado da arte é também explorada por Philip Weiss (1990) que, no início da década de 90, anuncia o fim da conceção de Museu enquanto depositário do património público coletivo em prol da visão da instituição enquanto entidade corporativa, cujo crescimento se alicerça na potencial rentabilidade do respetivo inventário. Um dos aspetos sintomáticos desta mudança é o emprego do termo *ativo* em referência aos objetos inseridos em coleções museológicas. No mesmo ano, Rosalind Krauss (1990) reforça esta ideia, ao afirmar que “Agora, *capital excedente não investido* é precisamente uma forma de descrever as propriedades – tanto em terra, como em arte – dos museus. É a forma como vemos muitas figuras de museus (diretores e administradores) descrever as suas coleções”¹⁸ (p.15). Segundo Curtis Carter (2000), a tendência corporativa do Museu não só coloca em causa papel da instituição enquanto guardião do património cultural e promotora da educação cultural do público, como vem limitar o tipo de arte disponível e o seu papel enquanto estímulo do pensamento e ação criativos.

O vínculo entre a arte autónoma e a cultura capitalista é também para Stewart Martin (2007) evidente e incontornável, ainda que pouco explorado na literatura: segundo o autor, mais investida no enquadramento metafísico e subjetivista da Arte. Ciente do carácter complexo desta dinâmica, Martin procura perceber se arte autónoma se constitui como uma intensificação do processo de comoditização ou como um limite ao mesmo: se, por um lado, a emancipação face às várias formas de mecenato e a indeterminação do adquirente final reforçam a autonomia das obras, por outro, o fenómeno de transformação do valor de uso em valor de troca – inerente ao processo de comoditização – são obliterantes dessa mesma autonomia. A conclusão apresentada pelo autor remete para a tese de Theodor Adorno, a qual determina que a arte autónoma é um produto contraditório da cultura capitalista: produzida e depois destruída pela mesma. A ambivalência do fetichismo associado à Arte – condição intrínseca e, simultaneamente,

¹⁸Tradução da autora. Versão original: “*Now non-invested surplus capital is exactly one way of describing the holdings-both in land and in art -of museums. It is the way, as we have seen, that many museum figures (directors and trustees) are now, in fact, describing their collections*”.

fenômeno a combater pela mesma – é expressa por Adorno (1970/2002) na seguinte afirmação: “A antinomia da reificação estética existe entre a reivindicação metafísica de que as obras são imunes ao tempo e a transitoriedade de tudo o que se estabelece no tempo como duradouro. As obras tornam-se relativas por terem que se afirmar como absolutos”¹⁹ (p.175). Tentando sumarizar dialética adorniana, L. Zuidervaart (1990) propõe que “As obras de arte são fetiches desfetichizantes”²⁰ (p.75).

Uma vez inseridos numa coleção, a preocupação com a continuidade material dos objetos artísticos surge, necessariamente, ligada à manutenção do seu valor de mercado. A operação de estabilização das obras de arte, tendo em vista a sua classificação, exposição e circulação é, para Dominguez Rubio (2014), sintomática da transformação do Museu numa “*máquina de objetificação*” (p.620); esta máquina opera no sentido da supressão do valor de uso dos objetos e da promoção de uma forma diferenciada de consumo, de índole contemplativa. Alinhado com esta tese, Boris Groys entende que é a capacidade de sobrevivência à cultura que permite diferenciar o objeto artístico do objeto comum, já que o último não resiste à extinção, ao *consumo* (destruição) pelo tempo e pelo uso, e o primeiro vê a sua continuidade assegurada pela agenda conservativa do Museu, promotora desse consumo contemplativo. Segundo o autor, “Convenções firmemente implantadas protegem a obra de arte do desaparecimento material, do esgotamento no processo do seu uso como informação, ou da dissolução definitiva na sua pluralidade de interpretações”²¹ (Groys, 1993, p.74). Não obstante o reconhecimento do valor económico dos bens artísticos, o teórico insiste na sua classificação enquanto *bens de coleção*, sujeitos a outro tipo de economia que não a economia associada aos mercados de consumo. A propósito da relação entre as obras artísticas e os mecanismos institucionais de conservação, Hanna Hölling (2021) propõe a seguinte reflexão:

“Que tipo de tempo rege a cultura do museu ocidental, e como se relaciona com o tempo de conservação e o seu objeto? E como é que a lógica temporal dos museus e das estruturas de conservação e cuidado influencia a identidade das obras de arte?”²² (p.1)

¹⁹ Tradução da autora. Versão original: “*The antinomy of aesthetic reification is also one between the ever fractured metaphysical claim of works to being exempted from time, and the transience of everything that establishes itself in time as enduring. Artworks become relative because they must assert themselves as absolute*”.

²⁰ Tradução da autora. Versão original: “*Art works are defetishizing fetishes*”.

²¹ Tradução da autora. Versão original: “*Firmly established convention protects the work of art from material disappearance, from the exhaustion in the process of using it as information, or from definitive dissolution in the variety of interpretations*”.

²² Tradução da autora. Versão original: “*What kind of time governs the western museum culture, and how does it relate to the time of conservation and its object? And how does the temporal logic of museums and structures of keeping and care impact the artworks’ identity?*”.

1.2. Breve consideração teórica sobre práticas de conservação

Nas culturas ocidentais existe uma tendência para o abraço da permanência, da continuidade e da convicção da estaticidade dos objetos. A *durabilidade* é essencial à nossa sobrevivência e identidade, sendo um aspeto intrínseco da nossa conceção da realidade, tanto a nível pessoal como a nível cultural (Hölling et al., 2019). Esta tendência para a linearidade temporal vê-se refletida na cultura museológica e, conseqüentemente, na prática conservativa (pelo menos na sua fórmula tradicional) da ideia de uma História sequencial e de um Passado recuperável. Promovida pelo idealismo do século XIX, a crença na imortalidade da Arte conduz o programa museológico até ao presente: o estudo, coleção e exposição de obras de arte são sustentados pela Conservação, que se encarrega da transferência dos objetos artísticos para o futuro, garantindo a sua inteligibilidade e a manutenção do seu valor e significados ao longo do tempo. “O tempo da Conservação é uma temporalidade *ready-made*, expressa em estruturas lineares – a herança da *disciplina do tempo* da modernidade capitalista”²³ (Hölling, 2021, p. 51). Até meados do século XX, a convicção da infinitude material das obras de arte é alimentada pela previsibilidade comportamental dos materiais utilizados na produção artística e pelo esforço do Museu na criação de ambientes expositivos e de reserva controlados, propícios à conservação das mesmas. Este cuidado clínico no prolongamento da vida dos objetos artísticos leva Groys (2002) a estabelecer um paralelismo entre os procedimentos museológicos de conservação e a modelação artificial e sistemática da vida humana, na era da biopolítica:

“Desde a criação e o cuidado médico ao longo da vida, passando pelo caminho da regulação da relação entre tempo laboral e tempo livre, até à morte supervisionada ou, inclusive, induzida por cuidados médicos, nos dias de hoje, o tempo de vida de uma pessoa é constantemente modelado e melhorado artificialmente”²⁴ (p.1).

A demanda pela *permanência* que acompanha a evolução do Museu, surge, na proposta teórica de Marontate (2005), como consequência do destaque dado ao objeto enquanto registo material da atividade criativa. A reverência prestada à obra de arte na sua condição física original é ratificada pelas diretrizes disciplinares da Conservação e consolidada pelo Museu e pelos seus profissionais. À estabilidade do ambiente museológico – controlo dos índices de luz, temperatura, humidade relativa, etc. – e às políticas de gestão de coleção – aquisição, empréstimo, armazenamento e exposição de obras de arte, entre outras –, soma-se o empenho dos conservadores na investigação e domínio dos processos físicos e químicos que modelam a vida dos materiais e nas intervenções de conservação e restauro que asseguram a integridade e

²³ Tradução da autora. Versão original: “*Conservation’s time is a ready-made temporality expressed in linear structures – the inheritance of the clock-time discipline of capitalist modernity*”.

²⁴ Tradução da autora. Versão original: “*From begetting and lifelong medical care by way of the regulation of the relationship between work time and free time up to death as supervised, or even brought about by, medical care, the lifetime of a person today is constantly shaped and improved artificially*”.

continuidade física dos objetos artísticos. O desígnio de *durabilidade* cumpre-se, na prática destes profissionais, por via da utilização de materiais igualmente estáveis e previsíveis, de forma a garantir um maior controlo sobre o processo de envelhecimento do tratamento e a evitar alterações de carácter permanente no material original da obra (Frasco, 2009; Wharton, 2005). Ann Temkin (1999) reflete sobre este esforço contra o tempo: “Muitas vezes, parece que estamos dedicados a preservar algo maior do que obras de arte individuais; estamos dedicados a preservar a ficção de que as obras de arte são fixas e imortais”²⁵ (p.50).

O firmar da Conservação enquanto atividade profissional, no decorrer do século XX, é potenciado pelo diálogo entre a teoria e a prática disciplinares no sentido da criação de modelos de tomada de decisão capazes de informar e conduzir as intervenções. Além de úteis na abordagem de problemáticas complexas no universo da Conservação e na discussão e documentação de processos de tomada de decisão, estes modelos são fundamentais na formação de profissionais emergentes (Marontate, 2005). Este período é marcado pelo desenvolvimento de uma abordagem conservativa de ancoragem científica, assente na visão essencialista – herdada da modernidade – de que um objeto artístico possui um conjunto de propriedades essenciais, definidoras da sua identidade. A adoção do dogma essencialista permite, não só, atenuar os aspetos subjetivos (ou interpretativos) que incorporam as práticas institucionais e, em particular, a prática da Conservação²⁶, como também acautelar a continuidade da narrativa histórica promovida pela instituição museológica, que se vê livre da absorção de anacronismos (Castriota, 2019a). Neste contexto, a deferência dos conservadores para com a objetividade é reflexo do poder adquirido pela instituição museológica enquanto entidade representativa e protetora da verdade cultural e histórica.

O primeiro *Modelo de Tomada de Decisão para a Conservação e Restauro de Arte Moderna e Contemporânea* data de 1999 e assume uma lógica normativa (e não descritiva), propondo um conjunto de passos a seguir num cenário ideal. A primeira etapa diz respeito ao **registo de informação** da obra (dados materiais e/ou processuais e intenção do artista), à qual se segue a avaliação da respetiva **condição** material (composição, processo de envelhecimento, reações ao meio envolvente, danos ou alterações físicas etc.)²⁷; a terceira fase concerne ao apuramento do **universo de significados** da obra, para o qual, além da intenção e indicações do artista, contribuem aspetos contextuais (grupo, estilo, período, etc.) e ideológicos (filosóficos, religiosos ou políticos). O quarto momento é dedicado à deteção de **discrepâncias** entre as

²⁵ “It often seems, we are dedicated to preserving something larger than individual works of art; we are dedicated to preserving the fiction that works of art are fixed and immortal”.

²⁶ Um caso relevante na ilustração da tentativa de neutralização dos aspetos subjetivos da Conservação é o do Canadian Conservation Institute, que desenvolve mecanismos computacionais aos quais pretende entregar o processo de tomada de decisão conservativa.

²⁷O *condition report* é feito regularmente, ao verificar o estado do objeto ou quando existe uma razão concreta para o fazer, por exemplo, em caso de dano ou empréstimo da obra.

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras

dimensões material e conceptual do objeto artístico²⁸, sendo o resultado de processos de deliberação e compromisso que envolvem fatores como a *autenticidade*, *historicidade*, *aspectos estéticos e artísticos* e *funcionalidade*. No ponto cinco, apresentam-se as *opções de conservação* (passivas e ativas) mais relevantes para resolução ou atenuação das discrepâncias detetadas no momento anterior; posteriormente, estas soluções são alvo de *ponderação*: este processo é, frequentemente, marcado por cedências técnicas a constrangimentos de natureza ética, económica ou ideológica²⁹. Por último, é apresentada e fundamentada a *proposta de tratamento*, contendo orientações para a conservação ativa e preventiva da obra e para eventuais intervenções de restauro (SBMK, 1999).

Uma leitura transversal do modelo apresentado, somada às considerações da conservadora Hillary Reeves (2015), permite destacar quatro princípios que regem o processo de tomada de decisão relativo à prática da Conservação e Restauro: *objetividade*, *autenticidade*, *intenção do artista* e *intervenção mínima*. Estes termos são, periodicamente, alterados – adicionados, removidos, redefinidos – fruto da contínua problematização da terminologia, levada a cabo pelos conservadores³⁰. Este espírito de renovação disciplinar redundou na revisão do modelo de 1999 e na consequente publicação do *Modelo de Tomada de Decisão para a Conservação e Exposição de Arte Contemporânea*, em 2021. Sem decretar a obsolescência do modelo vigente, os autores da nova versão advogam a necessidade de ampliar a aplicabilidade do mesmo a um número crescente e mais diversificado de produções artísticas contemporâneas. Entre os motivos da atualização destacam-se a crescente complexidade e imprevisibilidade do comportamento de muitas obras contemporâneas, a constatação do impacto das opções expositivas sobre as necessidades conservativas das obras (em particular, nos aspetos imateriais) e o reconhecimento dos fatores subjetivos que envolvem o processo de tomada de decisão (CICS, 2021).

As alterações ao primeiro modelo passam pela adição de um *ponto de partida* – que permite a contextualização do processo no que toca às circunstâncias e enquadramento institucional, às motivações iniciais e aos agentes envolvidos na tomada de decisão – e de um momento final, de *implementação e avaliação* – dedicado à análise dos efeitos imediatos da implementação da estratégia de intervenção e ao apuramento da eficácia das respetivas medidas na resolução da problemática identificada. A documentação dos constrangimentos e

²⁸ Eventuais discrepâncias entre a condição e o significado da obra podem ser determinadas em resposta à seguinte questão: O significado da obra muda em resultado do envelhecimento, dano ou decadência sofridos, de forma que possa ser considerada a intervenção? Ver Decision Making Model (1999).

²⁹ A questão fundamental a colocar nesta etapa é: Em que sentido será alterado o significado do trabalho em resultado das opções de conservação propostas?

³⁰ O princípio da *reversibilidade* é considerado como fundamental antes da Segunda Guerra Mundial. Desde então, os conservadores notam que mesmo tratamentos simples, como a limpeza, são completamente irreversíveis e nem sempre desejáveis

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras idiossincrasias que acompanham a avaliação de cada caso é fundamental, já que possibilita o exercício comparativo na eventualidade de casos semelhantes. Os pontos relativos à *condição* e ao *significado* da obra são convertidos em *estado atual* e *estado desejável*, respetivamente; consequentemente, a noção de *discrepância* passa a ser avaliada e documentada com base na relação entre estes dois estados, permitindo a dilatação do modelo de forma a incluir soluções conservativas e expositivas de cariz preventivo. O ponto relativo às *opções de conservação* passa também a contemplar as *opções de exposição* e a *proposta de tratamento* vê-se substituída pela *estratégia de conservação/exposição*, num claro reconhecimento da influência exercida pelo momento expositivo sobre as decisões conservativas (CICS, 2021).

Não obstante o contributo dos modelos apresentados para o desenvolvimento e consolidação da disciplina da Conservação, a relação entre os respetivos domínios teórico e prático é, frequentemente, objeto de tensão, já que a convergência entre as diretrizes sugeridas pela teoria e a respetiva aplicação prática nem sempre se verifica³¹ (van Saaze, 2013). A conservação de obras contemporâneas implica a tradução da obra do domínio da prática artística para o contexto da coleção institucional, operação na qual o conservador assume o papel de mediador. O paralelismo disciplinar entre a Conservação e a Tradução literária vê-se manifestado no respeito partilhado pela intenção do artista (ou autor) e pelo compromisso de viabilização do acesso de públicos futuros às obras produzidas no Passado e no Presente (Miller, 2021). Assentes numa lógica de perpetuação, ambas as disciplinas se regem por uma premissa de “domesticação”, de traslado do objeto (ou texto) original para um novo enquadramento espacial, temporal ou cultural, na sua condição *autêntica* (Fiske, 2004, p. 138).

Ainda que a conceção construtivista de *autenticidade* – que reconhece a natureza fluída da identidade da obra – tenha vindo a ganhar terreno no campo teórico da Conservação, a práxis conservativa mantém-se ancorada em paradigmas tradicionais, construídos em torno das noções de *aura*, *ruína* e *reliquia*, muitas vezes incompatíveis com as exigências da produção artística contemporânea. Para melhor compreender o conceito de *aura*, recua-se à terceira década do século XX – quando a possibilidade de reprodução técnica atinge o mundo da arte e o valor de culto se vê substituído pelo valor de exposição – para recordar o enunciado de Walter Benjamin (1935/1969):

“A existência única da obra de arte é determinada pela história à qual está sujeita ao longo da sua existência. Isto inclui as alterações que possa ter sofrido, ao longo do

³¹ A Confederação Europeia de Conservadores-Restauradores (ECCO), o Conselho Internacional de Museus - Comité para a Conservação (ICOM-CC), o Instituto Americano para a Conservação (AIC) e o Instituto Britânico para a Conservação (UKIC) são alguns dos organismos profissionais responsáveis pelo desenvolvimento dos códigos de ética profissional da Conservação.

tempo, na sua condição material assim como as várias mudanças na sua propriedade”³² (p.3).

Benjamin parte da premissa anterior para concluir que a cópia carece de autenticidade não porque difere do original, mas porque não possui um contexto, apenas disponível nesse vínculo particular com a História. É ainda na relação com o Passado que reside o potencial estatuto de *reliquia* dos objetos artísticos: quando uma obra de arte assume o papel documental da sua própria criação, a sua posição temporal absoluta dentro da continuidade histórica passa a ditar, não apenas o seu valor, como também a sua autenticidade (Cagriota, 2019b).

A reverência prestada à “mancha dourada do tempo”³³ (p.134) encontra ancoragem literária na tese de John Ruskin (1903), segundo a qual as transformações físicas (resultado de fenómenos naturais e interação humana) sofridas pelos edifícios históricos contribuem para a valorização estética dos mesmos, por via da conversão da sua história e do seu passado em realidades tangíveis, apreensíveis pelo público. Estendendo esta premissa ao universo artístico, entende-se que a percepção da antiguidade de uma obra, fruto da perpetuação da sua condição deletéria, atua como garante da sua autenticidade: a *ruína* é tida pelo crítico de arte como uma ponte entre a cultura passada e a cultura presente. O *culto da ruína*, presente na teoria de Ruskin, é percebido por David Spurr (2012) como uma contradição face ao conceito de *restauro*: “Se a estética das ruínas fetichiza as marcas do tempo, o restauro procura apagá-las”³⁴ (p. 146). De facto, mesmo advogando a preservação do património, tendo em vista a sua fruição pelas gerações futuras, Ruskin posiciona-se contra as intervenções de restauro, alegando que os esforços desta prática são tão infrutíferos como a tentativa de “erguer os mortos” (p. 242), já que condenam a obra à sua irrevogável destruição e esvaziamento contextual. Para Brian Cagriota (2019b), estes debates disciplinares são demonstrativos da intersubjetividade associada à noção de *autenticidade*, no século XIX, bem como de um entendimento da autenticidade de uma obra que se estende para além do seu momento de criação. Analisando em particular a tese de Ruskin – inscrita no movimento *Anti-Scrape*³⁵ –, Cagriota infere que, já no século XIX, existe um entendimento de que a autoria de uma obra histórica ou artística pode não se limitar a um único artista ou a um único ponto no tempo.

A autenticidade de uma obra artística é, genericamente, determinada pela correspondência dos seus dados contextuais – artista, data, técnica – à identidade que lhe é

³² Tradução da autora. Versão original: “*This unique existence of the work of art determined the history to which it was subject throughout the time of its existence. This includes the changes which it may have suffered in physical condition over the years as well as the various changes in its ownership*”.

³³ Tradução da autora. Versão original: “*mancha dourada do tempo*”.

³⁴ Tradução da autora. Versão original: “*Where the aesthetic of ruins fetishizes the marks of time, restoration seeks to erase them*”.

³⁵ Fundado por William Morris em 1877 o movimento *Anti-Scrape* (Anti-Restauro) opõe-se ao restauro de edifícios antigos que ocorre em Inglaterra na época vitoriana e que vê como destrutivo.

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras atribuída (Bevan & Brace, 2019). Ao conjunto de condições definidoras da particularidade de uma obra, Alois Riegl (1903) atribui a designação de *Kunstwollen (vontade da arte)*: o termo compreende a intencionalidade estética e os fatores históricos, sociais e culturais na origem de cada criação artística. O filósofo e historiador austríaco é o primeiro a reconhecer e articular a contingência cultural dos valores do observador sobre os juízos e percepções de autenticidade. As intervenções de restauro que propõem a devolução do objeto à sua condição original (com uma aparência renovada) são, segundo a teoria de Riegl, conduzidas por uma adesão ao *valor de novidade*; subjacente a este valor está a crença de que a experiência autêntica da obra deve remeter ao momento em que a mesma foi produzida. Por contraste, os cultos do *valor histórico* e do *valor de antiguidade* reconhecem como natural a transformação material das obras ao longo do tempo. Ainda que ambos os valores compreendam a autenticidade de uma obra como um produto sedimentológico da história, os mesmos divergem nos motivos dessa valorização: enquanto o *valor de antiguidade* propõe uma leitura estética dos estratos da história que se vão depositando na obra, o *valor histórico*, inscrito num regime de empirismo científico, vê nestas camadas uma potencial prova da história e origem do respetivo objeto (Riegl, 1903). A fruição estética promovida pelo culto da ruína, de Ruskin, surge também contemplada pelo *valor de antiguidade*, proposto por Riegl. Já o *valor histórico* impõe o Presente como limite temporal para a aceitação da evolução material da obra: a partir deste momento, a progressão da degradação material do objeto deve ser contida. Reconhecendo o esforço dos museus contemporâneos no sentido da incorporação da multiplicidade de valores detidos pelo público, Castriota (2019b) conclui ser o *valor histórico* aquele que mais frequentemente orienta o processo de tomada de decisão conservativa.

Ainda que a utilização generalizada do conceito de *autenticidade*, no universo da conservação europeia, remeta para a “Carta de Veneza sobre a Conservação e o Restauro de Monumentos e Sítios”³⁶ (ICOMOS, 1964) – com eco global na publicação do “Documento de Nara sobre a Autenticidade”³⁷ (ICOMOS, 1994) – é fundamental reconhecer que o enunciado

³⁶ A carta de Veneza foi concebida a partir do “II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos”, reunido na cidade italiana em 1964 com o intuito de estabelecer diretrizes sobre a conservação e restauração de monumentos e sítios, no sentido de resguardar tanto a obra de arte quanto o seu testemunho histórico. A carta reconhece a importância universal do património histórico, concebendo os monumentos e outros bens culturais como veículos e testemunhos dos enunciados do passado e das suas tradições; mais do que documentos informativos, estes produtos culturais contêm uma variedade de aspetos sociais, afetivos, simbólicos, políticos, memorialistas, entre outros.

³⁷ Renovando o espírito da Carta de Veneza, este documento procura responder às crescentes preocupações e interesses do património cultural no mundo contemporâneo. O mesmo foi rascunhado pelos participantes na Conferência de Nara sobre a Autenticidade em relação à Convenção Mundial do Património, reunida em Nara, Japão em novembro de 1994, a convite da Agência Para os Assuntos Culturais (Governo do Japão) e em cooperação com a UNESCO, o ICCROM e o ICOMOS. De entre as várias conclusões extraídas destaca-se o carácter fundamental da compreensão da autenticidade para todos os estudos científicos sobre o património cultural, para o planeamento da conservação e do restauro, bem como para os procedimentos de inscrição usados pela Convenção do Património Mundial e de outros inventários do património cultural. Este documento combate a ideia

internacional é informado pela publicação da “Teoria do Restauro”, de Cesare Brandi, no ano precedente. A tese do historiador e crítico italiano é marcada pela defesa da preservação da identidade material do objeto na sua forma original, aspecto sobre o qual presentes e futuras interpretações da obra devem recair. Para o teórico, a única opção possível é a de conservar o original de forma que não haja margem para dúvidas sobre a sua autenticidade (Brandi, 1963/2005). A teoria de Brandi vê-se espelhada nos códigos éticos da prática da Conservação, nomeadamente no preceito de *reversibilidade*, subjacente ao princípio da intervenção mínima: o material original deve permanecer reconhecível – mesmo quando objeto de intervenções anteriores – de forma a garantir um ponto de partida, um centro, do qual podem partir futuras (e renovadas) interpretações³⁸ (van Wegen, 1999). O fator de *historicidade*, manifesto na precedência dos aspetos materiais da obra, bem como na demanda pela unidade estética do objeto – presentes na tese de Brandi – faz depender a autenticidade (ou inautenticidade) do objeto artístico da sua relação física com o Passado (Gordon, 2014). Uma análise retrospectiva da teoria do historiador torna evidente a sua incontornável limitação: o foco na tangibilidade dos objetos e a conseqüente falha na captação das propostas artísticas emergentes na década de 60, na sua tendência conceptual e de variabilidade material. A assunção, por parte de Brandi, de que por detrás de toda a produção artística mora uma intenção de permanência e imutabilidade revela-se, no curso da história da arte, insustentável (Barassi, 2009; Castriota, 2019b).

Na palestra “Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences” (1966), publicada em 1967, Jacques Derrida explora os limites do estruturalismo no contexto da linguagem, problematizando a noção de *centro* enquanto ponto de presença estático ou origem fixa e imutável que, segundo a tradição científica e filosófica ocidental, governa todas as estruturas. O filósofo francês sugere que “na ausência de um centro ou origem, tudo se transforma em discurso”³⁹ e, ancorando-se na *afirmação* nietzschiana, advoga a pluralidade de significados viabilizada pelo processo de *descentramento*, pelo *jogo livre* (Jacques Derrida, 1967/1978, p.354). Quando inserida no universo da Conservação, a noção derridiana de *centro* corresponde ao conjunto de propriedades definidoras da identidade da obra e que, como dita a tradição disciplinar, devem ser mantidas em nome da autenticidade do objeto. Este *centro* assume uma natureza institucional quando a obra é sujeita a mecanismos de musealização, entre os quais a definição de parâmetros de exposição e normas de conservação. Face a este cenário, Castriota problematiza: “(...) haverá realmente um núcleo singular, centro, ou essência inata em

de fixidez de critérios no julgamento de valores e autenticidade e estabelece que as propriedades de património devem ser consideradas e julgadas dentro dos contextos culturais a que pertencem.

³⁸ De notar que a crença de que os processos ou intervenções podem ser revertidos parece, simultânea e paradoxalmente, subscrever e subverter a ideia de uma progressão temporal linear.

³⁹ Tradução da autora. Versão original: “(...) *in the absence of a center or origin, everything became discourse*”

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras cada obra de arte? E é verdadeiramente livre de jogos e permutações?”⁴⁰ (2019a, p.43).

Na análise dos processos de construção e reificação da identidade das obras de arte, Castriota defende um esforço reflexivo e participativo da parte dos conservadores no rastreamento, acolhimento e documentação dos múltiplos (e, por vezes, divergentes) centros que as mesmas podem assumir ao longo da sua existência. O conservador escocês concede ao artista, conservadores, curadores e público o poder de relocar o *Kunstwollen* da obra para um novo conjunto de características essenciais, paralaxe sugerido na seguinte interrogação: “Existe realmente um único centro, ou este é fruto da minha perspectiva atual?”⁴¹ (2019a, p.45). O autor conclui fazendo depender a noção *autenticidade* da manutenção das condições favoráveis à potencial transfiguração da identidade do objeto artístico, percorrendo o caminho traçado por Vivian van Saaze – que emprega o conceito de “continuidade” na defesa da permeabilidade da obra a oscilações de identidade (2013, p.106) – e por Joanna Phillips (2012) – que concede ao objeto artístico que integra a coleção contemporânea em “estágio de infância” a possibilidade de, futuramente, “formar a sua identidade”. As teses apresentadas propõem que a instituição adquirente resista a duas tentações: a de fixar a “massa crítica”⁴² das obras artísticas no momento da sua aquisição e a de empregar mecanismos de conservação na procura da imutabilidade destes objetos.

Em “Contemporary Theory of Conservation”, Muñoz Viñas debruça-se sobre a questão da autenticidade das obras artísticas, contestando a fórmula clássica da disciplina cuja prática descreve como uma “*operação de manutenção da verdade*”⁴³ (2005, p.91). O conservador espanhol não hesita em associar a busca pelo estado original do objeto, que comanda o exercício da conservação até meados do século XX, ao fetichismo material que caracteriza as sociedades ocidentais. Viñas defende que, ainda que profícua em algumas instâncias, a procura da *verdade* não deve ser o compromisso mais premente da Conservação e afasta a ideia de *verdade* enquanto imperativo moral abstrato ao alegar que a relevância deste conceito está dependente, na prática conservativa, dos desejos e intenções das várias partes interessadas – nas quais se incluem especialistas e não especialistas. Apesar de advogar a deslocação do foco da Conservação do objeto para um diálogo entre objeto e sujeito, o autor não se entrega ao *subjetivismo radical* – filosofia que renuncia taxativamente a procura de objetividade e permite a transformação do exercício conservativo num exercício criativo (artístico) –, mas reconhece a importância da *inter-subjetividade* no processo de conservação. Neste sentido, o interesse na

⁴⁰ Tradução da autora. Versão original: “(...) is there really a singular core, centre, or innate essence to every artwork? And is it trully free from play and permutation?”

⁴¹ Tradução da autora. Versão original: “Is there really only one centre, or does it just appear that way from my current perspective?”

⁴² Conceito desenvolvido por Rebecca Gordon e que diz respeito ao conjunto de propriedades que definem o estado autêntico de uma obra artística.

⁴³ Tradução da autora. Versão original: “Truth-enforcement operation”.

conservação de determinado objeto está, na perspectiva de Viñas, dependente da relevância que lhe é atribuída por uma comunidade (ou comunidades) de sujeitos e não do valor intrínseco das suas propriedades materiais. Ciente do potencial demagógico da entrega da decisão conservativa ao público ou entidades não especializadas, o autor advoga uma negociação moderada por conservadores: “A noção de negociação tende a diminuir as lutas de poder dentro da Conservação de forma a atingir um acordo entre as partes envolvidas”⁴⁴ (Muñoz Viñas, 2005, p. 163). De acordo Hillary Reeves (2015), em “Contemporary Theory of Conservation” Viñas não oferece soluções para a aplicação prática da teoria desenvolvida, no entanto, as suas críticas às noções de *autenticidade*, *objetividade*, *intenção artística* e *intervenção mínima* abrem espaço para o desenvolvimento de novos princípios e abordagens

No contexto museológico contemporâneo, os processos de tomada de decisão conservativa não dispensam a consulta dos artistas que, na maioria dos casos, ainda se encontram vivos. A variável da *intenção do artista* – constante do código de ética da profissão – vem espessar a trama relativista que cobre a redefinição do paradigma conservativo na contemporaneidade e lançar um debate entre os que se ancoram na intencionalidade e os que defendem que a tomada de decisão alberga outros fatores e valores que excedem essa mesma intencionalidade (Buskirk, 2003; Wharton, 2005). A aparente incontestabilidade deste princípio é originalmente desafiada no artigo “The Intentional Fallacy”, publicado em 1946 (Wimsatt Jr. & Beardsley) e alvo de posteriores revisões (Lang, 1974; Lyas, 1983; Downey, 2007), no qual se sugere que a intenção do artista não está disponível nem é desejável na interpretação de uma obra de arte. A falácia intencional compreende que as interpretações que derivam do contacto com o objeto artístico são da responsabilidade de cada indivíduo e remetem apenas para o próprio, não podendo ser atribuídas ao artista. As linhas do *anti-intencionalismo*, lançadas neste debate por filósofos, críticos literários e críticos de arte, ancoram-se na dificuldade de aferição e aplicação do critério da *intenção do artista* ao exercício conservativo, bem como na ambiguidade inerente ao termo *intenção*.

O conflito entre intencionalistas e anti-intencionalistas não pode ser diretamente transposto para o universo da Conservação, pelo que a adesão ao princípio da *intenção do artista* está dependente da abordagem disciplinar adotada por cada conservador: científica ou estética. Os conservadores científicos assumem uma posição positivista, na defesa de uma abordagem analítica rigorosa e tecnologicamente orientada na busca pela autenticidade material do objeto artístico – condição que não se faz depender da intenção do respetivo criador. A adoção de procedimentos científicos promete a supressão das arbitrariedades e idiosincrasias das práticas de restauro precedentes. A vertente estética – ou antipositivista – da Conservação

⁴⁴ Tradução da autora. Versão original: “The notion of trading tends to diminish power struggles within conservation to reach an agreement between affected people”.

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras defende, por outro lado, a precedência das interpretações artísticas, estéticas e históricas – com origem nas ciências sociais – sobre as ilações extraídas por via exclusivamente científica. A objetividade da prática conservativa é relegada para segundo plano e abre-se espaço para a ponderação de fatores como a personalidade do artista, o seu universo intelectual e o seu processo criativo, aspetos que, segundo os conservadores estéticos, estão na base da identidade da obra (Dykstra, 1996).

Em 1996, Steven Dykstra anuncia a premência de uma solução interdisciplinar – envolvendo críticos, conservadores, cientistas, estetas e historiadores da arte – em torno da *intenção do artista*; este espaço partilhado faz-se depender de um léxico claro e comum entre as várias disciplinas, capaz de garantir que as individualidades do artista e da obra são compreendidas e respeitadas. Para Dykstra, os aspetos que concernem à individualidade do artista assumem uma forte correlação com o resultado expresso na respetiva obra de arte; contudo, e ainda que na sua totalidade o produto material do trabalho criativo compreenda esta correlação, as duas instâncias não devem ser confundidas: “O investimento do artista é expresso na escolha, preparação e aplicação dos materiais, não na natureza dos materiais em si”⁴⁵ (p.215). A ambiguidade que envolve o princípio da intencionalidade é tida por Dykstra como produto da opacidade da relação entre artista e obra, nomeadamente no que concerne à autoridade do primeiro e a autonomia da segunda. A subscrição dos princípios de *distanciamento* e *autonomia* – que preconizam um estatuto renovado para a obra artística, fruto da sua emancipação face ao contexto de origem – vê-se traduzida na horizontalidade da autoridade do artista face a outros fatores, como a materialidade, o contexto histórico-artístico e as interpretações por terceiros. A obra de arte e a intenção do artista assumem, então, uma dinâmica reflexiva, na medida em que os aspetos estéticos da primeira podem independentizar-se da segunda e, simultaneamente, fixar um ponto referencial da intenção do artista na obra em questão.

Ainda que o dilema da autonomia da obra artística em relação ao criador se encontre em aberto, reconhece-se uma tendência generalizada para o acolhimento das ideias e explicações dos artistas sobre as respetivas obras, sejam estas claras e inequívocas ou volúveis e imprecisas (Dykstra, 1996; van Wegen, 1999a). No contexto das práticas museológicas contemporâneas, a resolução de problemas conservativos passa, de forma generalizada, pelo recurso a ferramentas como a entrevista ao artista ou a declarações feitas pelo mesmo (ou a ele atribuídas) em relação à respetiva obra em diferentes momentos do seu percurso institucional. Na ausência de depoimentos do artista acerca de um determinado objeto, recorre-se ao *corpus* de informação relativo ao seu restante trabalho, análise que pode extrapolar o seu universo criativo particular e estender-se à visão que o mesmo tem da Arte ou da vida em geral. Após a sua morte, o

⁴⁵ Tradução da autora. Versão original: “*The artist's investment is expressed in the choice, preparation, and application of the media, not in the nature of the media itself*”.

testemunho da identidade do artista é, frequentemente, passado ao seu núcleo familiar, a um assistente, ou a uma fundação em seu nome. Qual é, então, a importância relativa das opiniões do artista face às concepções dos colecionadores, especialistas e do público? Jan Marontate questiona: “Até que ponto devem os artistas e profissionais de arte ser autorizados a moldar e reformular obras de arte – especialmente depois de se tornarem parte das coleções dos museus?”⁴⁶ (Marontate, 2005, p. 293).

D.H. van Wegen não descarta o papel do artista enquanto fonte vital de informação relativa à origem e significados das suas obras e, por isso, enquanto variável a ter em conta na tomada de decisão conservativa, no que concerne à desejabilidade e as consequências da intervenção. No entanto, e assumindo uma posição semelhante à de Dykstra, o autor alega que obra e artista não são entidades intermutáveis; no contexto da Arte Contemporânea, van Wegen entrega a tarefa interpretativa aos historiadores de arte e aos curadores, justificando: “O facto de os artistas não serem os melhores porta-vozes sobre o significado do seu trabalho está patente na sua decisão, em primeira instância, de se expressarem numa obra de arte”⁴⁷ (1999, p.206). Para o autor, a pertinência da intervenção dos artistas na resolução de problemas de conservação está dependente do tempo decorrido desde a produção da obra, ou seja, desde a definição do seu *Kunstwollen*; “Depois, estas obras tomam o seu lugar na história da arte e os artistas seguem o seu próprio desenvolvimento pessoal”⁴⁸ (p.205), alega. Neste sentido, quando a necessidade de intervenção conservativa tem lugar pouco tempo depois da aquisição de uma obra – cenário recorrente no contexto museológico contemporâneo –, é plausível a assunção de que o conceito artístico e a personalidade do criador ainda não se apartaram e que a visão do segundo reflete com rigor a autenticidade da obra.

Tendo em vista uma intervenção conservativa informada e consensual, o conservador Matthew Skopek (2021) reconhece o dever de partilha das suas considerações, relativas ao processo de tomada de decisão, com os seus colegas de profissão e com as restantes partes interessadas. Não obstante, o autor diverge das teses de Dykstra e de van Wegen ao definir como propósito último da missão museológica o cumprimento (quase axiomático) das expectativas do artista, no que concerne à apreensão da sua obra pelo público. Partindo deste princípio, o objetivo da Conservação passa a centrar-se no cumprimento da intenção (ou visão) do artista tanto quanto, se não mais do que, na dimensão física do objeto. Skopek chega a sugerir que, tal como o artista, a própria obra de arte conserva o direito moral de ser

⁴⁶ Tradução da autora. Versão original: “*How much should artist and arts professionals be allowed to shape and reshape artworks – especially once they have become part of museum collections?*”

⁴⁷ Tradução da autora. Versão original: “*The fact that artists are not the best spokespersons on the meaning of their work is already apparent from their decision to express themselves in an artwork in the first place*”.

⁴⁸ Tradução da autora. Versão original: “*Afterwards these works take their place in art history and the artists go on to follow their own personal development*”.

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras apresentada, conforme pretendido, perpetuamente. A relação legal entre artistas e colecionadores (incluindo museus) vê-se alterada com a aprovação da Lei dos Direitos dos Artistas Visuais (VARA), nos Estados Unidos, em 1990. Os artistas veem-se munidos de direitos morais sobre as suas obras após a aquisição das mesmas pelos colecionadores, sendo-lhes também concedido, entre outros, o poder de renegar uma obra cuja identidade entendam ter sido comprometida⁴⁹. Ainda que representativa de uma conquista para os artistas, a aprovação da VARA levanta novas problemáticas para as instituições, nomeadamente no que concerne a aprovação de aspetos expositivos ou de conservação determinados pela intenção do artista e que não se enquadram nos parâmetros museológicos.

1.3. Musealização e representatividade expositiva de obras efêmeras

Os anos 60, do século XX, marcam o fim da consonância entre a produção artística e a missão museológica; o carácter experimental e processual das práticas que se desenvolvem a partir desta época dá origem, entre outras manifestações, à criação de obras efêmeras e de difícil fixação material, que entram em conflito com a tendência historicista do Museu (Molle, 2009; Dominguez Rubio, 2014). Este processo de transformação do programa artístico tem a sua génese no período pós-Segunda Guerra Mundial, sendo estimulado pelo desenvolvimento de novos materiais artísticos e pautado pela inclusão e articulação de materiais não tradicionais no exercício criativo e, conseqüentemente, no circuito institucional (Davenport, 1995). A turbulência sociopolítica do contexto pós-bélico promove o questionamento das regras e dinâmicas do mercado da arte e impõe-se como um desafio às instituições tradicionais, nas quais se inclui o Museu e as suas práticas de classificação e exposição de obras artísticas, bem como as suas convicções fixas acerca da imortalidade de arte. Os aspetos de degradação e obsolescência inerentes a estas obras são, para muitos teóricos e profissionais no universo da Museologia, incompatíveis com os objetivos de coleção, exposição e preservação associados ao Museu e motivam uma reflexão sobre o compromisso da instituição no que toca à aquisição de formas de arte “não tradicionais” (Thomson, 2002). A par da instabilidade e imprevisibilidade decorrentes da sua condição material, as produções deste período apresentam, frequentemente, soluções conceptuais ou imateriais que vêm abalar a solidez dos pilares institucionais, erguidos sobre as noções de *originalidade*, *estabilidade* e *singularidade* (Frasco, 2009).

A precariedade material e técnica de muitos objetos artísticos contemporâneos redundam

⁴⁹ Dos direitos reconhecidos aos artistas pela VARA destacam-se os seguintes: direito de reivindicar a autoria; direito de impedir o uso do próprio nome em qualquer obra que o autor não tenha criado; direito de impedir o uso do próprio nome em qualquer obra que tenha sido distorcida, mutilada ou modificada de uma forma que possa ser prejudicial à honra ou reputação do autor; direito de impedir distorções, mutilações ou modificações que possam prejudicar a honra ou reputação do autor.

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras na aproximação, ou mesmo no colapso, dos momentos de produção e de conservação das obras: este hiato corresponde à sua historicidade (Opeña et al., 2021). Uma das consequências deste fenómeno de supressão temporal é, de acordo com Hillary Reeves (2015), a perda de um ponto de referência que permita a determinação do estado original do objeto. Segundo a autora, a década de 60 é marcada pela ênfase na noção de *identidade* da obra, conjuntura que requer uma análise exaustiva e transversal das respetivas camadas de significados. A entrada de obras de natureza efémera nas coleções museológicas contemporâneas vem desafiar a permanência secular anunciada pelo Museu e introduzir as noções de *transitoriedade* e *finitude* no vocabulário institucional. Esta nova realidade propõe uma deslocação da preocupação com a materialidade das obras e um olhar para o universo conceptual das mesmas, exigindo um maior esforço da parte do Museu no sentido de expor, armazenar e conservar os objetos artísticos a longo prazo. Em “A Natureza Permanente do Efêmero” (2010), Lúcia Matos reporta a alienação de questões como a perda de aspetos imateriais das obras de arte históricas, em resultado do processo de musealização, do âmbito da conservação para o campo disciplinar da ética. Segundo a autora, esta transferência de competências deve-se à natureza estável e durável destes objetos, razão pela qual as questões ligadas à sua integridade conceptual não são percebidas como questões de conservação. Contudo, face aos novos âmbitos e exigências da Arte Contemporânea, as instituições museológicas vêem-se compelidas a investir na investigação, caracterização e documentação de materiais e processos, bem como na modernização de equipamentos e na interpretação crítica dos enquadramentos histórico, sociocultural, económico, etc. dos objetos artísticos.

Recupera-se a noção de *máquina de objetificação*, empregue por Dominguez Rubio (2014), em referência ao vigor institucional na fixação material das obras, para contextualizar a oposição entre *objetos dóceis* e *objetos indisciplinados*⁵⁰. Tendo o MoMA⁵¹ como universo de estudo – por se constituir como um “mecanismo chave na preservação material e na migração da cultura contemporânea”⁵² (p.5) – Dominguez Rubio explora o impacto das propriedades e comportamentos físicos dos objetos artísticos (com destaque para o fenómeno de obsolescência) na modelação das dinâmicas museológicas. O autor reconhece como *objetos dóceis* aqueles que se constituem como agentes de estabilidade, por exibirem um perfil comportamental complacente com a missão do Museu e assim se permitirem estudar e classificar, contribuindo para a standardização das práticas museológicas. Por contraste, a ideia de *indisciplina* surge em relação a objetos que, pela sua condição instável ou transitória entram em fricção com as rotinas do Museu, interrompendo o fluxo costumeiro dos processos institucionais e abrindo espaço para

⁵⁰ Tradução da autora. Versão original: *docile objects; unruly objects*

⁵¹ MoMA: Museum of Modern Art New York

⁵² Tradução da autora. Versão original: “*MoMA constitutes a key mechanism in the material preservation and migration of contemporary culture*”.

a revisão e negociação das propostas museológicas. Não obstante a sua potencialidade enquanto veículos de transformação institucional e cultural, os objetos *indisciplinados* tendem a ser compreendidos, no seio do universo museológico, como problemáticos ou disruptivos e, conseqüentemente, como obras que devem ser transformadas em *objetos dóceis*. De referir que o enquadramento das obras artísticas nas categorias referidas não diz respeito a qualidades inerentes aos objetos, mas é determinado pela respetiva relação com os mecanismos museológicos de estabilização, classificação e *objetificação* das obras de arte.

A celeridade programada dos processos de envelhecimento e de degradação física de muitas obras contemporâneas não impede a aquisição, pelas mesmas, de valor social e económico. Assim, o compromisso da Conservação – para com o público, o mercado da arte e a História – de proteção destes valores, exige, frequentemente, intervenções conservativas mais pressurosas e invasivas do que as geralmente aplicadas aos objetos artísticos tradicionais. Com efeito, a intervenção conservativa que garante a continuidade material de uma obra nem sempre responde às suas exigências conceptuais, podendo, inclusive, ser-lhe contrária. De facto, a ideia de que os objetos artísticos devem perdurar revela-se, muitas vezes, incompatível com o universo conceptual do artista (Lowinger & Williams, 1994). Dykstra explica: “(...) os materiais físicos degradam-se, mas os propósitos, metas e objetivos do artista existem numa arena psicológica onde não se decompõem ou deterioram. Eventual e inevitavelmente, os materiais perdem fidelidade na sua lealdade e apego às intenções dos artistas”⁵³ (1996, p.200). Viñas acrescenta: “(...) as ideias não podem ser efetivamente tratadas pela conservação ou preservação; pelo contrário, elas podem ser gravadas, registadas, ativadas, lembradas, executadas, expressas, etc.”⁵⁴ (2010, p.17). Neste sentido, para o autor, a intervenção conservativa é capaz de preservar significados ou mensagens particulares, mas apenas através do tratamento dos elementos materiais que transportam esses mesmos significados.

Perante um cenário de conflito entre a intenção do artista e as diretrizes disciplinares e institucionais, o conservador pode ver-se dividido entre o cumprimento do desígnio artístico – permitindo a extinção física da obra – e a fixação do objeto num estágio da sua evolução – impedindo ou atrasando a sua transformação material. O último cenário pode significar, na visão de Viñas, a perda de vitalidade da obra e a sua transformação “ (...) num símbolo de si própria, algo que representa a obra de arte, sem que realmente a seja”⁵⁵ (2010; p.19); às obras que são alvo destas operações, o conservador atribui o estatuto de *ícones*, ou *sinédoques* de si próprias.

⁵³ Tradução da autora. Versão original: “(...) *physical materials decay, but artist’s purposes, aims, goals, and objectives exist in a psychological arena where they do not decompose or deteriorate. Eventually and inevitably artist’s materials lose fidelity in their allegiance and attachment to artist’s intentions.*”

⁵⁴ Tradução da autora. Versão original: “(...) *ideas cannot be actually treated for conservation or preservation; rather, they can be recorded, registered, enacted, remembered, performed, expressed, etc.*”

⁵⁵ Tradução da autora. Versão original: “(...) *a symbol of itself, something that can represent the artwork without actually being it.*”

A propósito dos dilemas e anseios que acompanham o processo de tomada de decisão, a conservadora Barbara Appelbaum oferece o seguinte testemunho:

“Agonizamos, com medo de estarmos a fazer as escolhas erradas, e por vezes somos congelados na inação pelo medo de sermos criticados, independentemente da escolha que fizermos. Se 'fixamos' sinais de idade, obliteramos a história do objeto, mas se não o fizermos, não estamos a respeitar a intenção do criador. Se fizermos um tratamento mais invasivo, pode não ser reversível, mas se fizermos menos, o objeto pode permanecer vulnerável a danos”⁵⁶ (Appelbaum, 2007, p.xvii).

Segundo Viñas (2010), a noção clássica de conservação não está preparada para acolher processos de alteração material como apodrecimentos, descolorações, fissuras, distorções, etc. No seguimento desta constatação, o autor determina que as expectativas – quer dos envolvidos na tomada de decisão, quer do público em geral – em relação à possível fixação destes processos são a fonte de muitas tensões na conservação de Arte Contemporânea. Posicionando-se contra a retórica conservativa, F. Cramer (1994) sugere que “A vida nunca poderá ser uma peça de museu”⁵⁷ (p.22), argumentando que o que necessita de ser restaurado é a capacidade de auto rejuvenescimento da natureza. O bioquímico advoga o afastamento disciplinar de um Passado inacessível e ficcional e o recentrar da ação conservativa na preservação do genoma de cada obra artística, esforço que deve contemplar a contínua atualização da sua composição física. Também Hölling (2021) percebe, na inerência da alteração e degradação material, um potencial produtivo e constitutivo que não conduz, necessariamente, ao esvaziamento do significado das obras. Em síntese, a abertura das coleções contemporâneas às obras de natureza efêmera deverá pressupor uma atualização da práxis conservativa – que poderá ter de prescindir de alguns retoques e acabamentos –, das estratégias de aquisição e exposição da instituição museológica e, necessariamente, das expectativas do público sobre a possibilidade de uma arte eterna.

Os museus são instituições de destaque na sociedade contemporânea, pelo que a continuidade da sua existência e as suas reivindicações de recursos são justificadas com base na sua relevância; esta relevância é ratificada através de mecanismos de autolegitimação do Museu e do respetivo *público*. No contexto museológico, este termo é utilizado para designar uma audiência, uma comunidade ou grupos de interesse; a noção de *público* é também dirigida ao Museu na qualidade de instituição acessível e democrática (“das pessoas” e “para as pessoas”). Os propósitos utópicos e as narrativas idealistas das democracias do final do século XVIII e do século XIX assentam na conceção de Museu enquanto espaço educativo e cívico, sendo também

⁵⁶ Tradução da autora. Versão original: “[W]e agonize, afraid that we are making the wrong choices, and are sometimes frozen into inaction by the fear of being criticized no matter which choice we make. If we ‘fix’ signs of age, we obliterate the object’s history, but if we do not, we are not respecting the creator’s intent. If we do more invasive treatment, it may not be reversible, but if we do less, the object may remain vulnerable to damage.”

⁵⁷ Tradução da autora. Versão original: “Life can never be a museum piece”.

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras palco simbólico de feitos e conquistas militares, económicos e culturais. Mais recentemente, a reavaliação do papel do Museu enquanto instituição pública compreende a ponderação dos fatores de *diversidade e inclusão* e promete deixar para trás o elitismo e a inacessibilidade a que a retórica museológica tradicional nos vem habituando. Neste sentido, a missão do museu contemporâneo passa pela conceção e promoção de novos espaços e novas práticas tendo em vista a atração de públicos mais diversos e com um papel mais ativo no cumprimento dos objetivos institucionais. A retórica da nova museologia não cessa na procura de uma relação renovada com o público e propõe uma nova relação com a sua própria história (Barrett, 2011).

Sejam de natureza curatorial ou conservativa, as decisões tomadas pelo Museu no decorrer da vida institucional das obras de arte determinam a experiência – e respetivas interpretações – do público sobre as mesmas. No caso de objetos artísticos de natureza variável ou perecível – em que o momento expositivo constitui uma ameaça direta à sua existência material –, as questões relativas à exposição e preservação exigem a interpretação exata daquilo que constitui a obra bem como a identificação da autoridade que determina as condições da sua receção pelo público. Esta conjuntura torna inevitável a ponderação dos papéis tradicionais do conservador e do curador na qualidade de agentes responsáveis pela integridade material e estética das obras, respetivamente. Apesar de reconhecer a preponderância do curador na determinação dos valores e significados dos objetos artísticos, Dominguez Rubio (2014) assinala a crescente influência do conservador – efetivada no processo de tomada de decisão – na manutenção da integridade estética e ontológica das obras desta tipologia. No sentido oposto, a prática curatorial – expressa nos processos de seleção e exposição – tem um impacto implícito sobre a condição material das obras. Correspondentemente, as funções de exposição e preservação do legado cultural e artístico do Museu assumem uma lógica de mútua validação e de simultâneo conflito, exigindo da parte da instituição um balanço constante entre as suas duas principais missões. A confluência disciplinar reivindicada por esta conjuntura, traduz-se na abertura do terreno de significados – tradicionalmente sob o domínio da curadoria–, que se vê convertido num espaço de conflito e negociação, acessível a vários agentes e saberes (Hölling et al., 2019).

Frequentemente, assiste-se ao sacrifício dos significados carregados pelo aspeto processual das obras para que futuros públicos possam fruir das mesmas no seu estado original. No caso da utilização deliberada de materiais efêmeros ou perecíveis para a veiculação desses significados, o não cumprimento desta intenção (por desconhecimento ou ideologia institucional) pode resultar na preservação inflexível do material original da obra, mesmo que tal ação possa representar uma imprecisão conceptual (Frasco, 2009; Muñoz Viñas, 2010). A eventualidade deste cenário leva a conservadora Heide Skoweanek (2012) a questionar a

legitimidade do Museu no abrandamento dos processos de degradação a fim da preservação do objeto original por motivos de herança cultural. Torna-se relevante discernir em que momento é atingido o auge de obras de natureza processual, até que momento é possível garantir uma receção adequada destas obras pelo público e, por conseguinte, até quando a exposição das mesmas faz sentido. Jan Marontante (2005) refere que as estratégias conservativas e curatoriais contemporâneas, desenvolvidas no contexto desta tipologia artística, não só questionam a autoridade dos objetos originais enquanto registos autênticos, como abrem espaço para a consideração de processos de reprodução ou emulação que intercedam pelo original junto do público: de entre estes, a réplica e a documentação.

A réplica pode ser definida, de forma genérica, como uma manifestação que se assemelha à obra artística em aspetos suficientes para que a última se torne reconhecível. A determinação daquilo que constitui uma réplica faz-se depender das experiências pessoais, das tendências e enviesamentos cognitivos e das intenções e níveis de envolvimento de cada indivíduo com o objeto artístico, assim como do enquadramento temporal em que a operação se inscreve (Soulioti & Chatzidaki, 2022). Com estes fatores em mente, Skowranek (2012) elenca algumas das valências da réplica no contacto com o público: a réplica como cópia de exposição que, procurando preservar a integridade do original, ocupa o seu lugar no momento de interação com o recetor; a réplica como duplicado, que existe em simultâneo com o original e assume um propósito didático e documental, permitindo uma análise comparativa do processo de degradação; a réplica como substituto – no caso de perda ou dano do original –, tendo em vista a facilitação da leitura e experiência da obra; a réplica como ponto de partida para um processo cíclico de degradação, por via da reintrodução ou reativação dos materiais que constituem a obra. De notar que a produção de réplicas pode redundar na atenuação ou na amplificação de alguns dos valores encerrados pelo original, entre os quais valores de natureza histórica, estética, educacional, de antiguidade ou de novidade. A vantagem da réplica sobre as operações de restauro é, de acordo com Harry Cooper (2012), a libertação do executante face a uma matriz físico-histórica real: “O restauro altera os originais; a réplica suplanta-os”⁵⁸ (p.1).

A rápida absorção das tecnologias de reprodução por parte das belas-artes é um fenómeno que ocupa o campo teórico da Conservação desde a terceira década do século XX, aquando da já referida publicação de “A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica”, por W. Benjamin (1935). Neste ensaio, o teórico estuda o emprego das tecnologias de reprodução na libertação da Arte das noções de *originalidade*, *autoria* e *singularidade*, que considera incompatíveis com as exigências dos públicos emergentes. Em análise da tese de Benjamin, Margaret Iversen (2007) deteta a seguinte ambivalência: se, por um lado, o teórico lança o mote para a substituição da contemplação distante por uma receção rápida, próxima,

⁵⁸ Tradução da autora. Versão original: “*Restoration alters originals; replication often supplants them*”.

coletiva e pública das obras artísticas, por outro, mostra-se sensível ao desejo de uma experiência estética, aurática, num mundo sob constante ameaça da cópia e da reificação. Também Lizzie Frasco (2009) reflete sobre o medo pós-moderno da réplica numa sociedade em que os horizontes da arte e respetivo valor são constantemente obliterados e redefinidos; atentando no estatuto da réplica, no contexto museológico, a historiadora lembra que “As instituições que adquirem arte têm a difícil tarefa de abraçar a réplica quando necessário e de rejeitar quando evitável”⁵⁹ (p.47). Frasco conclui que, para efeitos práticos, esta solução apresenta maior sucesso (e menor controvérsia) quando resultado da sanção do artista; mesmo com a anuência do criador e ainda que provado o mérito educativo e o potencial conservativo de uma réplica bem executada, a autora nota a preferência do público pelo original. Numa constatação que segue a linha teórica de Benjamin, Frasco conclui que não é a dimensão estética que motiva o desejo do público, mas sim o aspeto transcendental do objeto original, o seu carácter único, a sua *aura*.

No contexto de um simpósio e de uma posterior publicação para a Tate, Elaine Sturtevant (2007) alega que as réplicas possuem veracidade, mas que “infelizmente” eliminam o artista; nas mesmas páginas, a artista americana escreve: “A réplica não é cópia, mas poderia ser. A réplica poderá ser dobro, mas a sua ‘semelhança’ assustar-nos-á. A réplica nunca poderia ser repetição, pois a repetição é diferença. A réplica pode repetir-se, mas tudo isso é superfície”⁶⁰ (p.1). Ainda que revestida de uma certa ambiguidade, esta reflexão é sugestiva da complexidade que envolve a tomada de decisão relativa a estas reproduções. Jennifer Mundy (2007) entende como fundamental na resposta a esta problemática, a adoção de uma postura crítica por parte do conservador de Arte Contemporânea, no sentido de melhor determinar a necessidade e as potenciais consequências da produção de réplicas em cada caso particular. Esta convicção é partilhada por Sebastiano Barassi (2007), que vê como imprescindível a oferta de uma experiência “honesta” ao público; honestidade que, segundo o curador, pode ser cumprida pela apresentação da réplica como material documental e não como uma obra artística. A partilha do momento expositivo com o original também é possível, sendo que, neste cenário, deve ser acautelada a presença de uma explicação clara da natureza do objeto (por exemplo, por via de painéis de texto). Para Barassi, a entrada de réplicas no circuito expositivo traz à tona o seguinte paradoxo: por um lado, é representativa de um Museu que se afasta da ideia de repositório de obras originais e insubstituíveis – produtos do “génio” artístico—, por outro, parece contrariar a natureza transitória e precária de algumas produções do século XX. O teórico conclui defendendo que a aceitação (em determinados casos) da

⁵⁹ Tradução da autora. Versão Original: “*Institutions collecting art, however, have the difficult task of embracing the replica when necessary and rejecting it when avoidable*”.

⁶⁰ Tradução da autora. Versão Original: “*Replica is not copy, but it could be. Replica might be double but its ‘sameness’ will trip us up. Replica could ever be repetition, for repetition is difference. Replica might be repeating, but that is all surface*”.

precariedade das obras deve fazer parte da mensagem educativa que integra a missão do Museu e faz depender o mérito das réplicas da forma como as mesmas são apresentadas.

A ameaça de extinção física das propostas artísticas precípuas e processuais institucionalizadas vem reforçar a relevância da documentação no dia a dia do Museu. A prática documental pode contemplar, no contexto museológico, as seguintes atividades: seleção e registo de informação relativa às obras de arte – significados, características físicas, história, contexto, condição de conservação, instruções expositivas, etc. – e procedimentos de organização, arquivo, atualização, gestão e partilha da informação anteriormente referida. A investigação qualitativa necessária à documentação pode variar na natureza, contemplando, entre outros, registos escritos, desenhos, registos fotográficos, videográficos e entrevistas a artistas. Esta é uma atividade essencial na dinâmica museológica contemporânea, já que permite compreender as perceções atuais e passadas acerca das obras de arte ou práticas artísticas, assim como detetar alterações na condição das mesmas e, desta forma, sustentar e orientar eventuais intervenções de conservação e restauro (Heydenreich, 2011). A par da sua relevância enquanto ferramenta de conservação, interessa perceber o potencial expositivo da documentação, ou seja, a sua competência no acompanhamento ou substituição do original no contacto com o público.

Ainda que concebendo a substituição do original pela respetiva documentação, no cenário de degradação irreversível das obras artísticas, Lizzie Frasco (2009) admite que esta solução inviabiliza a experiência do sublime, do estético, do subjetivo, ao apelar a uma análise cognitiva da obra e ao tornar explícito aquilo que originalmente estaria implícito. Frasco assinala a natureza autorreferencial da obra artística, no sentido em que a própria encerra a informação necessária para que seja entendida como um objeto de arte autónomo; esta informação é definida pela intenção do artista e a sua eventual apresentação na forma documental pode retirar capacidade comunicativa ao original e revogar a independência inerente ao seu estatuto. Neste sentido, a autora faz recair a pertinência da documentação artística no programa dos respetivos criadores: se os artistas são favoráveis à apresentação das suas obras num contexto educativo, talvez a documentação explicativa e demonstrativa seja bem-vinda; se os mesmos aspiram ao transcendental e ao sublime, este tipo de documentação não é uma opção. Também para Julie Gilman (2015) a extinção física das obras artísticas não valida necessariamente a sua substituição pela respetiva documentação. Se para Frasco a apetência da documentação para fins expositivos está subordinada à intenção do artista, para Gilman esta decisão recai sobre os públicos emergentes, estando dependente daquilo que os mesmos valorizam.

A tomada do lugar da obra pela respetiva documentação é vista por Ulrich Lang (2007) como inevitável e tem como recetor um público que, nas últimas décadas, se vem habituando à exposição a imagens e que dispensa a presença do objeto físico. A permuta antecipada por Lang

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras encontra validação na proposta de Boris Groys (2002), que afirma que o *vivo* pode ser substituído pelo artificial e que este último pode ganhar vida por meio de uma narrativa – a narrativa institucional:

“A documentação artística que, por definição, consiste em imagens e textos reprodutíveis adquire, através da instalação, uma aura do original, do vivo, do histórico. Na instalação, a documentação ganha um local – o aqui e agora de uma localização histórica. Porque a distinção entre original e cópia é inteiramente topológica e contextual, todos os documentos colocados na instalação convertem-se em originais – e assim podem ser justamente considerados registos originais de uma vida que procuram documentar”⁶¹ (p.4).

A pertinência da documentação no contexto expositivo é justificada por Groys tendo em conta a particularidade do seu estatuto em relação ao objeto artístico: por encerrar arte em si mesma, a obra artística não pode referir-se à arte; já a documentação (que pode assumir meios semelhantes aos meios artísticos – pintura, desenho, fotografia, vídeo, instalação, etc.) – não é, por definição, arte e, neste sentido, pode referir-se a ela, tornando evidente que a última já não está presente, ou acessível. O filósofo conclui que a documentação de arte é a única forma possível de referenciar uma proposta artística que não pode ser representada de outra forma. Katrina Windon (2012) faz depender a viabilidade deste meio da sua adaptação às especificidades de cada exposição e determina que “ (...) a documentação é capaz de captar, se não a própria aura, pelo menos um fac-símile da mesma”⁶² (p.157). Segundo Windon, além de ser a única opção viável em determinadas instâncias, a documentação abre novas portas e permite novos públicos e novas interpretações, tanto no presente como no futuro.

⁶¹ Tradução da autora. Versão original: “*Art documentation, which by definition consists of images and texts that are reproducible, acquires through the installation an aura of the original, the living, the historical. In the installation the documentation gains a site - the here and now of a historical siting. Because the distinction between original and copy is entirely a topological and situational one, all of the documents placed in the installation become originals - and thus they can rightly be considered original documents of a life that they seek to document*”.

⁶² Tradução da autora. Versão original: “*(...) documentation can capture, if not the aura itself, at least some facsimile thereof*”.

2. Casos de estudo

Neste capítulo exploram-se, como casos de estudo, as obras *Time and Mrs. Tiber, Marocco* e *Corner of Fat in a Cardboard Box*, de Liz Magor, Krijn Giezen e Joseph Beuys, respetivamente. As três obras têm em comum o período de produção – décadas de 60 e 70 do século XX – e a incorporação de materiais perecíveis. A seleção é motivada por uma conjuntura comum: em algum momento da sua vida institucional, estas obras veem a sua integridade comprometida por fenómenos de degradação material e a sua evolução física travada por intervenções de conservação e restauro. Os três casos são selecionados a partir de publicações que exploram esta discussão, tendo presente que situações semelhantes devem existir no contexto museológico que não sejam reportadas.

Podendo ser considerados representativos da complexidade e heterogeneidade conceptual, ontológica e material que caracteriza a arte contemporânea, estes casos interessam a este estudo por viabilizarem a problematização dos paradigmas vigentes na disciplina da Conservação e oferecem um leque relativamente amplo dos conflitos práticos e éticos que emergem da aplicação do modelo conservativo tradicional a objetos artísticos de natureza perecível.

A abordagem dos casos de estudo passa pela caracterização das dimensões material e conceptual das obras e pela análise crítica do seu percurso institucional, no que concerne às tomadas de decisão conservativa e as respetivas implicações no universo de significados da obra, materializadas no momento de exposição. A análise de casos permitirá estabelecer um paralelismo com as obras de Dieter Roth, em foco no capítulo seguinte.

2.1.1 Time and Mrs. Tiber, Liz Magor

Nascida em Winnipeg (Canadá), em 1948, Liz Magor é uma artista multidisciplinar conhecida pelo seu trabalho fotográfico e escultórico. *Memória, história, abrigo e sobrevivência* são noções definidoras da sua prática artística com a qual, recorrendo a temáticas naturais e domésticas, desafia a fronteira entre o real e o imaginário ou simulado. Magor explora a ontologia de objetos comuns ou familiares, que submete a processos de moldagem e que combina com outros objetos encontrados, oferecendo-lhes novos contextos (Laurence, 2004). Da “colisão entre o mundano e o surreal” (Whyte, 2019), da “interrogação do ‘infra-ordinário’” (MAMAC, 2017), emerge um tratado sobre a nossa compulsão, enquanto sociedade, para adquirir, acumular e, por fim, esquecer o vínculo íntimo com os objetos. As referências ao universo doméstico são um veículo para a exploração da fragilidade da identidade e da demanda por abrigos físicos e emocionais: encontram-se interiores congelados, objetos abandonados,

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras animais, roupas e brinquedos convertidos em pedra⁶³. *Morte e obsolescência, ausência e reminiscência* são alguns dos elementos que compõem estas naturezas mortas contemporâneas (MAMAC, 2017). Em 2019, em contexto de entrevista, Magor explica: “No meu trabalho, tento interromper a trajetória dos objetos que foram atirados para fora da sua órbita. A sua utilidade, ou encanto, ou pertinência para nós terminou, e eles estão em queda livre, a caminho da sua desintegração”⁶⁴ (Norman, 2019).

A estante de madeira que dá corpo a *Time and Mrs. Tiber* (1976) [Fig.1] é encontrada por Magor numa casa abandonada, em Inglaterra, pertencente à senhora epónima (já falecida). Entre os vários artigos de cozinha presentes nas prateleiras – garfos, latas, tampas, caixas de receitas, etc. – destacam-se os frascos de conserva com frutas e vegetais preparados pela senhora Tiber. Aos frascos já existentes, produzidos na década de 50, a artista junta 27 recipientes com conservas da própria autoria, perfazendo um total de 53 frascos [Fig.2]. Numa entrevista (não publicada), em 1976, Magor avança a seguinte reflexão sobre a obra: “Ela [Sra. Tiber] estava a trabalhar contra o tempo. Estava a tentar preservar a fruta para o ano seguinte. A fruta mantém-se conservada, mas ela e o marido faleceram”⁶⁵ (Magor, 1976 apud O’Neill, 2011, p.59).

No ano de 1977, pouco depois da sua aquisição pela National Gallery of Canada (Ottawa, Canadá), a obra manifesta sinais de degradação: as tampas metálicas exibem indícios de oxidação e alguns dos frascos apresentam uma queda nos níveis de líquido e veem o seu conteúdo gradualmente transformado numa pasta de tonalidade castanha; esta situação é acompanhada do desenvolvimento de atividade bacteriana (botulismo) nas conservas preparadas por Magor. Confrontada com a nocividade da toxina que, entretanto, afetara os restantes recipientes, a artista opõe-se a intervenções de restauro invasivas e decreta a destruição da obra, uma vez fora do circuito expositivo (Frasco, 2009).

⁶³ Ver obras: *Sowing Weeds in Lanes and Ditches* (1976), *The Hutch* (1976), *Being This* (2012-2017), *Ladie’s Garment* (2017), *Small Hand* (2019).

⁶⁴ Tradução da autora. Versão Original: “*In my work I try to interrupt the trajectory of objects that have been thrown out of their orbit. Their usefulness, or charm, or pertinence to us is over, and they are in free fall, on their way to disintegration*”.

⁶⁵ Tradução da autora. Versão Original: “*She was working against time. She was trying to keep the fruit preserved for next year. The preserved fruit remains, but she and her husband are dead.*”. Entrevista com a artista, 1976 (não publicada).



Fig. 1 *Time and Mrs. Tiber* (1976), Liz Magor (Jeffries, 2022)



Fig. 2 *Time and Mrs. Tiber* (1976), Liz Magor. Pormenor. (Jeffries, 2022)

A decisão da artista é alvo de resistência por parte da instituição museológica que, não querendo ver a sua coleção reduzida, promove soluções no sentido da preservação dos frascos. Influenciada pelo posicionamento institucional e pela progressiva deterioração da matéria orgânica, Magor revela a expectativa de uma vida mais longa para *Time and Mrs. Tiber*, na ordem dos cinquenta anos (tanto como a própria esperava viver). Das negociações que envolvem a artista e a galeria emerge uma sanção que viabiliza a intervenção na obra e que compreende a adição de conservantes e a selagem dos frascos, de forma a evitar a evaporação do conteúdo e a entrada de bactérias; ao mesmo tempo, Magor produz novas conservas tendo em vista a substituição dos frascos descartados. Findo o seu percurso expositivo, *Time and Mrs. Tiber* deve, de acordo com as novas instruções, integrar a Coleção de Estudo da instituição. Alinhada com a doutrina e procedimentos museológicos, esta solução permite a continuação da vida institucional da obra que, longe do olhar do público, pode ser objeto de estudo de teóricos e académicos (Irvin, 2005). Este cenário torna pertinente a questão de K.E. Gover (2018, p.119): “Como decidir se devemos considerar a intervenção sancionada em *Time and Mrs. Tiber* como um restauro, uma ampliação da sua especificidade, ou uma alteração fundamental da obra?”⁶⁶

2.1.2. *Marocco, Krijn Giezen*

Pioneiro da *Land Art* e da arte conceptual, o artista holandês Krijn Giezen (1939-2011) serve-se de um vasto leque de meios para explorar a dinâmica entre fenómenos naturais e humanos: “Krijn Giezen estabelece uma diferença entre arte e vida semelhante à que as ondas estabelecem entre a areia e o fundo do mar”⁶⁷, lembra Tineke Reijnders (2005, p.99), aludindo a esta simbiose. A ligação à ecologia é um aspeto incontornável da obra de Giezen e que toma forma em tapeçarias, esculturas, séries fotográficas, intervenções na natureza e no espaço público⁶⁸ (KM21, 2019). A construção de compêndios é uma prática regular no trabalho artístico de Giezen que, retirando objetos do seu contexto de origem e integrando-os nas suas obras, acolhe as respetivas histórias, bem como a sua iminente transformação material⁶⁹.

Assinada em 1972, *Marocco* [Fig.3] integra, desde 1987, a coleção do Museu Franz Hals (Haarlem, Holanda). A obra é composta por uma cabine de aglomerado de madeira – com o interior forrado a tecido e encerrada por um plano de vidro – na qual são dispostos vinte objetos reunidos pelo artista durante uma viagem a Marrocos. Entre os elementos – fixados

⁶⁶ Tradução da autora. Versão Original: “How do we decide whether to regard the sanctioned intervention to “*Time and Mrs Tiber*” as a repair to the work, an increase in specificity, or as a fundamental alteration to the work itself?”.

⁶⁷ Tradução da autora. Versão Original: “Krijn Giezen makes as much distinction between art and life as waves make between sand and seabed”.

⁶⁸ Ver obras: *Indian Cress* (1966), *Indian Cress 4* (1966), *Kijk Uit Attention* (1982-2005).

⁶⁹ Ver obra: *Chaim van Luit* (2019).

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras verticalmente contra o fundo da estrutura – é possível observar plantas secas, papéis, tecido, peles, penas e partes de animais, ferramentas variadas, etc.⁷⁰. O dilema disciplinar que envolve a conservação de *Marocco* tem início em 1996, com a putrefação de alguns dos seus elementos orgânicos, subsequentes alvos de ataque biológico (cenário potenciado pela selagem ineficaz da cabine). A estes danos soma-se a progressiva secagem e descoloração dos restos animais, o escurecimento dos cabos de madeira das ferramentas, a oxidação dos pregos e arames responsáveis pela fixação dos objetos e a acidificação dos elementos têxteis. Tendo em vista uma resposta a este caso, a instituição forma dois grupos de trabalho: o primeiro – composto por curadores, historiadores e conservadores – incumbido da identificação do estado *autêntico* do objeto, isto é, da determinação dos seus elementos essenciais e do estudo dos materiais, processo, pensamento e intenção do artista (aspetos incontornáveis na análise do impacto da degradação sobre a identidade da obra); ao segundo grupo cabe a execução prática da intervenção, informada pelas conclusões do grupo anterior (Smit, 1999).

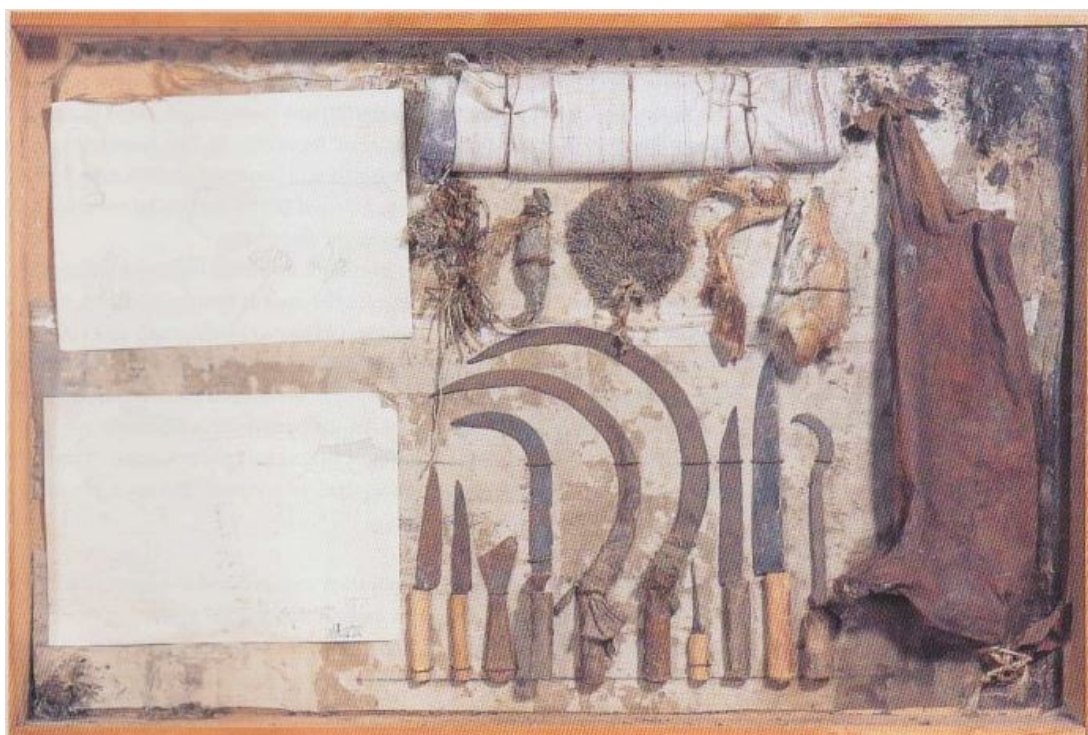


Fig. 3 *Marocco* (1972), Krijn Giezen (Smith, 1999)

Quando abordado pela equipa de conservação, o artista assume-se insatisfeito com a disposição dos objetos na cabine e vê na deterioração de *Marocco* uma oportunidade para a reformulação da obra: a sua ideia passa pela exclusão de alguns elementos e pela reorganização

⁷⁰ Estes objetos fazem parte do quotidiano dos povos berberes, naturais do norte de África.

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras dos restantes, numa proposta de “conservação criativa”⁷¹ (Smit, 1999, p.97; Macedo, 2008). A iminência da intervenção de conservação é transformada por Giezen num exercício artístico, no contexto do qual a transfiguração da produção original é verosímil. Contudo, em conversa sobre os aspetos técnicos e materiais da intervenção, o artista anuncia que a atuação sobre a obra está reservada ao próprio, alegando que qualquer operação por parte de outrem tem como consequência a extinção da criação original. Ainda no contexto de entrevista, o artista confessa-se agradado com aparência envelhecida de *Marocco*, aspeto ao qual atribui relevância estética e conceptual. A estes constrangimentos soma-se a resistência à aniquilação dos agentes de infestação biológica⁷²; este último aspeto vem adensar a fricção entre o próprio e o museu, na medida em que a atividade destes insetos transcende o cosmos de *Marocco* e constitui uma ameaça às restantes obras da coleção (Frasco, 2009). A tensão agudiza quando Giezen recusa a selagem hermética da obra, medida avançada no sentido de a proteger de possíveis reinfestações ou oscilações de temperatura, mas que o artista interpreta como uma interrupção da vida do objeto.

A constante transformação física das obras de Giezen complexifica a determinação do seu estado de completude – a sua condição final e desejável – e torna difícil a identificação do início da deterioração material (provavelmente anterior à recolha e fixação dos objetos). Face a este contexto, o grupo de trabalho debate-se com o seguinte impasse: por um lado, a conceção de *Marocco* como um *souvenir* (um registo de viagem) permite situar a sua completude no momento da fixação dos objetos na cabine e da selagem da mesma; este entender legitima os esforços de preservação material dos objetos, tendo como horizonte o seu estado original, ou *autêntico*. Em contrapartida, se a obra se sagra como um hino à mortalidade e aos fenómenos de envelhecimento e degradação, a conservação do conceito tem precedência sobre a manutenção dos materiais, que pode, inclusive, ser dispensada (Smit, 1999). Durante o período de debate acerca da intervenção, a obra é isolada numa área de arquivo da instituição, envolta em cobertores (que protegem o vidro) e plástico (que contém a infestação) (Brokerhof, 1999).

Por fim, sustentando-se em artigos, entrevistas e relatórios realizados à data de produção da obra, o grupo de trabalho anuncia a intervenção conservativa, alegando que, na sua intenção original, o artista compreende *Marocco* como um registo de viagem e que a relevância do processo de degradação apenas é determinada retrospectivamente. As diretrizes definidas pelo grupo teórico contemplam a eliminação dos insetos (tendo em vista a salvaguarda da restante coleção), o acolhimento do estado de degradação manifesto à data e a contenção de futuras degradações; a cabine não deve ser aberta, por respeito ao princípio da intervenção mínima. As

⁷¹ A reutilização de materiais – dentro da mesma obra, ou mesmo entre obras –, é uma prática comum no trabalho de Giezen.

⁷² Num episódio semelhante, no Textile Museum (Tilburgo, Países Baixos), Giezen recusa a desinfestação de uma obra, que acaba por ser devolvida ao artista, pelo museu.

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras

medidas avançadas pelo grupo de trabalho prático passam pela sujeição da obra a um ambiente com reduzida presença de oxigénio, aliada à implementação de um programa de *gestão integrada de pragas*, tendo em vista a extinção dos insetos e a diminuição do risco de reinfestação; *Marocco* deve ser mantida num ambiente estável e sob constante monitorização (Brokerhof, 1999; Smit, 1999). Este programa é assentido por Giezen, que acaba por reconhecer o direito da obra ao ciclo de vida ditado pelo contexto museológico (Reijnders, 1999). No caso de *Marocco*, importa pensar a dinâmica entre conservador e artista no cenário de intervenção conservativa e, em particular, a intervenção do segundo sobre a obra, uma vez inserida no circuito institucional (Macedo, 2008). É também relevante a compreensão do fenómeno de fixação da identidade da obra no momento da sua completude e a discussão do conflito entre a intenção e a autoridade do artista (nos vários momentos da vida da obra) e os desígnios da entidade que legalmente a detém.

2.1.3 Corner of Fat in a Cardboard Box, Joseph Beuys

Estase, finitude, transformação, permanência: estes são alguns dos conceitos que habitam o universo conceptual de Joseph Beuys (1921-1986) e que surgem associados à ideia de *fluxo* (termo que dá nome ao movimento integrado pelo artista)⁷³. Um dos mais influentes e controversos artistas do século XX, Beuys acolhe a *efemeridade* e *iteratividade* como fenómenos fundamentais no esbatimento da fronteira entre a arte e a vida, objetivo último da sua prática. O questionamento teórico destes fenómenos traduz-se, no trabalho do artista alemão, na utilização de materiais instáveis, precários e perecíveis, nos quais se incluem gordura, feltro, cera de abelha, mel, chocolate, utensílios domésticos, etc.⁷⁴ (Tisdall, 1979). A gordura e o feltro têm um peso conceptual profundo para Beuys, por se incluírem num mito de cariz autobiográfico: na sequência de uma queda de avião durante a Segunda Guerra Mundial, o artista é acolhido por povos nómadas, que o envolvem nestes dois materiais para o manter quente. Beuys reflete: “(...) a natureza da minha escultura não é fixa ou acabada. Os processos continuam: reações químicas, fermentações, mudanças de cor, decomposição, secagem. Tudo está em estado de transformação” (Beuys apud Moure, 2004, p.166). Os objetos de Beuys seguem as premissas do movimento Fluxus, pondo em causa a dimensão não utilitária da arte e rejeitando a ideia de arte como um palco para o ego do artista (Barker & Bracker, 2005).

O título *Corner of Fat in a Cardboard Box (Fettecke in Kartonschachtel)* descreve uma

⁷³ Fluxus: Coletivo internacional de vanguarda, fundado nos anos 60 por George Maciurnas, cuja prática se caracteriza pela negação explícita do mercado da arte, pela rejeição da noção do artista enquanto “génio” e pela recusa do objeto artístico como um bem reificado. Os seus membros acreditam na artisticidade dos objetos e práticas da vida quotidiana (Malone, 2009).

⁷⁴ Ver: Fat Chair (1964), Sled (1969), I like America and America Likes Me (1974), Capri Battery (1985)

caixa de cartão revestida, num dos cantos interiores, por um depósito de gordura sobre um pedaço de feltro cinza. O objeto encontra-se encerrado numa caixa de *Plexiglas*, tendo em vista a proteção dos materiais contra potenciais danos causados por flutuações de temperatura, excesso de humidade, ataques biológicos (ou microbiológicos), entre outros. A utilização deste elemento acrílico como solução expositiva é recorrente no trabalho do artista e, de acordo com Robert Storr (1999), é responsável pela *atmosfera etnográfica* que envolve os seus objetos. Produzida por Beuys em 1963, a escultura integra, desde 1972, a coleção do Stedelijk Museum (Amsterdão, Holanda) e torna-se um caso de estudo relevante para a disciplina da Conservação quando, em 1977, não resiste ao sobreaquecimento do ambiente expositivo e acaba por sofrer alterações materiais. A gordura que compõe *Corner of Fat in a Cardboard Box* derrete e é absorvida pelo feltro e pelo cartão, que escurecem e adquirem uma aparência adiposa e um odor rancido, evidentes aquando da abertura da caixa de exposição [Fig.4] (Aben, 1995).

Diante do incidente, o caminho seguido pelo museu é o da intervenção de conservação-restauro, operação que passa pela substituição da gordura por uma mistura mais estável (80% de estearina, 17% de óleo de linhaça e 3% de cera de abelha), de forma a evitar novos derretimentos [Figs.5 e 6]. A substituição do material é levada a cabo pelo conservador de escultura da instituição sem a consulta de Beuys (que ainda se encontrava vivo) e desconhecendo a composição da gordura utilizada originalmente⁷⁵. Na base desta tomada de decisão está a primazia dada à aparência externa do objeto; a adesão a este princípio é motivo de frequentes debates no universo disciplinar da Conservação (Gilman, 2015). De notar que as considerações do artista acerca dos fenómenos de transformação e decomposição variam de obra para obra e de depoimento para depoimento, fator que justifica a escassez ou inexistência de diretrizes concretas relativas à conservação preventiva e potenciais restauros dos seus objetos. Segundo Kees Aben (1995), outro fator explicativo da parca análise feita aos materiais de Beuys é a sua manifesta estabilidade em ambiente de reserva. Não obstante, Heremans e Blanchaer (2022) informam que cenários como a exposição, o empréstimo e o transporte destas obras redundam na necessidade periódica de limpeza e de outros tratamentos de conservação e levantam as seguintes questões: “Quando deve parar a conservação? (...) Que tipo de danos podem ou devem ser tolerados?”⁷⁶ (p.172).

⁷⁵ A par da margarina, Beuys usa banha de porco endurecida, manteiga endurecida, cera, estearina, parafina, gordura de carneiro, vaca e porco. O artista refere a utilização de talco e óxido de zinco como enchimento.

⁷⁶ Tradução da autora. Versão original: “*When should conservation stop? (...) What types of damage could or should be tolerated?*”

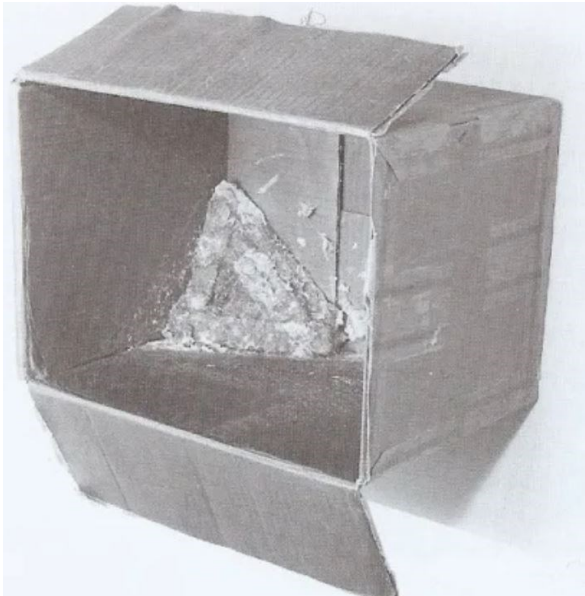


Fig. 4 *Corner of Fat in a Cardboard Box* (1963), Joseph Beuys. Condição em 1972 (Aben, 1995)



Fig. 5 *Corner of Fat in a Cardboard Box* (1963), Joseph Beuys. Antes da reconstrução, em 1977 (Aben, 1995)



Fig. 6 *Corner of Fat in a Cardboard Box* (1963), Joseph Beuys. Depois da reconstrução, em 1977 (Aben, 1995)

À época, o diálogo com os artistas acerca de medidas de conservação não integrava a rotina deste museu, circunstância que não poupou a instituição a críticas em relação à sua conduta. No contexto do caso em análise, as interrogações de Aben (1995), mantêm-se

pertinentes: “Será a reconstrução de *Corner of Fat* de Beuys, na sua condição atual, ainda como o artista a concebeu? (...) seria pertinente perguntar, precisamente, o que ainda consideramos significativo nesta escultura. Será que se converteu numa relíquia de Beuys?”⁷⁷(p.108).

2.2. Análise crítica e problematização dos casos de estudo

A análise que se segue assenta na exposição, cruzamento e questionamento de algumas ideias e propostas elaboradas por diferentes teóricos a propósito dos casos em estudo e que se consideram relevantes no âmbito da dissertação, sendo fundamental para posterior reflexão sobre as obras de Roth. O confronto dos vários cenários interpretativos indicia a complexidade e a ambiguidade, ou subjetividade, envolvidas na tomada de decisão relativa à conservação de algumas obras de natureza perecível. Algumas das questões abordadas constituem-se como exemplos práticos das teorias expostas no primeiro capítulo e, longe de pretensões conclusivas ou indisputáveis, procuram potenciar novos debates e gerar novas interrogações.

Em “The Artist’s Sanction in Contemporary Art” (2005), a filósofa americana Sherri Irvin analisa o caso de *Time and Mrs. Tiber*, fixando dois pontos de viragem no percurso institucional da obra: o primeiro, diz respeito ao assentimento da intervenção conservativa, inicialmente rejeitada pela artista; o segundo, concerne à transferência da obra para a coleção de estudo, após a instrução inicial de descarte da mesma. Segundo a autora, a aceitação, por Magor, do fim material da obra – efetivada no acolhimento do processo de deterioração – confere à mesma uma especial relação com o *Tempo*, fenómeno invocado no título e que passa a integrar o seu universo de significados: “Desde o início, Magor diz que esta obra é sobre a decadência e sobre as nossas tentativas, sempre condenadas, de nos preservarmos a nós próprios e a outras coisas contra os efeitos nefastos do tempo”⁷⁸ (p.317). Esta relação redonda na correspondência entre o abandono da vida museológica, por parte do objeto artístico, e o fim da vida humana; para Irvin, este é o único caminho que garante a integridade conceptual da obra e o respeito pela sua proposta inicial. A tese anterior sublinha a importância da evolução material da obra e descarta a existência de um estado físico privilegiado ao qual possa remeter o exercício interpretativo. Seguindo esta premissa, a rejeição da natureza transitória de *Time and Mrs. Tiber*, em prol da sua preservação, implica o esvaziamento conceptual do objeto artístico e torna evidente o estado de negação em que a artista e o museu se encontram em relação à sua própria temporalidade. Em última instância, *Time and Mrs. Tiber* vê-se transformada numa conserva, o

⁷⁷ Tradução da autora. Versão original: “(...) is the reconstruction of Beuys’ *Corner of Fat* in its present form still as the artist conceived it? (...) it would be worthwhile to ask precisely what we still regard as significant in this sculpture, has it become a relic of Beuys?”

⁷⁸ Tradução da autora. Versão original: “From the beginning, Magor said that this work is about decay and about our attempts always doomed, to preserve ourselves and other things against the injurious effects of time”.

que significa que a instituição já não está na posse da obra adquirida, mas de uma versão totalmente diferente da original, ou seja, de uma nova obra.

Pra Irvin, a tensão entre a condição efêmera de *Time and Mrs.Tiber* e a agenda conservativa da instituição museológica é desfeita no momento da imposição da sanção; o confronto com as diretrizes institucionais constitui, assim, um aspeto fundamental da obra, análogo às suas propriedades materiais ou formais, à atribuição de um título, ou à estipulação de condições de apresentação e conservação do objeto. Segundo a autora, não se tratando de uma imposição curatorial – que, contornando a intenção da artista, alteraria o futuro do objeto e a condição do seu acesso pelo público, mas não o seu universo de significados – mas de uma instrução expressa pela artista, a sanção é constitutiva de uma alteração fundamental da obra e, inevitavelmente, do seu leque de possibilidades interpretativas. Não obstante, Irvin não reconhece no criador uma autoridade absoluta no que respeita a correta interpretação da respetiva produção: “(...) aceitar que a sanção do artista pode fixar características da obra não nos obriga a aceitar a ideia de que o artista fixa a interpretação correta da obra”⁷⁹ (2005, p.316). A autora insiste na distinção das noções de *sanção* e *intenção* do artista, argumentando que a primeira é uma superação da última, capaz de fixar aspetos concretos da obra: aspetos estes que são objeto, e não resultado, do exercício interpretativo. Por outras palavras, a sanção exerce uma ação indireta, mas constitutiva, sobre a compreensão do objeto artístico, no sentido em que firma características do mesmo, anteriores à sua interpretação.

Em 2018, K.E. Gover, dedica algumas páginas do ensaio “Art&Authority” à análise do presente caso, nas quais elabora uma alternativa à proposta de Irvin. Gover começa por apontar a incoerência da filósofa que, alegando uma demarcação do dogma intencionalista, acaba por sustentar a sua análise do caso de estudo em declarações da artista. Segundo Gover, uma vez que Irvin defende que a sua teoria da sanção do artista não a compromete com a doutrina intencionalista, ela não deve utilizar este tipo de provas para concluir que a *decadência* é um tema central da obra. Esta ilação desmente a tese que diferencia qualitativamente as sanções do artista e as suas declarações sobre o significado pretendido para a obra. Um aspeto fundamental em que divergem as teses das autoras é a apreciação que fazem da intervenção conservativa em *Time and Mrs.Tiber*: enquanto Irvin alega que a preservação dos frascos sentencia a extinção da obra original, Gover argumenta que a mesma intervenção permite ao museu a manutenção do objeto que, tanto Magor como a instituição, julgavam ter no momento da aquisição: frascos de conservas com a duração de anos (Gover, 2018). Assim, se Irvin faz depender a identidade da obra da tensão entre a sua natureza perecível e a missão conservativa do museu, Gover vê na intervenção conservativa assentida pela artista, uma recuperação do objeto artístico e não uma

⁷⁹ Tradução da autora: “(...) *accepting that the artist’s sanction can fix features of the work does not oblige us to accept the idea that the artist fixes the correct interpretation of the work.*”

adulteração da proposta original. Deste ângulo, é possível ler em *Time and Mrs. Tiber* – na sua ambição de longevidade – um comentário, com eventuais notas de ironia, à prática institucional na sua demanda pela eternidade. Para Gover, a forma como interpretamos a sanção de Magor está dependente da forma como interpretamos a relação entre o ritmo de degradação projetado para a obra e a sua degradação efetiva e, em última instância, da relevância de cada uma para o universo de significados de *Time and Mrs. Tiber*.

Mary O’Neill (2011) oferece uma terceira leitura do caso de estudo, assente na ideia de que a nossa relação com o tempo varia ao longo da vida e que, por esta razão, a relação de Magor com *Time and Mrs. Tiber* pode evoluir à medida que ambas envelhecem. A evolução desta perceção sobre o *tempo* e o seu significado na construção da identidade da obra pode ser percebida não só no objeto artístico, como também na documentação portada pela instituição. A autora destaca a utilidade da documentação na compreensão do esforço que envolve artista, curador e conservador na procura da melhor solução para a obra: “[A documentação] Mostra a efemeridade das intenções e o esforço envolvido no abandono tanto dos ideais como de uma obra de arte”⁸⁰ (p.62). O’Neill alega que, ao retirar a estante do espaço original, Magor inaugura um monumento à senhora Tiber e à sua produção, e que o contraste de ambientes, provocado pelo traslado da obra do seu contexto de origem (um espaço escuro e frio) para o contexto institucional, é responsável pela sua acelerada transformação material e, conseqüentemente, pela sua pressurosa efemeridade. Esta conjuntura demonstra que a musealização nem sempre é sinónima de uma vida mais longa para os objetos artísticos, podendo, inclusive, precipitar a perda de aspetos materiais e imateriais⁸¹.

O leque de possibilidades interpretativas oferecido pelas teses de Irvin, Gover e O’Neill é demonstrativo da complexidade da dinâmica *obra-artista-museu* e, em particular, do balanço da autoridade dos dois últimos na determinação do futuro da primeira. Se, no caso de *Time and Mrs. Tiber*, prontamente se fazem coincidir as declarações da artista com os desejos institucionais, no sentido de evitar a extinção física da obra, o caso de *Marocco* assume contornos menos nítidos, já que à discordância entre artista e instituição quanto à intervenção conservativa, soma-se a proposta de “conservação criativa”, por parte de Giezen. Rita Macedo (2008) lembra que o recurso ao artista para restauro direto da própria obra é um fenómeno frequente no contexto da Arte Contemporânea, motivado pelo cunho individualista das produções deste período, pela inexistência de um denominador comum entre as obras e ainda pelo curto intervalo de tempo entre a produção e a necessidade de conservação das mesmas. A autora acrescenta que, ainda que condenada pela comunidade de conservadores-restauradores,

⁸⁰ Tradução da autora. Versão original: “It shows the ephemerality of intentions and the effort involved in letting go of both ideals and a work of art”.

⁸¹Rever pag. 23: Lúcia Matos reporta a alienação de questões como a perda de aspetos imateriais das obras artísticas, em resultado do processo de musealização, do âmbito da conservação para o campo disciplinar da ética.

esta fórmula é regularmente empregue pelos museus com o objetivo de contornar problemas legais, eventualmente levantados pelos criadores num cenário em que a intervenção conservativa não esteja alinhada com as suas intenções. No caso de *Marocco*, o plano de Giezen é inviabilizado pela decisão institucional de decretar o fim da intervenção artística no momento de encerramento dos objetos na cabine, momento que passa a fixar o estado autêntico da obra. Para Tineke Reijnders (1999), a intervenção conservativa em *Marocco* é demonstrativa da volatilidade das intenções do artista e do deferimento do mesmo para com a autoridade institucional.

Numa análise comparativa dos casos de *Time and Mrs. Tiber* e *Marocco*, importa compreender que premissas institucionais tornam legítima e ilegítima as intervenções de Magor e Giezen nas suas obras, respetivamente. Porque pôde a artista refazer e substituir as conservas danificadas e não pôde Giezen proceder à substituição e reordenação dos elementos na sua obra? Que razões motivam a aceitação da alteração da decisão de Magor no sentido da conservação da obra e a não aceitação da decisão de Giezen no sentido da não-conservação? A resposta pode estar em van Wegen (1999): “Quando surgem problemas logo após a aquisição de uma nova obra (...) e o artista é imediatamente solicitado a encontrar uma solução, pode assumir-se que o conceito artístico e a personalidade do seu criador ainda não se separaram (...)”⁸² (p.206). A aceitação da tese de van Wegen, resolve a aparente duplicidade de padrões: o acesso à obra, concedido a Magor, é negado a Giezen por motivos de distanciamento temporal entre a conceção da mesma e a respetiva necessidade de intervenção. Assim, no caso de *Time and Mrs. Tiber*, o momento de criação é estendido à recente vida institucional da obra, enquanto no caso de *Marocco*, este momento cessa no momento da sua aquisição. Todavia, a hipótese de van Wegen suscita novas dúvidas: Se a autoridade do artista está dependente do tempo decorrido desde a aquisição da obra, em que momento prescreve essa autoridade? E quem se responsabiliza por essa delimitação?

Se a *historicidade* se constitui como um fator de peso na tomada de decisão que envolve *Marocco*, e que impede a substituição dos seus elementos, tal não se verifica em *Time and Mrs. Tiber* – com a substituição parcial das conservas – e em *Corner of Fat in a Cardboard Box* – com a substituição integral da gordura; esta operação significa, no caso da última, a perda total do vínculo ao momento particular da sua criação e a rescisão do seu potencial transformativo, aspeto inerente à prática artística de Beuys. Perante esta conjuntura, retorna-se à questão que encerra a exposição do caso – “Será que [*Corner of Fat in a Cardboard Box*] se converteu numa relíquia de Beuys?” –, ou seja, será que, vendo interrompida a sua continuidade material, resta à

⁸² Tradução da autora. Versão original: “When problems arise soon after the purchase of a new work, which is not uncommon, and the artist is immediately asked for a solution, one can assume that the artistic concept and the personality of its maker have still not separated”.

obra o estatuto documental de si mesma? A análise da teoria de Charity Scribner (2003), desenvolvida num contexto alheio à intervenção de restauro em causa, permite inferir uma resposta afirmativa. Segundo a autora, “Os objetos de Beuys são restos triviais, quase absurdos. No entanto, não são relíquias”⁸³ (p.645). O entendimento implícito nesta afirmação é de que o estatuto de *reliquia* está dependente de uma remissão a uma entidade que já não se encontra presente e que não poderá regressar; a estagnação compreendida neste anúncio de morte, com impossibilidade de rejuvenescimento, é inconciliável com o fluxo material e conceptual que define a obra deste artista. É importante lembrar que, no caso de Beuys, os materiais utilizados – gordura e feltro – carregam um peso simbólico de ordem biográfica (ainda que ficcional) e que remete, pelo contrário à *sobrevivência*.

A discussão acerca das expectativas de Beuys para o futuro das suas obras não está encerrada: enquanto Aben (1995) e Frasco (2009) reportam o desrespeito pela intenção do artista, implícito no ato de conservação-restauro, Heremans e Blanchaert (2022) lembram que Beuys havia, em circunstâncias anteriores, autorizado a desinfestação de uma obra no Museum VMHK (Antuérpia, Bélgica), numa atitude que demonstra o reconhecimento da atividade conservativa. Heide Skowranek (2012) aponta como possível solução – no sentido de garantir a manutenção do objeto original e, simultaneamente, fazer cumprir a premissa processual de *Corner of Fat in a Cardboard Box* – a preservação do primeiro e a produção de réplicas de exposição, que permitam ao público assistir ao natural derretimento da gordura e à inevitável destruição da obra; estes objetos performativos devem, segundo a autora, ser destruídos no fim da exposição para a qual foram produzidos. Não obstante, Heremans e Blanchaert (2022) questionam a legitimidade da substituição do original por réplicas como medida preventiva, ou seja, num cenário em que o primeiro ainda está disponível. Por sua vez, Sturtevant (2007) sugere a destruição da obra quando terminado o seu percurso institucional, destino inicialmente concebido para Magor em relação a *Time and Mrs. Tiber*.

Finda a análise dos casos de estudo, entende-se que (embora necessária uma aproximação caso a caso) a ponderação da intenção – ou sanção – do artista é fundamental na tomada de decisão que envolve objetos artísticos de natureza perecível. Sem esta ponderação – e conforme comprovado pelos casos apresentados –, a tendência institucional (sob influência do mercado da arte) é a da preservação das obras, se necessário, contornando a intenção na sua origem. Assim, os casos em análise corroboram a tese de Dominguez Rubio acerca do esforço museológico na conversão de *objetos indisciplinados* em *objetos dóceis* – alinhados com as

⁸³ Tradução da autora. Versão original: “*Beuys’s things, in themselves, are only trivial remainders, almost absurd. Yet they are not relics*”.

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras premissas institucionais⁸⁴. Importa sintetizar o peso das opções conservativas sobre o futuro institucional das obras em estudo, em particular no que respeita a sua apreensão pelo público: no caso de *Time and Mrs. Tiber*, o público vê o seu acesso permanentemente vetado a uma obra que ainda mora na instituição e a qual não pode ver combater o tempo, ou render-se a ele. A fixação de *Marocco* precipita a mudança de estatuto dos seus elementos, que deixam de ser testemunhos presentes de um episódio passado – com os quais o público partilharia uma temporalidade – e se convertem em pontos de referência estáticos (e estéticos) a esse mesmo episódio. No caso de *Corner of Fat in a Cardboard Box*, o público confronta-se com uma obra estagnada, convertida num símbolo de si própria.

⁸⁴ Rever pag 23: Dominguez Rubio estabelece a diferença entre *objetos dóceis* e *objetos indisciplinados*, no contexto museológico.

3. Dieter Roth: um verdadeiro paradigma para a Conservação

3.1. Contextualização e caracterização da prática artística de Roth

Dieter Roth, Karl-Dietrich Roth, Diter Roth, Diterrot Roth, Ditterot, Dieter Rot, Diter Rot, Diterrot Rot, Karl-Dietrich Rot, Carl Dieterich Roth, D.R. Künstler, Otto Hase, Ratz Hundefutter, Fax Hundetraum, Max Plunderbaum, Rainer-Roth, Künstler D. R., D. Roth, Dieterich Roth, Diether Roth, Karl D. Roth, Karl-Dieterich Roth, Karl Dieterich Roth, Karl Dieterich Rot, Wix Studenschaum: o artista, que nasce na cidade alemã de Hannover, em 1930, e morre, em 1998, em Basileia (Suíça), assina quase tantos nomes como objetos artísticos (MoMA, 2022). Da sua obra, prolífica e heterogênea, constam livros, desenhos, pinturas, esculturas, poemas, composições musicais, colagens, instalações, trabalhos em áudio, vídeo e filme, tipologias que frequente e conscientemente oblitera ou subverte em prol de uma prática experimental dedicada à confluência entre a arte e a vida. Avesso aos tiques elitistas da arte institucionalizada e à dinâmica do respetivo mercado, Roth é descrito pelo curador Gary Garrels como um “individualista iconoclasta” (2004, p.1) que, apesar de influente nos círculos artísticos da sua geração e das gerações subsequentes (em particular na Europa e nos Estados Unidos da América), permanece elusivo a um público mais amplo⁸⁵. O seu legado é um produto – aparentemente paradoxal – do diálogo entre um espírito e uma prática diletantes e uma incontestável mestria artística (Grothe et al., 2016).

Dieter Roth estuda Arte Comercial⁸⁶ entre 1947 e 1951, na cidade suíça de Berna⁸⁷, sob orientação do mestre Friedrich Wüthrich; entre 1948 e 1949, na mesma cidade, frequenta a Gewerbeschule, onde aprende artes gráficas e técnicas de impressão. Durante este período, Roth dedica-se, paralelamente, ao estudo da arte moderna, pelo que os seus primeiros trabalhos têm como principais referências Pablo Picasso, Paul Klee, Paul Cézanne e Hans Arp. A partir da década de 50, as suas produções subscrevem o programa da arte concreta-construtivista suíça – sob influência dos trabalhos artísticos de Richard P. Lohse e Max Bill –, vínculo que se manifesta na aplicação de princípios sistemáticos e geométricos a exercícios formais, cromáticos, compositivos e tipográficos. Entre os anos de 1953 e 1964, o artista colabora com o pintor suíço Marcel Wyss e o poeta boliviano Eugen Gromringer na revista “Spirale” – dedicada à arte e poesia concretas –, para a qual produz a primeira de nove capas publicadas. A luz, o movimento e os efeitos óticos estão presentes em muitas das suas obras deste período, tanto na

⁸⁵ Roth subverte o seu próprio mercado, fazendo variar o valor da mesma obra consoante os colecionadores ou a cidade em que se encontra. O desagrado e insubordinação face ao mercado da arte mantêm-se ao longo da sua vida e da sua atividade artística sendo que, mesmo participando nele, o artista nunca extraiu grandes dividendos ou sucesso (Goldstein, 2013).

⁸⁶ Nomenclatura inicialmente utilizada para definir o que mais tarde se designa de “Design Gráfico”.

⁸⁷ No ano de 1943, durante a Segunda Guerra Mundial, Roth exila-se em Zurich, na Suíça, ao abrigo de uma família de acolhimento. É nesta residência – a qual partilha com artistas e atores judaicos e/ou comunistas –, que Roth é introduzido à poesia, ao desenho e à pintura. Em 1947, de novo reunido com os seus pais, muda-se para Berna (Suzuki, 2013a).

forma de exercícios visuais como de objetos escultóricos – subjacentes aos projetos artísticos da *Op Art* (Arte Ótica)⁸⁸ e da *Kinetic Art* (Arte Cinética)⁸⁹, respetivamente –, pelo que a compreensão das mesmas se faz depender da deslocação do observador; esta valência transmutativa, revelar-se-á transversal a toda a sua prática e pensamento artísticos (Dobke & Walter, 2003; Garrels, 2004).

Em 1957, depois de uma breve passagem por Copenhaga (Dinamarca) – onde, a par do trabalho como designer têxtil, se dedica à produção de livros e filmes experimentais –, Roth muda-se para a Reykjavík, onde trabalha como designer nas áreas gráfica, de mobiliário, de brinquedos e de joias. Durante a permanência na capital islandesa, o artista funda a editora “Forlag Editions”, em colaboração com o escritor Einar Bragi (Garrels, 2004). O interesse pelos livros e edições acompanha Roth desde os anos 50 até ao final da sua vida⁹⁰; de facto, são estas tipologias que lançam e cimentam a sua reputação na Europa, no final dos anos 60 e início da década seguinte (as suas primeiras grandes exposições em museus são retrospectivas de livros e edições). Influenciado pela poesia concreta, design e publicidade, mas sem adotar os constrangimentos convencionais das disciplinas, Roth inaugura um novo formato: o livro de artista. Esta categoria é resultado da reformulação da noção tradicional de *livro* – um objeto relativamente estável, formado por uma sequência de páginas (nas quais se articulam textos e/ou imagens) submetidas ao processo de encadernação –, que Roth liberta de quaisquer restrições. O artista recorre a diversos meios e materiais para a produção de edições híbridas – que combinam o verbal e o visual –, permeáveis a múltiplas formas de interação (por exemplo, a construção de exemplares a partir de folhas soltas, de ordem e orientação livres)⁹¹ (Goldstein, 2013; Suzuki, 2013a).

No início dos anos 60, um encontro em Basileia com Jean Tinguely – escultor suíço, conhecido pelas suas produções cinéticas autodestrutivas – e Emmett Williams – poeta e artista americano –, leva Roth a afastar-se dos constrangimentos formais do Construtivismo e da ordem ascética do Modernismo e a procurar novas referências, nas quais se vão incluir – a par de Tinguely – artistas como Marcel Duchamp, Kurt Schwitters e Robert Rauschenberg. “Tudo estava enferrujado e partido e fazia tanto barulho”⁹², diz Roth, com fascínio, sobre a obra de Tinguely (Danto, 2005a, p.281); é este fascínio que o leva a abandonar a rigidez e o hermetismo

⁸⁸ Movimento artístico que se desenvolve a partir dos anos 60 e cujas composições – baseadas nas teorias da cor e percepção – criam, frequentemente, ilusões óticas de vibração ou profundidade através da manipulação sistemática e precisa de cores e formas. In <https://www.britannica.com/art/Op-art>

⁸⁹ Movimento artístico fundado em 1955 que tem como principal característica o movimento (real ou ilusório) das suas obras. O movimento pode ser induzido por correntes de ar naturais ou produzido por motores. In <https://www.moma.org/collection/terms/kinetic-art>

⁹⁰ Roth alega que a produção artística é apenas um meio de sustentação dos seus hábitos de escrita e de publicação de livros (Suzuki, 2013a).

⁹¹ Ver obras: *Kinderbuch (Children's book)* (1957); *book c6* (1959); *bok 2b* (1961); *Snow* (1964/1969).

⁹² Tradução da autora. Versão original: “Everything was so rusty and broken and made so much noise”.

geométrico, característicos das suas primeiras produções, e a adotar uma expressão mais ampla, sem reservas, caótica e excessiva, que passa a abranger todas as tipologias a que se dedica. Em 1964, Roth deixa a Islândia rumo aos Estados Unidos, onde intensifica as experiências iniciadas em solo europeu com objetos *ready-made*⁹³ e materiais orgânicos, perecíveis e comestíveis – como leite, queijo, iogurte, enchidos, açúcar, chocolate, fruta, entre outros – que deixa coalhar, decompor e apodrecer; muitas vezes, o componente ativo na origem destas obras é o mesmo que leva à sua degradação e desintegração⁹⁴ (Schumacher, 2017). Motivado pela potencialidade transformativa dos materiais e fascinado pela estética da decomposição, Roth liberta os conceitos de *destruição* e *decadência* das suas conotações negativas e coloca-os no centro da sua produção artística (Willems, 1998). A escolha de materiais perecíveis vem ainda contestar a função comemorativa – com foco na posteridade – tradicionalmente associada à produção escultórica (Árnadóttir, 2021).

O paralelismo entre a prática de Roth e o universo culinário é assumido pelo próprio que, recorrentemente, se refere ao atelier como uma cozinha, na qual se dedica à produção artística. Seguindo *receitas* ou recolhendo e reutilizando *ingredientes* do meio envolvente, o artista produz *saladas* – designação que atribui às obras de arte construídas com materiais de origens e características diversas (Suzuki, 2013a). A utilização de produtos alimentares, nomeadamente na produção de objetos escultóricos, vem desafiar a organização hierárquica dos sentidos no que concerne a apreensão da obra artística, destituindo a visão do seu papel dominante e apelando ao paladar, ao tato e, principalmente, ao olfato. O distanciamento entre o observador e o objeto artístico, quando o último é apreendido visual ou auditivamente, é percebido, na cultura ocidental, como uma vantagem cognitiva, moral e estética. Shiner e Kriskovets (2007) lembram a tese defendida por Platão em “Hippias Major”: “a beleza é o prazer que vem através dos sentidos da audição e da visão”⁹⁵ (p.275). O motivo desta vantagem é a potencial independência da mente – face ao corpo – na exploração espiritual e intelectual da obra e dos seus significados. Esta emancipação não tem lugar quando a apreensão do objeto artístico apela ao paladar, ao tato ou ao olfato, sentidos associados a ações primitivas, viscerais e emocionalmente carregadas. Para Roth, o aspeto olfativo é fundamental na escolha de materiais: “o odor é um veículo chave da memória”⁹⁶ – admite (Garrels, 2004, p.4). Uma vez que os cheiros viajam para o córtex através do sistema límbico – o epicentro emocional do cérebro –,

⁹³ Termo cunhado em 1916, por Marcel Duchamp, referente a objetos pré-fabricados, por norma produzidos em massa, que são isolados do seu contexto quotidiano e utilitário e elevados ao estatuto de arte pelo artista que os seleciona e designa como tal. O termo “readymade assistido” é referente a obras desta tipologia cujos componentes são manipulados (combinados ou modificados) pelo artista. In <https://www.moma.org/collection/terms/readymade>

⁹⁴ Roth inicia a sua prática escultórica com recurso a comida em 1954 quando, no contexto de um concurso da “Graphic Artist’s Association”, produz uma espiral em pão para decorar a montra de uma padaria em Berna.

⁹⁵ Tradução da autora. Versão original: “(...) *beauty is the pleasant which comes through the senses of hearing and sight*”.

⁹⁶ Tradução da autora. Versão original: “*Smell is a key vehicle of memory for me*”.

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras têm a capacidade de provocar, de forma imediata, estímulos emocionais e impulsos corporais, podendo, conforme enunciado por Roth, desencadear memórias (Korsmeyer, 1999; Lehrman, 2012). Este vínculo emocional e íntimo, potenciado pela convocação do olfato, contribui para a aproximação entre a arte e a vida, preconizada pelo artista.

A primeira exposição de Dieter Roth nos Estados Unidos tem lugar na Eugenia Butler Gallery (Los Angeles), no ano de 1970, e conta com um único meio artístico: o queijo. A obra *Staple Cheese (A Race)* [Fig.7] – que dá título à exposição – é composta por trinta e sete malas de viagem, de vários formatos, recheadas com diversos tipos de queijo. O título *Staple Cheese* propõe um trocadilho homófono com a expressão *steeplechase*, em referência às provas de atletismo com obstáculos. Numa das paredes da galeria, vários pedaços de queijo prensado *es(correm)* para uma meta horizontal, desenhada mais abaixo: a obra é *Cheese Race* [Fig.8]. Ainda que a exposição tenha decorrido durante os meses relativamente frios da primavera, em menos de três semanas o odor produzido pela decomposição do queijo torna virtualmente impossível a entrada no espaço expositivo. Somado à presença de larvas e moscas, este cenário conduz à intervenção das autoridades de saúde pública locais, que tentam (sem sucesso) encerrar a exposição (Dobke & Walter, 2003; Danto, 2005a).



Fig. 7 *Staple Cheese (A Race)* (1970), Dieter Roth (Stacey, 2017)



Fig. 8 *Cheese Race* (1970), Dieter Roth (Yigruzeltil, 2014)

Associado ao potencial ornamental do bolor e da putrefação está o acolhimento do *acaso* como fenómeno regente do processo criativo e enquanto força de rejeição da fixidez do objeto

artístico, conjuntura que aproxima o trabalho de Roth do movimento *Fluxus*⁹⁷, do *Nouveau Réalisme*⁹⁸ e ainda dos movimentos *Zero*⁹⁹ e *Eat Art*¹⁰⁰. Apesar da afinidade da sua prática com múltiplos programas artísticos, Roth rejeita qualquer associação que sirva para definir ou delimitar o seu projeto artístico, resistindo com uma firmeza notável aos exercícios de dissecação e classificação levados a cabo por historiadores, curadores e críticos de arte e recusando todas as conotações ou vínculos de pendor ideológico, político, moral, filosófico ou religioso (Árnadóttir, 2021; Paoletti, 1998; Vogel, 1998). A curadora Sarah Suzuki (2013a) replica a reflexão de um amigo do artista, que acredita ser mais fácil descrever o que Roth não é do que aquilo que ele é:

“Acima de tudo, ele não é um propagandista, e não é um profeta. Ele não é moralista nem imoralista. E ele não é um carpinteiro. Ele não é membro de nenhum *ismo*, grupo, ou movimento, embora muitos movimentos, grupos, e *ismos* gostassem de o reivindicar como um dos seus”¹⁰¹ (p. 8).

“Transitoriedade e ordem, destruição e criatividade, humor lúdico e investigação crítica, o abjeto e o belo mantêm um equilíbrio implacável ao longo de todo o seu trabalho”¹⁰² (p.9): são as palavras escolhidas por Garrels (2004) para caracterizar a obra de Dieter Roth, evocativa de temáticas míticas da vida e da morte, da sexualidade e da impotência, da sensualidade e da decadência, do romance e da tragédia. A resistência de Roth à presença intrusiva da beleza é designada, por Arthur Danto (2004), de “kallifobia”¹⁰³; o filósofo e crítico de arte justifica o neologismo recorrendo às palavras do próprio artista: “Odeio quando me apercebo de que gosto de algo, quando sou capaz de fazer alguma coisa de modo a apenas ter de a repetir para produzir um novo truque. Paro imediatamente. O mesmo quando algo ameaça tornar-se belo”¹⁰⁴ (p.25).

⁹⁷ O acaso está intimamente associado à prática experimental da Fluxus, movimento que rejeita as fórmulas fixas na produção artística e defende uma prática conceptualmente aberta (Friedman, 1998).

⁹⁸ Fundado na capital francesa, em 1960, o *Nouveau Réalisme* (Novo Realismo) é por muitos considerado o homólogo europeu da *Pop Art*. Numa lógica próxima do *ready-made*, os Novos Realistas apropriam-se de objetos do quotidiano, sobre os quais ganham controlo através de processos performativos, com base no acaso: o dia-a-dia transforma-se num fenómeno de obsolescência planeada (Malone, 2009, pp.48-49).

⁹⁹ Movimento artístico formado em Dusseldorf (Alemanha), em 1957, como reação ao subjetivismo do tachismo e da arte informal, prevalecentes à época. A *luz* e o *movimento* são utilizados como meios para a exploração de novas formas de perceção. In <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/z/zero>.

¹⁰⁰ As instalações *Eat Art* remontam ao final dos anos 60, quando artistas como Daniel Spoerri, Peter Kubelka e Dieter Roth começam a introduzir alimentos na sua prática criativa, tendo em vista a transmissão de significados e ideias e a provocação do público (inclusive o mais passivo) (Coronado García, 2022).

¹⁰¹ Tradução da autora. Versão original: “Above all, he is not a propagandist, and he is not a prophet. He is neither a moralist nor an immoralist. And he is no joiner. He is a member of no ism, group, or movement, although many movements, groups, and isms would like to claim him as one of their own”.

¹⁰² Tradução da autora. Versão original: “Transience and order, destruction and creativity, playful humor and critical inquiry, the abject and beautiful maintain an unrelenting balance throughout his work”.

¹⁰³ Tradução da autora. Versão original: “Kalliphobia”. Kallifobia: aglutinação das palavras gregas *kalos* (beleza) e *phobia* (fobia).

¹⁰⁴ Tradução da autora. Versão original: “I hate it if I notice that I like something, if I am able to do something, so that I just have to repeat it, that it could become a habit. Then I stop immediately. Also if it threatens to become beautiful”.

Segundo Danto, não existe um vocabulário eficaz na caracterização da estética de grande parte da obra de Roth, o que não significa que a mesma esteja ausente do seu trabalho. O teórico lança o termo “*grunge*” como tentativa de aproximação estética à obra do artista; a palavra integra o vocabulário das camadas mais jovens americanas, que a revestem de um espírito Dada de forma a criar uma trincheira entre os próprios e quaisquer formas ou figuras de autoridade. Para Danto, o *grunge* representa a estética da desordem, a anti-beleza. Elizabeth Upenieks (2017) emprega uma noção próxima do termo anterior na caracterização da obra deste artista: *punk*. De acordo com a historiadora americana, o trabalho de Roth cumpre o *ethos* do *punk* por desafiar *status quo* e estender ao limite a procura da sua expressão própria: não por via da mestria técnica, mas do desejo de rotura.

No contexto do falecimento de Roth, o pintor suíço Guido Nussbaum recorda a “subversividade anárquica” com que o artista desafia as expectativas classistas de uma arte sublime e eterna. Para Nussbaum, a *espontaneidade*, a *transitoriedade*, os *sons*, os *cheiros*, as *incertezas*, o *orgulho* e a *vergonha* não se constituem como temáticas nas obras de Roth, mas antes como meios para uma arte “desarmantemente autêntica” (1998, p.42). A par do emprego de materiais e técnicas extrínsecos ao universo da arte e próximos do universo quotidiano, doméstico e íntimo, bem como da aplicação de modelos de produção artesanal, a sua prática criativa caracteriza-se pela quebra da fronteira entre géneros artísticos, pelo constante desafio da linearidade e da conclusão e pelo abraço do inadequado, do imperfeito e do fragmentário (Maurer, 1998; Nussbaum, 1998; Grothe et al., 2016). No ano de 1978, no decorrer de uma entrevista para uma revista islandesa, Roth compara as obras artísticas da sua autoria a uma paisagem em permanente transformação: “As obras de arte devem ser assim – devem transformar-se como o próprio homem, envelhecer e morrer”¹⁰⁵ (Paulhan, 2014, p. 187).

Acumulação, *coleção* e *arquivo* são aspetos-chave do universo artístico de Roth e fórmulas que emprega na contestação da cultura de *consumo e descarte* instalada na sociedade contemporânea. Neste sentido, e ao longo da sua vida, o artista acumula todo o tipo de documentos, objetos e desperdícios materiais que, posteriormente, reintroduz no processo criativo (Suzuki, 2013a)¹⁰⁶. Esta dinâmica de *decadência* e *regeneração* é potenciada pela contínua reinterpretação e transformação de ideias, processos e obras; um exemplo relevante é a instalação *Gartensulptur (Garden Sculpture)* [Fig.9]. Produzida pelo artista – em colaboração com o seu filho Björn Roth –, entre os anos de 1968 e 1996, a obra continua em evolução após a sua morte. A obra é composta por um conjunto heterogéneo de materiais – objetos e estruturas

¹⁰⁵ Tradução da autora. Versão original: “*Works of art should be like that – they should change like man himself, grow old and die*”.

¹⁰⁶ Em 1976 Roth declara como obras artísticas os resíduos de papel que havia recolhido e organizado em 300 pastas (S. Maurer, 1998). Ver obra “*Flacher Abfall*” (“*Flat Garbage*”), de 1975-1976.

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras em metal e/ou madeira, plantas, roupa, desenhos de projeto, ferramentas agrícolas e de construção, equipamento audiovisual, brinquedos, alimentos, entre outros – que se articulam numa espécie de fole monumental. Concebida numa lógica *site-specific* (instalada no quintal de um estúdio), *Gartenskulptur* acaba por se converter numa obra processual complexa, que transita regularmente entre lugares. A par de materiais encontrados e reciclados, a obra incorpora elementos dos seus vários locais de exposição, crescendo e transformando-se a cada reinstalação. Os efeitos do tempo são visíveis e os elementos da fauna e da flora, que conferem vida à instalação, são também responsáveis pela sua progressiva destruição (Danto, 2005a; Schumacher, 2017). As vontades de renovação e metamorfose, próprias de Roth, não se cingem ao universo da autorrepresentação – por via da frequente alteração do seu nome e da utilização de inúmeros pseudónimos –, mas estendem-se aos títulos das suas obras. *Gartenskulptur* recebe inicialmente o nome de *Garten Geraet* (*Garden Tool*); a ideia de *Instrumento de Jardim* enfatiza as funções mecânica e produtiva da obra como uma ferramenta (de exterior) para a construção e destruição da arte (Garrels, 2004; Scholte, 2020).



Fig. 9 *Gartenskulptur* (*Garden Sculpture*) (1968-1996), Dieter Roth (Welish, 2004)

Dieter Roth aspira à aniquilação da aura do objeto artístico por via da produção de múltiplos – processo que subverte a ideia de unicidade da obra de arte –, aos quais atribui títulos jocosos ou depreciativos, muitas vezes recorrendo à gíria e ao tabuísmo (Paoletti, 1998; Goldstein, 2013). Um caso exemplar é o de *Literaturwurst* (*Literature Sausage*) [Fig.10]: uma série de cinquenta livros de artista concebida entre 1961 e 1974. As salsichas que dão forma a *Literaturwurst* são produzidas em tamanhos e formatos variados e cumprem a receita original, contendo especiarias, sal, alho e ervas aromáticas; contudo, em vez de carne, o invólucro de

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras

intestino é recheado com fragmentos de livros, jornais ou revistas, cujo conteúdo ou autoria Roth admite invejar ou desprezar. No exterior de cada objeto, para além da assinatura e da data, é fixado o título da publicação que lhe dá origem. De acordo com o MoMA (2013) – detentor de um dos exemplares de *Literaturwurst* – a obra propõe aos observadores (ou leitores) um novo método de *processamento* de texto, de ingestão e digestão de informação e uma conceção de literatura como forma de nutrição. As referências humorísticas ao processo digestivo conhecem um novo ciclo entre 1972 e 1982, período em que Roth produz *Karnickelköttelkarnickel* (*Bunny-dropping-Bunny*) [Fig.11]: uma série de duzentas e cinquenta esculturas que mimetizam um coelho da páscoa (elemento recorrente no reportório iconográfico do artista) no qual, em lugar do tradicional chocolate, se encontra uma mistura de palha com fezes do animal representado, numa proposta espirituosa de *materialização do abjeto* (Hanson, 2021).



Fig. 10 *Literaturwurst* (*Literature Sausage*) (1969), Dieter Roth (MoMA, 2013)



Fig. 11 *Karnickelköttelkarnickel* (*Bunny-dropping-bunny*) (1968), Dieter Roth (MoMa, 2022)

3.2 Vida no Museu/ *Vida de Museu*

À semelhança da generalidade das produções artísticas de natureza perecível, as obras de Dieter Roth não são executadas tendo em vista a institucionalização, ou a integração convencional em coleções museológicas. De facto, no final da década de 60, as obras do artista são percebidas como provocações explícitas à práxis museológica – uma assunção pertinente, tendo em consideração o programa artístico da época (Dobke & Walter, 2003). Não obstante, no final da década de 80 e início da década de 90, as obras desta tipologia são acomodadas pelos

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras

museus na qualidade de testemunhos de um capítulo importante da história da arte. Conforme exposto no primeiro capítulo, esta realidade é responsável pela ampliação do valor de mercado dos objetos artísticos e, conseqüentemente, da vontade institucional de os conservar. Para determinar a sensibilidade dos produtos alimentares aos processos de degradação é necessária, por parte dos conservadores, a compreensão das reações químicas, físicas, microbianas e/ou enzimáticas próprias de cada tipo de matéria (Gilman, 2015). A par dos reptos técnicos, a conservação de obras desta tipologia apresenta, frequentemente, desafios de natureza teórica, nomeadamente no que concerne à identificação da função e da carga simbólica do processo de degradação na integridade conceptual do objeto artístico. Em casos de utilização deliberada de materiais perecíveis para a transmissão de significados simbólicos, a não compreensão das intenções do artista pode conduzir à preservação do material original da obra, ação potencialmente representativa de uma imprecisão conceptual (Frasco, 2009; Coronado García, 2022). Reformula-se, então, uma questão fundamental: Será possível a preservação das obras sem que esta interfira com a intenção do artista, de envelhecimento ou desintegração das mesmas?

Coronado García (2022) reconhece três tipologias de intencionalidade no que respeita as obras de arte produzidas com recurso a alimentos: a primeira compreende as obras dotadas de carga emocional pelo artista e faz depender a perceção do público das qualidades físicas, materiais e formais dos alimentos que as compõem; estes objetos são, por norma, sujeitos a processos químicos que asseguram a sua continuidade material, sendo desejável que a sua aparência permaneça inalterada ao longo do seu percurso institucional. A segunda tipologia apurada pela autora assenta na dimensão ritual de algumas obras artísticas produzidas com alimentos e firma-se no potencial relacional – de comunicação e partilha de experiências – inscrito no ato de *comer*; neste cenário, a refeição é entendida pelo artista como um veículo para a satisfação das necessidades biológicas e sociais do ser humano. Por último, Coronado García remete aos casos em que o processo de deterioração do objeto artístico se constitui como uma parte fundamental da identidade do mesmo, bem como da respetiva experiência expositiva; neste cenário, os sentidos da visão e do olfato aliam-se no processo de apreensão da obra pelo público. Caso não sejam consumidos, os alimentos que constituem as obras desta tipologia têm uma vida útil limitada; no entanto, no contexto artístico, esta utilidade é prolongada por via do processo de decomposição.

Ainda que a obra de Dieter Roth se inscreva na terceira das categorias elencadas por Coronado García, é de notar que os processos de transformação e decomposição material não assumem, na sua prática artística, um fim meramente destrutivo. De facto, as produções deste artista raramente atingem a total desintegração, permanecendo num estado de incerteza que,

frequentemente, deixa Museus e colecionadores apreensivos. De acordo com Camille Paulhan (2014), “as obras ocupam uma zona cinzenta, oscilando entre o tempo coagulado e a evolução orgânica, prontas a reativar devido a alterações climáticas ou a caprichos dos insetos”¹⁰⁷ (p.187). Seguindo a mesma premissa, Fabiana Senkpiel (2021) defende que, no caso dos objetos escultóricos de Roth, o poder de ação do material não está dependente de qualquer interação específica com o público; isto é, o poder de ação não é exclusivamente atribuído a sujeitos com capacidade de consciência e intencionalidade, mas às próprias obras. Neste sentido, os materiais utilizados são percebidos como atores nos processos artísticos; a matéria é entendida como um princípio ativo.

Conforme demonstrado no primeiro capítulo, mesmo quando assentida pelo artista, a extinção material de obras de arte pode ver-se traduzida, no quadro museológico, na perda de valor económico dos respetivos objetos e, em última instância, na desincorporação dos mesmos da coleção: cenário indesejado e que é combatido pelo Museu. A ambiguidade que caracteriza a relação de Roth com a instituição museológica e a sua missão é expressa pelo próprio na seguinte reflexão: “Toda a imagem em putrefação evolui e assume, progressivamente, a vida de museu (...) embora eu sempre tenha concebido os museus como casas funerárias a vários níveis”¹⁰⁸ (Roth apud Skowranek, 2012, p.3). Recorde-se a suprarreferida associação entre *museu* e *mausoléu*, articulada por Adorno a propósito da condição de *vida após a morte* alcançada pelas obras musealizadas. A propósito da tendência entrópica da obra de Roth, o conservador Glenn Wharton recorda uma visita à Tate Gallery, em Londres (Inglaterra), no contexto da qual o artista declara que “(...) a ideia, e não o objeto, deve ser preservada”¹⁰⁹ e que a decomposição deve ser aceite como um fenómeno incontornável, mas não encorajado (Wharton et al., 1995, p. 165).

Em contraste com os casos de estudo apresentados no capítulo anterior, nos quais o processo de aquisição dos objetos artísticos pela instituição museológica precede a degradação física dos mesmos, a musealização das obras de Dieter Roth significa a aquisição consciente de um processo de contínua evolução material e de finitude indisputável. Uma vez institucionalizadas, as propostas heterodoxas deste artista surgem como um desafio para os conservadores, que se veem confrontados com a degradação deliberada de obras que dispensam a sua intervenção. Esta conjuntura é reconhecida pelos museus que, inclusive, incorporam o discurso de Roth na sua narrativa curatorial: este é o caso da exposição *Wait, Later This Will Be Nothing: Editions by Dieter Roth*, que tem lugar no MoMA, em 2013. A ideia de que “mais

¹⁰⁷ Tradução da autora. Versão original: “*The works occupy a grey zone, wavering between coagulated time and organic evolution, ready to revive because of climactic changes or insect whims*”.

¹⁰⁸ Tradução da autora. Versão original: “*The whole putrefying image actually grows and increasingly takes on museum life (...) although I have always regarded museums as funeral parlours to varying degrees*”.

¹⁰⁹ “*The idea and not the object’ should be preserved.*”

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras tarde, [a obra exposta] não será nada”, veiculada pelo enunciado da exposição, parece surgir em evidente contradição com a tradicional missão museológica de preservação e salvaguarda do património artístico e em favor da intenção do artista. No contexto desta exposição, Suzuki (2013) lembra uma visita ao Schimmelmuseum (“Museu do Bolor”) [Fig.12], um edifício devoluto em Hamburgo, na Alemanha – anexo ao Dieter Roth Museum –, utilizado como estúdio pelo artista entre as décadas de 70 e 90¹¹⁰: “(...) vi-me frente a frente com a prova da afirmação de Roth de que ‘mais tarde isto não seria nada’. O *bunker* de betão estava cheio do chão até ao teto com obras em decomposição, feitas em chocolate e açúcar”¹¹¹. Testemunhando a atividade das larvas sobre os blocos de chocolate, Suzuki reconhece que aquilo que os conservadores designariam de *ameaça*, o artista chamaria de *colaboração*.



Fig. 12 Schimmelmuseum, 1992-2004 (Dieter Roth Museum, 2022)

No catálogo da exposição acima referida – redigido por Suzuki em conjunto com vários elementos do departamento de conservação do MoMA – é referida a estratégia de *conservação passiva* adotada pela instituição no sentido de conter a evolução dos materiais perecíveis utilizados por Roth; este método consiste na aplicação de *técnicas suaves* tendo em vista a

¹¹⁰ Apesar de vários protestos, o Schimmelmuseum é demolido em 2004, por razões de segurança. Muitas das obras são integradas permanentemente no Dieter Roth Museum e as restantes instaladas no Schimmelraum (“Quarto do Bolor”), no novo edifício. In <https://www.dieterrothmuseum.org/en/moldmuseum/>

¹¹¹ Tradução da autora. Versão original: “There, behind a vault door, I came face to face with the proof of Roth’s assertion that “later this would be nothing.” The concrete bunker was filled floor to ceiling with decaying works made of chocolate and sugar”.

manutenção da condição presente do objeto. Destas técnicas faz parte, por exemplo, a captura de insetos invasores através da instalação de armadilhas de feromonas acopladas a plataformas viscosas, acompanhada da monitorização regular da obra. Quando questionada por Andrew M. Goldstein (2013) sobre as medidas de conservação associadas à obra de Roth, Suzuki refere que muitos dos colecionadores privados que detêm os seus objetos artísticos fizeram parte do núcleo de amigos ou conhecidos do artista e que, por esta razão, compreendem e respeitam os objetivos por ele definidos para a sua obra. A curadora acrescenta que, no caso das coleções institucionais, a missão do Museu não é a de recuperação de um estado passado do objeto artístico, mas a sua indução numa espécie de estase, para que permaneça na condição em que foi adquirido.

Em 1967, inspirado no arquipélago Westman (situado na costa sul da Islândia), Dieter Roth começa a trabalhar na obra *Islands*: uma série de objetos escultóricos produzidos com recurso a gesso, iogurte, leite, tinta e madeira (entre outros) (Danto, 2005a). Por sugestão do artista ao colecionador Hanns Sohm, algumas destas obras são colocadas sob campânulas de Plexiglas, de forma a retardar o processo de degradação: “(...) pode colocar vidro sobre [a obra] para que todos os destacamentos se vão acumulando em baixo, mas não restaure nada, por favor!”¹¹² (Dobke & Walter, 2003, p.106). Entre os anos de 1971 e 1972 – depois da série *Small Islands* – Roth produz *Large Islands* para a galeria de Helmut Rywelski, em Colónia, na Alemanha. Cumprindo a indicação de Roth e utilizando gesso para a fixação dos destacamentos das obras, Rywelski toma a liberdade de colorir o material adicionado. Quando, numa feira de arte, é confrontado com a intervenção do galerista, Roth rasura a sua assinatura dos objetos; esta atitude resulta numa ação judicial por parte de Rywelski e marca o início de um processo do qual o artista sai vencedor (Dobke & Walter, 2003). O caso de *Islands* permite questionar não só os limites impostos por Roth aos colecionadores a nível da conservação e restauro das suas obras, como também o entendimento, por parte do artista, do próprio conceito de *restauro*; a compreensão do leque de ações que, na perspetiva de Roth, integram este conceito é fundamental para um entendimento mais profundo e rigoroso do universo conceptual deste artista.

A ambivalência que caracteriza a postura de Roth e que complexifica o apuramento da sua intenção fundamental é reconhecida por Lauren Hanson (2021) – curadora do Harvard Art Museums, em Cambridge (E.U.A) – que atesta o entendimento e aceitação, por parte do artista, de que os processos de degradação das suas obras serão retardados pela sua introdução no ambiente museológico. Também Julie Gilman (2015) relata a colaboração de Roth com museus e colecionadores no sentido de desenvolver estratégias de manutenção dos registos e arquivos referentes aos seus objetos artísticos. Muitas vezes, a participação do artista estende-se ao

¹¹² Tradução da autora. Versão original: “(...) you could put glass over it so that everything that comes peeling off accumulates underneath, but don't restore anything please!”

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras

momento expositivo, ao qual lhe é concedido acesso contínuo, para que possa gerir as suas instalações. Gilman apresenta como caso ilustrativo deste cenário, a aquisição de *Zuckerturm* (*Sugar Tower*), e *Selbstturm* (*Self Tower*) pela Emanuel Hoffman Foundation: duas torres de esculturas produzidas em açúcar e chocolate, respetivamente, a serem instaladas permanentemente no Museum for Contemporary Art, em Basileia; exemplares de *Sugar Tower*, e *Self Tower* integram, simultaneamente, a coleção do Schimmelmuseum. Os níveis das torres são definidos por planos quadrangulares de Plexiglas, que pousam diretamente sobre os elementos escultóricos da camada inferior. Se, no museu criado por Roth, a degradação gradual das torres – provocada pelas flutuações de temperatura, ataques biológicos e humidade elevada – é tolerada, o mesmo não se verifica no museu de Basileia. A resposta de Roth aos repetidos colapsos das obras difere de acordo com os contextos: no Schimmelmuseum, o artista procede à reconstrução das torres, repondo os elementos responsáveis pelo colapso; no museu suíço, as mesmas são estabilizadas por via de suportes laterais, da instalação de um aparelho de desidratação e da implementação de um sistema de controlo de pestes. Maja Oeri (presidente da Emanuel Hoffman Foundation) reconhece o aspeto efémero da obra de Roth e justifica a dissemelhança da atitude do artista face ao contexto do Schimmelmuseum como uma adaptação à realidade institucional. Oeri refere ainda que a disponibilidade de Roth para a colaboração a longo prazo com o museu contribui para a maior segurança da instituição na aquisição de obras produzidas com materiais perecíveis (Oeri, 2004 apud Gilman, 2015).

Um outro cenário que envolve *Selbstturm* (*Self Tower*) é invocado por Arthur Danto (2005a) ao recordar a aura olfativa formada pelo chocolate na retrospectiva promovida pelo MoMA, em 2004 – *Roth Time: A Dieter Roth Retrospective*. No catálogo de exposição, surge a acompanhar as obras *Self Tower* e *Löwenturm* (*Lion Tower*) a seguinte indicação: “As flutuações da temperatura ambiente, a atividade dos insetos e as alterações da humidade expõem as esculturas a um processo de constante degradação (...) As devastações do tempo não devem ser contidas. As torres devem deteriorar-se, a desejo do artista”¹¹³ (p.283). Na sala de exposição do museu nova-iorquino é possível observar – entre outras obras de Roth –, as duas torres de seis andares erguidas sobre plintos quadrangulares e formadas por trinta bustos (*Self Tower*) e trinta leões (*Lion Tower*), editados em chocolate [Fig.13]. Além da imponência conferida pela escala, estas obras (às quais se junta *Sugar Tower*) diferenciam-se das restantes pela ausência de vitrines expositivas, fator que promove o contacto não mediado com o público e as torna mais permeáveis aos fenómenos ambientais e biológicos mencionados no catálogo. Esta solução expositiva oferece ao público a possibilidade de uma fruição completa da obra, na qual se inclui

¹¹³ Tradução da autora. Versão original: “Fluctuations in room temperature, insect activity, and changes in humidity expose the sculptures to a steady process of decay (...) The ravages of time should not be arrested. The towers are left to deteriorate at the artist’s own wish”.

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras a dimensão olfativa – aspeto intrínseco do trabalho de Roth e não disponível aquando da presença de vitrines (Garrels, 2004). Não obstante, a listagem de obras em exposição – disponibilizada pelo MoMA – informa que *Self Tower* e *Lion Tower* não são as obras originalmente executadas por Roth, entre os anos de 1969 e 1998, mas cópias de exposição, produzidas para a ocasião com recurso a moldes do artista.



Fig. 13 *Self Tower* e *Lion Tower* na exposição *Roth Time: A Dieter Roth Retrospective*, 2004 (MoMA, 2022)

As obras que integram a retrospectiva pertencem a diferentes coleções internacionais, pelo que se percebem algumas diferenças nos métodos e exigências a nível da conservação e exposição das mesmas; apesar destas nuances, é notória uma tendência generalizada para a preservação dos objetos artísticos. A par da variável das caixas de exposição, algumas obras diferenciam-se pela presença de atividade biológica, sendo visíveis insetos, introduzidos pelo próprio artista, assim como os seus detritos e carcaças. As diferenças no método expositivo permitem a sensibilização do público para a tensão existente entre o artista e a instituição museológica, em particular no que concerne aos atos de colecionar e conservar estas obras (Gilman, 2015). *Roth Time: A Dieter Roth Retrospective* lança o mote para uma reflexão acerca do estatuto da obra original *versus* a reprodução – dos pontos de vista da instituição e do artista – e das valências e limitações de cada uma no contacto com o público. Este caso permite também constatar a influência que as normas de conservação e exposição desenhadas pelas instituições museológicas para as suas coleções exercem sobre a forma como as obras são recebidas pelo público, bem como pelas conclusões por ele tiradas acerca da intenção dos

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras
respetivos artistas. Atentando na inscrição do catálogo onde é expresso o desejo de Roth e na dualidade de métodos expositivos – que, de forma coincidente (ou não) se associam às obras originais e às reproduções –, lança-se a seguinte questão: Estará a instituição a projetar ou a transformar a vontade do artista?

A questão anterior vê a sua pertinência renovada em 2018, ano da exposição *Artists and Their Books / Books and Their Artists*, promovida pelo Getty Research Institute (GRI), em Los Angeles, nos Estados Unidos. Cumprindo o mote do título, a exposição reúne livros de artista de vários criadores contemporâneos e conta com cerca de quarenta edições de Dieter Roth. Uma das edições de maior relevância é *Poetrie*, uma série produzida entre 1967 e 1968 e cuja ficha técnica elenca os seguintes materiais: plástico transparente, Plexiglas, parafusos de metal, substância (possivelmente queijo) (Keats, 2018). Na mesma exposição estão presentes outras versões da mesma obra, nas quais os poemas são impressos em folhas de plástico que, em lugar do queijo, contêm urina, pudim, carne ou cola. Marcia Reed (2022), curadora do GRI, lembra que cada exemplar de Roth é uma referência visual à fisicalidade, uma variável de uma performance: “Estas obras são tanto documentos quanto arte, feitas para serem experimentadas e manuseadas, em vez de enterradas como tesouros intocáveis”¹¹⁴ (p.114). Não obstante o reconhecimento, pela curadora, de que a manipulação destes livros é fundamental para a sua integridade conceptual, a autorização para o manuseamento dos mesmos pelo público não é concedida; a justificação mora na fragilidade do plástico e na possível aderência e destacamento da matéria impressa nas páginas. Os dilemas que envolvem a exposição das edições de Roth não se cingem ao tato; com efeito, Reed interroga-se se o odor forte e desagradável do livro de urina faz parte da experiência de leitura idealizada pelo artista. Lamentando a interdição do público à poesia do artista, Reed defende que “Negar o acesso aos textos não reconhece uma faceta relevante da obra, que é a interação de palavras e imagens no contexto das seleções de materiais específicos de Roth”¹¹⁵ (p.115).

Os casos que envolvem o Museum for Contemporary Art de Basileia, o Museum of Modern Art de Nova Iorque e o Getty Research Institute de Los Angeles são denotativos da tensão entre o tempo real e o tempo institucional, característica da obra de Dieter Roth. Os diferentes cenários evidenciam a tendência museológica para a preservação do original e para a desaceleração da degradação das obras, mesmo reconhecendo (e publicitando) a afinidade do artista com a finitude material das suas produções. Não obstante, é de frisar a ambiguidade e complexidade de que, frequentemente, se revestem as intenções de Roth. Apesar de assentir

¹¹⁴ Tradução da autora. Versão original: “Such works are documents as much as art, made to be experienced and handled rather than entombed as untouchable treasures”.

¹¹⁵ Tradução da autora. Versão original: “To deny access to the texts fails to acknowledge a critical facet of the work, which is the interactions of words and images in the context of Roth’s selections of specific materials”.

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras alguns procedimentos de preservação – como a instalação de campânulas em Plexiglas e de equipamentos de fumigação –, o artista recusa qualquer tipo de intervenção ativa que signifique a eliminação das marcas do tempo nos objetos artísticos. Paradoxalmente, o artista leva a cabo iniciativas como a perfuração de campânulas anteriormente instaladas – permitindo trocas atmosféricas entre as obras e o exterior – ou a introdução deliberada de insetos nos objetos artísticos, tendo em vista o seu *consumo* acelerado (Paulhan, 2014).

3.3. Análise de casos de estudo pertencentes à Coleção da Fundação de Serralves

Transferindo as problemáticas em estudo do panorama internacional para o contexto português, é relevante atentar na coleção da Fundação de Serralves, em acervo no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, na cidade do Porto. Desta coleção fazem parte, entre outras obras de Dieter Roth, as esculturas *Über Meer (Over the Sea)* e *P.O.T.A.A.VFB. (Portrait of the artist as Vogelfutterbüste)*. Tendo em comum a tipologia artística e a natureza perecível dos seus materiais, as obras apresentam problemáticas de conservação de índole teórica e prática objetivamente distintas. A análise destes dois casos parte do contacto com os objetos artísticos no contexto de um estágio curricular, decorrido no referido museu, no ano de 2021, e desenvolve-se com recurso a fontes bibliográficas. A reflexão teórica é ainda informada por uma entrevista ao atual gestor da coleção da Fundação de Serralves – Filipe Duarte –, realizada em 2022¹¹⁶.

3.3.1 Über Meer

A pirâmide de base quadrangular que dá corpo a *Über Meer* é formada por pequenos blocos de queijo de pasta mole, assentes numa base de gesso e metal [Fig.14]. A obra data de 1969 e é editada numa série de dez múltiplos, dos quais a Fundação de Serralves conserva o primeiro. À data, o material orgânico que compõe *Über Meer* apresenta sinais de desidratação e deterioração, manifestos na desagregação do queijo, na presença de manchas à superfície e no escurecimento generalizado da mesma; a este quadro somam-se vestígios de atividade fúngica (aparentemente sem evolução) e a corrosão da base metálica. Desde a sua aquisição, em 2007, a obra não foi alvo de intervenção direta, sendo mantida sob condições ambientais controladas, na reserva do museu¹¹⁷. A posição do museu, no que respeita a retórica conservativa associada à obra de Roth, surge alinhada com a estratégia de *conservação passiva* adotada pelo MoMA; Filipe Duarte (2022) explica: “As graduais alterações no estado de conservação da obra são

¹¹⁶ A entrevista está disponível, na íntegra, no apêndice A.

¹¹⁷ (50%, +/- 10% HR e 19-21°C)

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras aceites pelo artista. Pretendemos que a inevitável degradação não seja acentuada por acondicionamento inadequado”.



Fig. 14 *Über Meer* (1969), Dieter Roth. Ed.1/10 (Serralves, 2022)

Em concordância com o museu nova-iorquino, Serralves aceita como “inevitável” a degradação da obra de Roth; não obstante, existem outros fatores com implicações na precipitação deste fenómeno e que ultrapassam o “acondicionamento inadequado” mencionado pelo gestor. Filipe Duarte (2022) informa ainda que *Über Meer* se encontra, em permanência, assente numa base de madeira e encerrada numa campânula de Plexiglas; segundo o próprio, estes elementos são anteriores à aquisição da obra pela instituição museológica e fazem parte da sua solução expositiva [Fig.15]. Duarte refere ainda que à data de aquisição da escultura não é facultada qualquer documentação respeitante a instruções expositivas ou indicações de conservação da mesma. A barreira imposta pela campânula protege a escultura de possíveis danos físicos e contém a eventual propagação de micro-organismos. Contudo, uma visita ao catálogo da coleção de Serralves permite perceber que os dois elementos não constam da ficha técnica da obra, sendo que a campânula também não está presente no respetivo registo fotográfico¹¹⁸. O mesmo se verifica no caso de *Basel on the Rhine* (1969), pertencente à coleção do MoMA: na placa metálica com 80x80x4.6 cm, coberta por uma camada de chocolate liquefeito, a gordura emerge à superfície, na qual se encontram orifícios produzidos por insetos (Cembalest, 2013); a

¹¹⁸ Disponível em <https://www.serralves.pt/a-colecao-serralves/>

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras proteger esta obra está um plano de Plexiglas, que também não consta dos registos do catálogo da coleção¹¹⁹. Desta forma, o que poderia passar por uma mera opção conservativa e expositiva alcança, na obra de Roth – em geral – e em *Über Meer* – em particular –, uma dimensão ontológica: ao isolar a escultura do ambiente exterior, inibindo o seu processo de degradação, o elemento acrílico impõe-se como uma ameaça ao universo simbólico da entidade que propõe proteger. Se por um lado, existem testemunhos de que a campânula de Plexiglas, era uma opção expositiva consertada pelo artista, por outro, essa questão não é tão evidente, quando as obras são registadas e documentadas sem tal elemento. Será então, considerado pelas instituições museológicas, um elemento perturbador na leitura das obras, pelo que no momento de registo e documentação, é removido? Se sim, porque deve ser exposta a obra ao pública na presença de tal elemento?

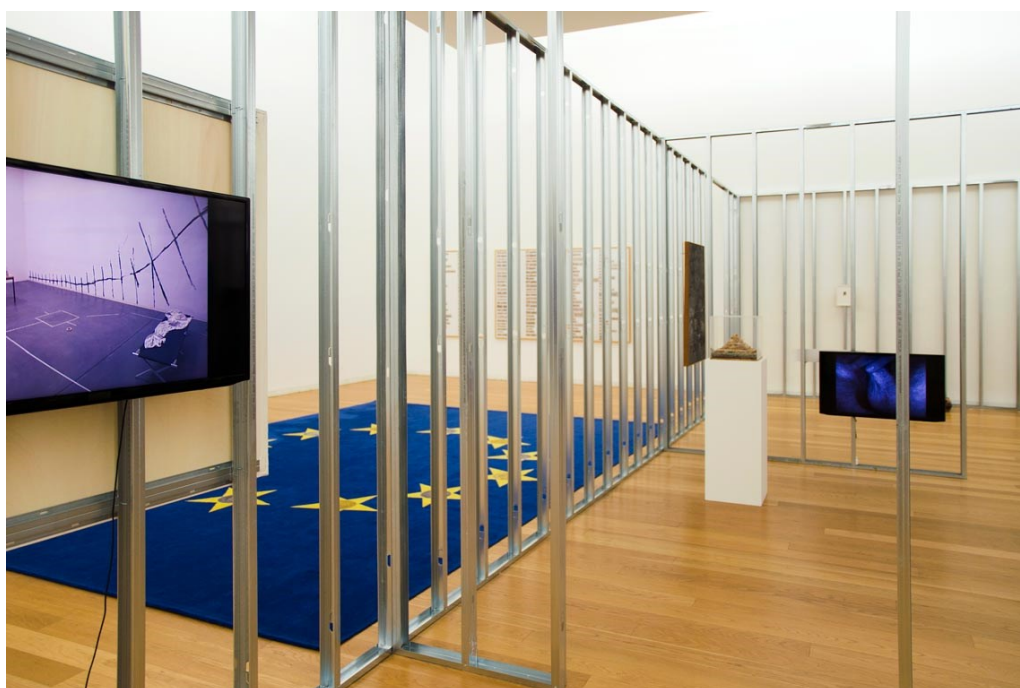


Fig. 15 *Über Meer* na exposição *Zero em Comportamento*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2018 (Babo, 2018)

Marcia Reed (2022) refere-se às vitrines como estruturas que asfixiam as obras de arte, por limitarem o contacto com o público e a apreensão da totalidade dos aspetos simbólicos e sensoriais dos objetos. Neste sentido, este dispositivo museológico não é um elemento neutro ou informal, uma vez que, impondo um distanciamento espaço-temporal do observador, atribui aos objetos artísticos as dimensões *antropológica*, *mística* ou *sagrada* associadas à ideia de *reliquia* (Mesch, 2016). Recorde-se que, para Walter Benjamin (1935/1969), a distância física entre a obra e o observador é um sintoma da presença da aura: “O objeto essencialmente distante é o

¹¹⁹ Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/80875>

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras inacessível. A inacessibilidade é, de facto, uma das principais qualidades da imagem de culto. Fiel à sua natureza, permanece distante, por muito próxima que possa estar”¹²⁰ (p.21). As noções de *distanciamento* e *inacessibilidade*, associadas por Benjamin às ideias de culto e de contemplação aurática da obra de arte, não coincidem com as premissas inscritas na proposta artística de Roth; esta incompatibilidade traduz-se, à luz da teoria anterior, na incoerência da apresentação dos objetos deste artista sob campânulas. O conservador e historiador alemão Heinz Althöfer sustenta que o confinamento destas obras não é equiparável ao questionamento teórico que antecede a aplicação de um retoque ou *tratteggio*, mas convoca questões mais densas e substanciais, no sentido em que pode significar a aniquilação da obra de arte, não só na sua existência física, como também na sua existência conceptual (Santabárbara Morera, 2016).

Este plano transparente que modera o encontro entre o público e a obra de arte estabelece – aos olhos da curadora Sarah Lookofsky (2016) –, um paralelo com a dinâmica entre consumidores e objetos no contexto da montra comercial, como um cenário de projeção, fetichismo e desejo massificados. A primazia do olhar, inerente à contemplação do objeto artístico, vem contrariar a já referida proposta conceptual de Roth, de subversão da supremacia da visão sobre os restantes sentidos no momento de apreensão das obras. A propósito do consumo distanciado – promovido pela *montra* expositiva –, recorda-se a teoria de Boris Groys (exposta no primeiro capítulo), segundo a qual os objetos artísticos se distinguem dos objetos comuns pela sua sujeição ao consumo contemplativo – potenciado pela conservação dos mesmos – e a sua sobrevivência ao consumo efetivo, pelo temo e pelo uso.

3.3.2 P.O.T.A.A.VFB

P.O.T.A.A.VFB é um autorretrato produzido por Dieter Roth no final dos anos 60 e editado numa série de trinta exemplares¹²¹: o terceiro data de 1969 e integra, desde 1999, a coleção da Fundação de Serralves [Fig.16]. O acrónimo que dá nome à escultura remete ao romance joyciano *Portrait of the Artist as a Young Man* (“Retrato do Artista Quando Jovem”), referência que, longe de pretensões miméticas, se manifesta na forma de um antagonismo espiritualoso, já que o artista se retrata com uma idade avançada. O formato do título remete ao dadaísmo iconoclasta de Marcel Duchamp presente na obra *L.H.O.O.Q.*, um ready-made assinado em 1919, no qual o artista francês acrescenta bigode e barba a uma reprodução da Mona Lisa. Roth e Duchamp têm em comum o desejo da destruição da aura da obra de arte por

¹²⁰ Tradução da autora. Versão original: “*The essentially distant object is the unapproachable one. Unapproachability is indeed a major quality of the cult image. True to its nature, it remains distant, however close it may be*”.

¹²¹ De notar que a figura do busto é utilizada por Dieter Roth noutras obras, entre as quais as já referidas *Self Tower* e *Garden Sculpture*.

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras via da já referida ironização de imagens ou objetos de culto. O busto é produzido com recurso a chocolate e sementes de alpista e assenta numa base quadrangular de madeira¹²². Numa publicação assinada por Serralves lê-se a seguinte informação: “*P.O.T.A.A.VFB* constitui uma paródia à solenidade associada aos bustos – que normalmente representam figuras históricas – e relativiza, num ato irónico e autoderrisório, a importância que Roth se atribui” (Serralves, 2020).



Fig. 16 *P.O.T.A.A. VFB* (1969), Dieter Roth. Ed.3/30 (Serralves, 2022)

A utilização do chocolate para fins autorrepresentativos surge como uma tentativa renovada de erradicação do ego, por via da aceleração e evidenciação dos fenómenos de mutabilidade e decadência; com efeito, tendemos a perceber o chocolate processado como uma matéria de consumo e não como um material de conservação e longevidade (Hanson, 2021). Nas mãos de Roth, este material alcança uma significância simbólica ambivalente, podendo representar um encantamento e ingenuidade infantis ou uma decadência desarmante e hostil (Dobke & Walter, 2003). A escultura segue a linha conceptual de Roth, como um hino à transitoriedade e à inevitabilidade da morte, contrastando com a maior parte das obras do artista pela sua instrução expositiva: projetada para ser instalada no exterior e comida por pássaros, *P.O.T.A.A.VFB* é produzida tendo em vista a sua rápida destruição [Fig.17]. A premissa repete-

¹²² Para a edição das figuras em chocolate, Roth adquire 2,5 kg de barras de chocolate branco, de leite e negro, derrete-as, individualmente, em banho-maria e vaza o líquido para moldes de silicone com contra moldes de gesso (Suzuki, 2013a).

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras se com a obra *Kleiner Gartenzweig als Eichhörnchenfutterplastik (Small Garden Gnome as Squirrel Food Sculpture)*: um gnomo de jardim produzido por Roth em 1969, em chocolate, e colocado no exterior tendo em vista o consumo por animais. Os processos digestivos são uma temática recorrente na obra do artista (recorde-se *Bunny-dropping-Bunny*) e *P.O.T.A.A.VFB* não é exceção: as sementes de alpista presentes nas obras são comidas, digeridas e expelidas pelos animais numa nova forma. As esculturas alcançam um estado de permanente transformação que se encontra fora do controlo do artista e assumem uma nova vida, que se afasta do objeto originalmente construído por Roth (Schumacher, 2017).



Fig. 17 *P.O.T.H.A.A.VFB* (1970), Dieter Roth. Ed 3/30¹²³

Ainda que nas mãos do artista, muitos bustos de chocolate tenham sucumbido aos efeitos dos fenómenos ambientais e biológicos, alguns exemplares de *P.O.T.A.A.VFB* encontram-se – meio século depois – encerrados em vitrines que circulam, cuidadosamente, entre reservas e salas de exposição de vários museus (Árnadóttir, 2021; Assis, 2022). Não obstante a similitude das condições de produção, os bustos musealizados apresentam sintomas e ritmos de envelhecimento diferentes: esta conjuntura é resultado dos fatores externos a que cada exemplar é exposto na sua vida pré-institucional e, naturalmente, dos mecanismos museológicos de conservação e armazenamento a que posteriormente são sujeitos. Atendendo à particularidade das obras produzidas em chocolate, Wharton et.al (1995) informa que, a par do controlo

¹²³ Impressão intaglio a preto e branco em papel de fabrico manual; reprodução fotomecânica de colagem (Serralves, 2022). A obra apresentada na Fig.17 foi redimensionada, tendo como dimensões originais 78x53.3cm.

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras ambiental dos espaços, as instituições museológicas devem implementar políticas de controlo de pestes, no sentido de evitar ataques biológicos e retardar a deterioração dos objetos. Apesar das diretrizes avançadas, Wharton reconhece a especificidade simbólica deste material e sublinha que, caso necessária a intervenção numa obra produzida em chocolate, o dever dos seus homólogos é o de obtenção de uma declaração escrita da intenção do artista, redigida pelo mesmo ou pelo seu representante legal.

Em contraste com a pirâmide de queijo, o busto de chocolate não é protegido por qualquer campânula no contexto de exposição; no entanto, não cumpre a fórmula expositiva desenhada por Roth, ao ser apresentado no espaço interior do museu [FIG 18]. Quando questionado acerca da solução expositiva da obra, Duarte (2022) reconhece que, apesar de *P.O.T.A.A.VFB* ter sido inicialmente concebida com a função de apresentação no exterior, “(...) o seu estatuto é alterado a partir do momento em que a obra é incorporada numa coleção”. O gestor acrescenta:

“Atualmente não se considera a apresentação da obra no exterior, o que levaria à sua total destruição (...) A obra é atualmente preservada em contexto museológico, tendo em vista a sua futura fruição, permanecendo a ideia que originalmente seria para apresentação no exterior”.

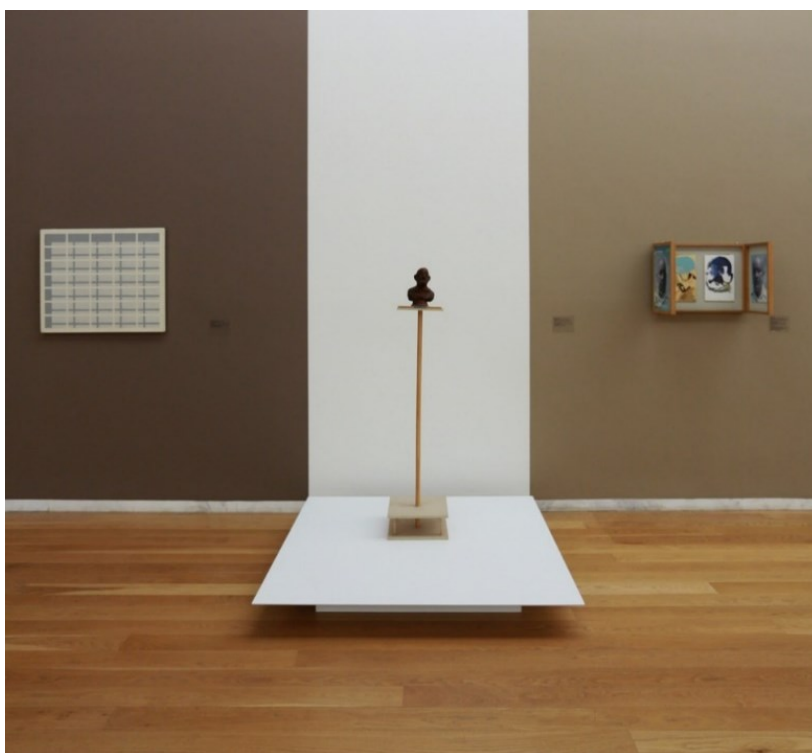


Fig. 18 *P.O.T.A.A.VFB* na exposição *Coleção de Serralves: 1960-1980*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2017 (atelier XYZ, 2017)

As justificações avançadas pelo gestor da coleção da Fundação de Serralves não só parecem resumir a posição generalizada dos museus na posse de obras de Roth, como oportunizam uma reflexão profunda acerca da renovação do estatuto da obra institucionalizada. Quais as implicações da retórica conservativa do museu no universo simbólico de *P.O.T.A.A.VFB*? Poderá a “futura fruição” significar e legitimar o sacrifício da intenção do artista? Será a “ideia” de apresentação no exterior suficiente para garantir a integridade conceptual da obra?

Questionado sobre o estado de conservação da obra adquirida por Serralves, Duarte (2022) esclarece: “A escultura apresenta pequenas fissuras, algumas zonas em destacamento junto à base e manchas esbranquiçadas. Todas estas alterações têm vindo gradual e lentamente a acentuar-se ao longo dos anos”. As “manchas esbranquiçadas” a que Duarte se refere são fruto da exposição do chocolate a temperaturas elevadas, potenciadoras da emersão da gordura e do açúcar à superfície; a este fenómeno de descoloração da camada visível dá-se o nome de *blooming*¹²⁴. Também a variação dos índices de humidade é responsável pela degradação da escultura: baixa humidade pode provocar a desidratação do chocolate e a consequente formação de fissuras e humidade elevada pode traduzir-se em escorrimentos e deformações materiais (Hanson, 2021). A natureza lenta e gradual do processo de transformação material do busto deve-se, à semelhança da pirâmide de queijo, à manutenção da obra sobre condições ambientais controladas na reserva do museu, bem como a ações periódicas de limpeza da superfície escultórica.

No ano de 2021 – como consequência de uma provável alteração das condições ambientais da reserva –, a superfície de *P.O.T.A.A.VFB* é palco de atividade microbiológica; a este episódio sucede um ataque de natureza biológica, que tem como agente invasor o “piolho do livro”. A solução encontrada é a desinfestação por via de uma bolha anóxica¹²⁵, uma vez que, segundo a equipa responsável pelo procedimento, a remoção mecânica dos insetos é inviabilizada pela existência de fissuras e vazios na escultura, nos quais os insetos se alojam e aos quais não é possível aceder (Assis, 2022). Também o método de congelamento – geralmente eficaz no controlo de pestes – é posto de parte devido à dificuldade de devolver o objeto artístico à temperatura ambiente sem causar condensação (Suzuki, 2013a). Duarte (2022) afirma que as decisões relativas à conservação de *P.O.T.A.A.VFB* são tomadas de forma autónoma pela equipa da Fundação de Serralves; não obstante, o gestor informa que o museu mantém contacto com a Dieter Roth Foundation e com outras instituições na posse de obras do artista, no sentido da partilha de informações respeitantes à tomada de decisão. A título de exemplo, Duarte

¹²⁴ Os seis tipos de gordura presentes no chocolate têm temperaturas de derretimento entre os 17°C e os 36°C (Suzuki, 2013a)

¹²⁵ Consiste num processo de tratamento em atmosfera modificada anaeróbia capaz de eliminar os insetos invasores em qualquer estágio do seu ciclo de vida. A par da sua eficácia, este método prima pela segurança e pela natureza ecológica, garantindo a desinfestação sem recurso a agentes químicos ou pesticidas.

explica que aquando da preparação do processo de erradicação dos insetos foram consultadas, entre outras entidades, o MoMA e a TATE.

Num artigo em que descreve o processo de tratamento passivo aplicado ao busto de chocolate, Vânia Assis (2022) – uma das conservadoras da equipa responsável pela desinfestação –, avança a seguinte reflexão: “A sobrevivência a longo prazo nunca fez parte do plano, então como podemos prolongar a vida de algo que não foi concebido para durar?”¹²⁶ (p. 19). Este questionamento é demonstrativo da crescente confluência entre as questões técnicas e conceptuais que caracterizam a prática conservativa contemporânea, sendo particularmente importante no contexto do tratamento da obra de Roth. É ainda relevante a análise do título do artigo em questão – “A Sweet Result: Saving a Dieter Roth chocolate sculpture from becoming food” –, sendo este demonstrativo da importância das nuances terminológicas na teorização da conservação da obra deste artista. Se a expressão “um doce resultado” faz uma remissão simultânea e eficaz ao açúcar presente no chocolate e ao sucesso da intervenção conservativa, a premissa que se segue – segundo a qual se “salva a escultura de chocolate da transformação em comida” –, parece reanimar um dilema fundamental: em que medida a inviabilização do consumo pelos insetos configura o “salvamento” da obra? Cientes do potencial transformativo da obra deste artista e da natureza colaborativa da sua relação com os insetos, que dimensões do busto estaremos, efetivamente, a salvar? Recorde-se o caso de *Marocco* – abordado no capítulo anterior –, no qual a contenção da infestação, decretada pela instituição museológica, faz parte de um conjunto de medidas tomadas no sentido da contenção da evolução material da obra e que vão contra a intenção do artista.

Confrontado com um cenário semelhante ao de Serralves, o Museum of Contemporary Art (MACBA), em Barcelona, procede à desinfestação da obra *Schokoladenmeer (Chocolate Sea)* com recurso a armadilhas de feromonas. A obra, produzida por Roth no ano de 1970, e adquirida pelo MACBA em 1999, é composta por blocos quadrangulares de chocolate Lindt e um manuscrito triturado de um romance não publicado (Gilman, 2015). Ainda que, em conformidade com o panorama geral, os dois museus ibéricos elencados apostem no retardamento do processo de degradação das obras de Roth, esta postura não é transversal a todas as instituições detentoras de trabalhos do artista. O Düsseldorf Restoration Center, na Alemanha – na pessoa do conservador Heinz Althöfer –, recusa a intervenção num busto de chocolate infestado, com a justificação de que o tratamento – que passava pela injeção de pesticidas ou pela consolidação do pó de chocolate com resina –, tornaria o chocolate incomestível e ia contra a intenção do artista; a obra é armazenada no laboratório de conservação da instituição, dentro de uma vitrine acrílica (Wharton et al., 1995; Suzuki, 2013a).

¹²⁶ Tradução da autora. Veersão original: “Long-term survival was never part of the plan, so how can we extend the life of something which wasn’t designed to last?”

Também o Musée des Beaux-Arts de Lausanne, na Suíça, assente a degradação natural e a inevitável extinção das obras do artista; Bernard Fibicher, diretor do museu, declara.: "Temos que aceitar que não restará muito dessas obras daqui a 20 ou 30 anos"¹²⁷ (Laird, 2012). Com efeito, o cenário de desaparecimento de obras de Roth nem sempre se cinge ao hipotético, já que, nos anos 70, é reportado o desaparecimento de um coelho de chocolate da sua autoria das reservas do Schloss Morsbroich Museum, na cidade alemã de Leverkusen. Bertram Müller (1998) entende a performance do pequeno roedor como “Uma perda para o museu, mas certamente não para Dieter Roth”¹²⁸ (p.18).

3.4. A ruína musealizada: análise conceptual, perspetivas e estratégias

Expostos os casos de *Über Meer* e *P.O.T.A.A.VFB.*, importa perceber as consequências das políticas de conservação e curadoria impostas pelo museu, na receção e interpretação destas obras pelo público. Ao contrário de objetos produzidos com materiais artísticos tradicionais, a pirâmide de queijo e o busto de chocolate são capazes de gerar no visitante do museu uma sensação de estranhamento que advém da familiaridade com a vida útil destes alimentos. O confronto com estas obras, produzidas há mais de meio século, permite perceber que o tempo corre a ritmos diferentes dentro e fora das paredes museológicas. A retórica conservativa, ancorada na necessidade de garantir o acesso do público futuro às obras do Passado, poderá, com efeito, ser responsável pelo esvaziamento conceptual das mesmas e, conseqüentemente, pela exposição de um produto artístico desvitalizado. Importa, fundamentalmente, a honestidade para com o público; isto é, importa equipar o público com a informação e as ferramentas necessárias para a descodificação do que lhe é oferecido, para que possa perceber que o que vê não é apenas resultado do engenho artístico de Roth, mas é também um produto da máquina museológica.

As alterações na condição material da obra artística têm, necessariamente, impacto na perceção dos seus significados pelo público. Para Robert Storr (1999), a passagem do tempo compreende uma mudança – gradual ou abrupta – da apreensão concreta do objeto para uma apreensão de ordem tendencialmente conceptual. O curador enfatiza a reciprocidade implícita no lado imaterial desta equação, assente na ideia de que não importa apenas o que o objeto traz ao observador, mas também o que o último traz ao objeto, no sentido da reconstituição mental de um contexto que já não está presente. David Lowenthal (2019) corrobora esta premissa ao afirmar que não é apenas o objeto artístico o alvo da deformação pelo tempo, mas também o olhar do próprio sujeito. Mesmo que na presença da matéria trabalhada por Roth, poderá o

¹²⁷ Tradução da autora. Versão original: “*Nous devons accepter qu’il ne restera pas grande chose de ces pièces dans 20 a 30 ans*”.

¹²⁸ Tradução da autora. Versão original: “*A loss for the museum, but certainly not for Dieter Roth*”.

visitante do Museu alegar que está perante a obra original? Como garantir a autenticidade da “reconstituição mental” de que fala Storr se a degradação programada é contida pelos mecanismos institucionais de conservação? Relembremos a convicção de Filipe Duarte (2022) sobre a alteração do estatuto das obras no momento da sua incorporação na coleção e perguntemos se o verdadeiro estatuto não será, de facto, o de documentos de si próprias. Prolongando esta tese, é possível inferir que a perpetuação da condição deletéria de *Über Meer* e *P.O.T.A.A.VFB*, isto é, do seu estado de *ruína material*, tem como resultado a *ruína conceptual* das mesmas. O estatuto documental destas obras artísticas é corroborado pela teoria de Boris Groys (explanada no primeiro capítulo), que propõe que a documentação apenas existe onde a obra já não está presente, ou acessível.

Por esta altura, resumem-se os dois principais posicionamentos institucionais respeitantes à conservação da obra de Dieter Roth: de um lado, surgem os mecanismos de *conservação passiva*, adotados por Serralves, pelo MoMA e pelo MACBA; do outro, a natural degradação das obras, defendida, por exemplo, pelo Musée des Beaux-Arts de Lausanne e pelo Düsseldorf Restoration Center. No entanto, pelas palavras de Heide Skowranek (2012), vemos surgir uma terceira abordagem, que passa pela utilização de réplicas tendo em vista a eterna repetição do processo de degradação; esta proposta já havia sido avançada a propósito do estudo de caso de *Corner of Fat in a Cardboard Box*, como possível solução para o cumprimento da sua premissa processual. A conservadora do Kunstmuseum de Estugarda, na Alemanha, avança com a referida solução como resposta ao seguinte dilema: “Que estratégias pode uma instituição seguir se a conservação de uma obra parece contradizer a intenção do artista que a criou?”¹²⁹ (p.2).

A dimensão performativa contemplada na proposta expositiva de *P.O.T.A.A.VFB* – que envolve o consumo da obra por pássaros –, faz do busto de chocolate um bom candidato para o programa de Skowranek. Basta lembrar a reedição das obras *Self Tower* e *Lion Tower* para a exposição *Roth Time: A Dieter Roth Retrospective*, do MoMA, para constatar que o recurso a exemplares de exposição não é novidade no contexto da obra de Roth. A utilização deste tipo de cópias é recorrente na exibição de performances em formato de vídeo, já que a fragilidade do negativo original apenas garante um número limitado de exibições. Colocando de parte as questões relativas à autorização e controlo das réplicas, bem como ao respetivo valor dos objetos artísticos replicados, é necessária a reflexão acerca da intenção de preservar, para as gerações futuras, a forma material de obras que têm a *transitoriedade* ou a *decadência* como temáticas principais (Skowranek, 2012). No caso de *P.O.T.A.A.VFB* esta proposta expositiva passaria pela instalação do exemplar replicado no exterior, oferecendo ao público a

¹²⁹ Tradução da autora. Versão original: “*What strategies can an institution pursue if the conservation of a work appears to contradict the intention of the artist who created it?*”

possibilidade de testemunhar a destruição da obra; esta performance seria repetida ciclicamente. Quando interpelada com esta possibilidade, a Fundação de Serralves responde que "Até à data, a equipa curatorial nunca considerou a possibilidade de produzir cópias de exposição para apresentação no exterior" (Duarte, 2022).

Com efeito, o tempo age com maior lentidão do que os pássaros quando se trata do consumo da matéria e, no caso de *Über Meer*, o artista abre espaço para a degradação gradual da obra. De acordo com Ulrich Lang (2007) "Se uma obra de arte se decompõe materialmente, temos que encontrar soluções para a recordar de outras formas"¹³⁰ (p.2). Haverá, então, outra solução para além do cuidado paliativo da pirâmide de queijo? Deverá ser considerada a produção de uma réplica para que o público possa aceder à forma escultórica original? E deve este novo objeto reiniciar o processo de degradação? Na hipótese de produção de réplicas de *Über Meer* importa apurar, não só o momento de esgotamento da vida material da obra e a fase desta vida à qual o novo objeto se deve referir, como também a pertinência da réplica para a integridade conceptual da obra. Sem emitir um posicionamento favorável ou desfavorável, Filipe Duarte (2022) informa que esta hipótese nunca foi considerada pela Fundação de Serralves, no que concerne à escultura de queijo. Quando analisada à luz do universo conceptual de Roth, a produção de uma réplica de *Über Meer* reveste-se da seguinte ambivalência: por um lado, cumpre a proposta de Roth, promovendo a dissolução da noção de *obra de arte* como produto único do génio artístico; por outro, aparenta contrariar a ideia de inevitabilidade da morte, preconizada pelo artista. Não obstante, ao contrário do busto de chocolate, a pirâmide de queijo não parece aludir a qualquer cadeia ou ciclo de consumo; neste sentido, a produção de uma réplica tendo em vista a contínua reativação do processo de degradação não parece responder à intenção original do artista.

Afastada a ideia de replicação da pirâmide de queijo, resta ponderar a solução reconstrutiva. Em consonância com a posição da generalidade dos especialistas e autoridades dedicadas à obra de Roth, Lang defende que a reconstrução de uma obra em degradação tem como resultado a negação dos componentes históricos do objeto, interferindo também com a sua temporalidade inerente. Para o conservador, a reconstrução serve exclusivamente fins educativos e não deverá assumir o estatuto de obra de arte no contacto com o público (Lang, 2007; Molle, 2009); tomemos a reconstrução da obra *Time and Mrs. Tiber* após a sua reconstrução como um caso ilustrativo deste cenário. Em face dos constrangimentos associados a cada um dos métodos anteriores, conclui-se que a solução que melhor faz cumprir a proposta artística de Roth é a da aceitação do ciclo natural dos materiais e o respeito pela inevitável extinção da matéria. Ao estatuto documental, carregado por estes objetos artísticos na sua

¹³⁰ Tradução da autora. Versão original: "If an artwork decays materially we have to find ways to recall it in other forms".

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras
condição atual, deve somar-se nova documentação que possa registrar o percurso da obra até ao seu fim e que possa ter lugar no momento expositivo. Nas palavras de Roth: “A fotografia pode ocupar o lugar do restauro como registo histórico”¹³¹ (Roth, 1997 apud Skowranek, 2012).

¹³¹ Tradução da autora. Versão original: “Fotogeschichten können anstelle der Restaurierungen treten”.

Conclusão

As problemáticas levantadas ao longo da investigação não se veem esgotadas ou resolvidas neste momento conclusivo, no qual se procura sintetizar as principais ideias desenvolvidas.

Numa primeira instância, importa destacar a ampliação, ou transmutação, das funções e compromissos do Museu, desde a sua origem até ao presente, compreendendo que as suas valências cultural e educativa – relativas ao papel de depositária do património público coletivo e de lugar de contacto com a arte – surgem acompanhadas, desde o final do século XX, de uma tendência corporativa, focada na rentabilidade do seu inventário. Neste sentido, reconhece-se o impacto da crescente disposição comercial da instituição museológica na validação e cimentação da sua retórica conservativa, manifesta na procura do prolongamento da vida material dos objetos. Entende-se a ambição de uma arte eterna – composta por objetos permanentes –, não apenas como um produto da expectativa de durabilidade, inscrita na construção pessoal e cultural da nossa realidade, mas também como consequência dos mecanismos topológicos, discursivos e operativos do Museu. De notar que a ideia de imortalidade da arte, que acompanha o programa museológico, é ainda promotora de uma leitura historicista da cultura contemporânea, assente nas premissas de que a História é sequencial e de que o passado pode ser recuperado. Para este cenário contribuem a previsibilidade comportamental dos materiais utilizados na produção artística até meados do século XX e a reverência prestada à obra de arte na sua condição física original, considerada a sua forma *autêntica*.

Um dos principais eixos de reflexão da dissertação é a fricção entre as propostas experimentais, processuais e efêmeras do programa artístico dos anos 60 e 70, do século XX, e as premissas conservativas que, até à década de 90 do mesmo século, modelam as práticas institucionais. Neste contexto, assinalam-se a difícil fixação material e a natureza imaterial de muitas obras de arte produzidas neste período como os principais desafios à fórmula tradicional da práxis conservativa e à narrativa historicista patrocinada pelo Museu. Ainda neste âmbito, concebe-se a musealização como um processo ativo de legitimação das obras de arte e afasta-se a ideia de Museu enquanto entidade neutra ou desinteressada no que concerne à exposição e conservação de objetos artísticos. Com efeito, constata-se a precedência do processo de coleção face ao momento de criação artística, na atualidade, e conclui-se que o confronto entre as propostas artísticas emergentes e os estilos precedentes não é mais fruto de uma evolução estética extrínseca ao Museu, mas um produto dos seus processos internos. Percebe-se, na aparente incompatibilidade entre os axiomas da Museologia e da Conservação tradicionais e as exigências da produção artística contemporânea, um estímulo para a mudança dos paradigmas

A Musealização da Ruína: Entre a retórica e os limites da prática museológica contemporânea na conservação de obras efêmeras disciplinares, em particular no que diz respeito à interpretação e manutenção da identidade das obras de arte efêmera.

Reitera-se a relevância dos processos de conservação na sustentação do momento expositivo, compreendendo que podem existir em concordância ou em confronto com o último. No caso dos objetos artísticos de natureza perecível – em que o momento expositivo constitui uma ameaça direta à sua integridade material –, as questões relativas à exposição e preservação exigem a identificação exata dos elementos constitutivos da obra, bem como a interpretação da sua relevância para a integridade material e conceptual do objeto artístico. Desta forma, sublinha-se a premência de um esforço reflexivo e participativo, por parte dos conservadores, na interpretação e documentação dos múltiplos – e, por vezes, divergentes – núcleos de significado assumidos por muitas obras artísticas desta tipologia ao longo da sua vida institucional. Entende-se que a perpetuação material dos objetos artísticos nem sempre responde às suas exigências conceptuais podendo, inclusive, ser-lhes contrária; de facto, a ideia de que as obras de arte devem perdurar revela-se, muitas vezes, incompatível com o universo conceptual do artista. Entende-se a variável da *intenção do artista* como um aspeto incontornável na tomada de decisão conservativa e na determinação do futuro das obras, podendo a mesma ser apurada por via de ferramentas documentais – como a entrevista –, ou pelo contacto direto com o artista. A exposição e análise dos casos de estudo permite concluir que sem a ponderação desta variável, a tendência da instituição museológica – sob influência do mercado da arte – é a da preservação das obras, se necessário, contornando a intenção na sua origem.

O reconhecimento dos paradoxos inerentes à conservação de obras efêmeras revela-se fundamental na legitimação do pensamento e ação conservativos e na aceitação do fim da vida material dos objetos. Neste sentido, as propostas contemporâneas de conservação e curadoria que pretendam acompanhar os contornos e as exigências desta tipologia artística não devem subscrever irrefletidamente a teoria que vincula o objeto original ao estatuto de objeto *autêntico*. É ainda imperativo aludir ao papel das estratégias de emulação ou reprodução na relação com o público, nunca descartando a análise crítica das respetivas valências, da sua relevância caso a caso e principalmente, da capacidade de suplantar o desejo do público pela dimensão transcendental – aurática – da obra original. Entende-se como benéfica e enriquecedora a cooperação entre artistas, conservadores e curadores no processo de tomada de decisão que envolve as obras artísticas de natureza efêmera ou perecível, processo este que deve primar pela transparência. Ainda neste âmbito, reconhece-se que, apesar de necessárias algumas orientações comuns, a solução para muitos dos dilemas da prática conservativa contemporânea não passa pela procura de fórmulas universais, transversais a todos os casos, mas pelo entendimento das particularidades de cada obra e pela imersão no universo conceptual de cada artista.

As questões éticas associadas à arte efêmera intencional vêm desafiar as instituições museológicas e os respectivos precedentes históricos em matéria de conservação. O caso de Dieter Roth é exemplar na representação destas problemáticas e na demonstração da relutância humana na aceitação da deterioração do património artístico. Quando transportada da esfera individual para o campo institucional, a resistência à perda material não se cinge à perda de património em si, passando a abranger as repercussões financeiras carregadas por essa perda. Neste sentido, defende-se uma postura pró-ativa por parte do Museu na antecipação destas questões, bem como na implantação de políticas e procedimentos que permitam mitigar estes problemas no momento de aquisição das obras e não numa fase posterior da sua vida institucional. De notar que a tensão a que hoje se assiste entre as intenções carregadas por muitos objetos artísticos e as fórmulas do processo de aquisição institucional é fruto da inexistência de reflexões e debates teóricos associados a este processo na década de 90 do século passado.

Na qualidade de participantes ativos na História, os museus encerram o poder e o dever de se repensar e reinventar, no sentido de melhor responder às exigências da arte contemporânea. Assim, defende-se a promoção de práticas expositivas e conservativas capazes de respeitar a natureza processual e a condição rizomática das obras já institucionalizadas, bem como das práticas artísticas emergentes, compreendendo que as decisões tomadas hoje determinarão o património cultural e artístico de amanhã. Por fim, reforça-se a ideia de que a fixação das obras num estado de objetualidade imutável nem sempre significa a sua preservação e, por conseguinte, a preservação de uma História verdadeira. Por outras palavras, a ação que impede a ruína material do objeto artístico pode arruinar a autenticidade do mesmo, através da musealização da ruína conceptual.

Referências Bibliográficas

- Aben, K. (1995). Conservation of Modern Sculpture at the Stedelijk Museum, Amsterdam. In J. Heuman (Ed.), *From Marble to Chocolate: The Conservation of Modern Sculpture* (pp. 104–109). Archetype Publications.
- Adorno, T. (1967). Valéry Proust Museum: In memory of Hermann van Grab. In *Prisms* (pp. 175–185). Neville Spearman.
- Adorno, T. (2002). *Aesthetic Theory* (G. Adorno & R. Tiedemann (eds.)). Continuum.
<https://doi.org/10.5840/intstudphil199022180>
- Appelbaum, B. (2007). Conservation Treatment Methodology. In *Conservation Treatment Methodology*. Taylor and Francis. <https://doi.org/10.4324/9780080561042>
- Árnadóttir, H. (2021). Nature , the Nonhuman , and the Critique of Representation in Dieter Roth ' s Biodegradable Work. *October*, 175, 70–87.
- Assis, V. (2022). A Sweet Result: Saving Dieter Roth Chocolate Sculpture From Becoming Food. *News In Conservation*, 88, 18–23. https://www.proquest.com/scholarly-journals/discerns-special-education-teachers-about-access/docview/2477168620/se-2?accountid=17260%0Ahttp://lenketjener.uit.no/?url_ver=Z39.88-2004&rft_val_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:journal&genre=article&sid=ProQ:ProQ%3Aed
- Barassi, S. (2007). The modern cult of replicas: A Rieglian Analysis of Values in Replication. *Tate Papers Online*, 8, 1–4. <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7325>
- Barassi, S. (2009). Dreaming of a universal approach : Brandi ' s Theory of Restoration and the conservation of contemporary art. *Symposium at the The Royal Academy of Arts Following the Publication of the Book - Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, 1–5. <http://www.icom-cc.org/54/document/dreaming-of-a-universal-approach-brandis-theory-of-restoration-and-the-conservation-of-contemporary-art/?id=777#.Uh3WB9LZiQk>
- Barker, R., & Bracker, A. (2005). Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys. *Tate Papers, November*, 1–15. <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/05autumn/barker.htm>
- Barrett, J. (2011). *Museums and the Public Sphere*. Wiley-Blackwell.
<https://doi.org/10.1002/9781444327922>
- Bevan, A., & Brace, G. (2019). Art Collections. In B. Campbell & C. Baars (Eds.), *The curation and care of museum collections*. Routledge.

- Bishop, C. (2013). *Radical Museology*. Koenig Books.
- Brandi, C. (2005). *Teoria da Restauração* (2nd ed.). Artes&Ofícios.
- Brokerhof, A. W. (1999). Killing Them Softly. In H. Usbrand & S. Dionne (Eds.), *Modern Art: Who Cares?: An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art* (2nd ed., pp. 103–105). Oxford University Press.
- Buren, D. (1985). Function of the Museum. In R. Hertz (Ed.), *Theories of Contemporary Art* (pp. 189–192). Prentice-Hall, Inc.
- Buskirk, M. (2003). *The Contigent Object of Contemporary Art* (The MIT Press (ed.)). Massachusetts Institute of Technology.
- Carter, C. (2000). Art Museum as a Purveyor of Culture. *Art, Life and Culture: 2000 International Association for Aesthetics Executive Committee Meeting and Colloquium.*, 153–170.
- Castriota, B. (2019a). Authenticity, Identity, and Essentialism: Reframing Conservation Practice. In F. Mairesse & R. F. Peters (Eds.), *What is The Essence of Conservation?* (pp. 39–48). ICOFOM.
http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/Icofom-EssenceofConservation-FINAL.pdf?fbclid=IwAR1sS-zsM5nBpz63Sb3WSOUc2GJfIYotFb0jqMzL8Vh_UE3VTEHeQuZ0pJc
- Castriota, B. (2019b). *Securing a Futurity: Artwork Identity and Authenticity in the Conservation of Contemporary Art*. University of Glasgow.
- Cembalest, R. (2013). *Self-Portrait of the Artist as a Self-Destructing Chocolate Head*. ARTnews. <https://www.artnews.com/art-news/news/chocolate-self-portraits-by-janine-antoni-and-dieter-rot-2190/>
- CICS. (2021). *the Decision-Making Model for Contemporary Art: version 1.2*. April, 1–36.
- Cooper, H. (2012). Thoughts on Thoughts on Replication. *Tate Papers*, 8, 1–2.
- Coronado García, C. M. (2022). Can We Use the Concept of Programmed Obsolescence to Identify and Resolve Conservation Issues on Eat Art Installations? In R. Rivenic & K. Roth (Eds.), *Living Matter: The Preservation of Biological Materials in Contemporary Art* (pp. 39–46). Getty Conservation Institute.
- Cramer, F. (1994). Durability and Change: A Biochemist's View. In W. . Krumben, P. Brimblecombe, D. E. Gosgrove, & S. STANIFORTH (Eds.), *Durability and Change: The*

- Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage* (pp. 19–25). Wiley.
- Danto, A. C. (2004). Kalliphobia in Contemporary Art. *Art Journal*, 63(2), 24–35.
- Danto, A. C. (2005a). Dieter Roth. In *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life* (pp. 279–285). Columbia University Press.
- Danto, A. C. (2005b). *El Abuso de la belleza*. Paidós.
- Davenport, K. (1995). Impossible Liberties: Contemporary Artists on the Life of Their Work over Time. *Art Journal*, 54(2), 40–52. <https://doi.org/10.1080/00043249.1995.10791691>
- Dobke, D., & Walter, B. (2003). *Roth Time: A Dieter Roth Retrospective* (T. Vischer & B. Walter (eds.)). Lars Müller Publishers.
- Dominguez Rubio, F. (2014). Preserving the unpreservable: docile and unruly objects at MoMA. *Theory and Society*, 43(6), 617–645. <https://doi.org/10.1007/s11186-014-9233-4>
- Downey, J. (2007). A fallacy in the intentional Fallacy. *Philosophy and Literature*, 31(1), 149–152.
- Dykstra, S. W. (1996). The Artist 's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation. *Journal of the American Institute for Conservation*, 35(3), 197–218. <https://www.jstor.org/stable/3179782>
- Fiske, T. (2004). *A Study of the Acquisition and Long Term Care of 'Non- Traditional Contemporary Artworks by British Regional Collections 1979 - Present Tina*. University of Glasgow.
- Foucault, M. (1984). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. *Architecture /Mouvement/ Continuité*, 1967, 1–9.
- Frasco, L. (2009). The Contingency of Conservation : Changing Methodology and Theoretical Issues in Conserving Ephemeral Contemporary Artworks with Special Reference to Installation Art. *Change*.
- Friedman, K. (1998). *The Fluxus reader* (K. Friedman (ed.)). Academy Editions. <http://books.google.co.uk/books?id=dKxPAAAAMAAJ>
- Garrels, G. (2004). Roth Time: A Dieter Roth Retrospective. *The Museum of Modern Art*, 16.
- Gilman, J. (2015). *The Role of Science in Contemporary Art Conservation : A Study into the Conservation and Presentation of Food-Based Art*. Ghent University. Faculty of Arts and Philosophy.
- Goldstein, A. M. (2013). *MoMA Curator Sarah Suzuki on How Dieter Roth Invented the Artist's Book*. Art Space.

https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/expert_eye/moma_curator_sarah_suzuki_dieter_roth_interview-51366

- Gordon, R. (2014). Identifying and pursuing authenticity in contemporary art. *Authenticity and Replication: The “Real Thing” in Art and Conservation*, 95–107.
- Gover, K. E. (2018). Boundary Issues: Reconsidering the Artist’s Sanction. In H. Usbrand & S. Dionne (Eds.), *Art and Authority: Moral Rights and Meaning in Contemporary Visual Art* (pp. 108–135). Oxford University Press.
- Grothe, N., Ihrig, D., & Patberg, N. (2016). *Dieter Roth: Shit Sublime Imperfect Masterpieces*. The Museum Ostwall.
- Groys, B. (1993). The Logic of the Collection. *Nordisk Museologi*, 73–86.
<https://doi.org/10.5617/nm.3792>
- Groys, B. (2002). Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation. In *Documenta 11, platform 5 : exhibition, catalogue*. (pp. 108–114). Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz. <https://doi.org/10.7551/mitpress/7469.003.0006>
- Groys, B. (2020). The Museum as a Cradle of Revolution. *E-Flux Journal*, 106, 1–8.
<https://www.e-flux.com/journal/106/314487/the-museum-as-a-cradle-of-revolution/>
- Hanson, L. (2021). Art Talk: The Abject Object - Decay and Irreverence in Dieter Roth’s Multiples. *Art Talks at the Harvard Art Museum*. <https://harvardartmuseums.org/article/art-talk-the-abject-object-decay-and-irreverence-in-dieter-roth-s-multiples>
- Harris, J. (2006). *Art History: The Key Concepts*. Routledge.
- Heidegger, M. (2002). Getting Off the Beaten Track - Heidegger. In J. Young & K. Haynes (Eds.), *Off the Beaten Track* (pp. 1–56). Cambridge University Press.
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=bth&AN=6973289&site=eds-live>
- Heremans, R., & Blanchaert, K. (2022). Stabbing Our Own House: A Biography of Joseph Beuy’s Wirtschaftswerte. In *Living Matter: The Preservation of Biological Materials in Contemporary Art* (Rivenc, R., pp. 166–176).
- Heydenreich, G. (2011). Documentation of Change- Change of Documentation. In T. Scholte & G. Wharton (Eds.), *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* (pp. 155–172). Amsterdam University Press.
- Hölling, H. B. (2021). Keeping Time: On Museum, Temporality And Heterotopia. *ArtMatters International Journal of Technical Art History, Special Issue #1*, 47–54.
- Hölling, H. B., Bewer, F. G., & Ammann, K. (2019). Material Encounters. In H. B. . Hölling, F.

- Bewer, & K. Ammann (Eds.), *The Explicit Material: Inquiries on the Intersection of Curatorial and Conservation Cultures* (pp. 1–14). Brill.
<https://doi.org/10.1163/9789004396852>
- ICOM. (2004). *ICOM Code of Ethics for Museums*.
- ICOMOS. (1964). *Carta de Veneza sobre a Conservação e o Restauro de Monumentos e Sítios* (p. 3). ICOMOS.
- ICOMOS. (1994). *Documento de NARA sobre a Autenticidade* (p. 5). ICOMOS - UNESCO.
- Irvin, S. (2005). The artist's sanction in contemporary art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(4), 315–326. <https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2005.00214.x>
- Iversen, M. (2007). Resistance to Replication. *Tate Papers*, 8, 7–8.
- Jacques Derrida. (1978). Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences. In *Writing and Difference* (pp. 351–370). Routledge.
- Keats, J. (2018). *With Materials Ranging From Twine To Urine, Artists Are Reinventing The Book At The Getty*. Forbes. <https://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2018/08/27/getty-artists-books/?sh=76f6391c726e>
- KM21. (2019). *An Unusual Stroll: Traces of Krijn Giezen*.
<https://www.km21.nl/en/tentoonstellingen/krijn-giezen>
- Korsmeyer, C. (1999). *Making Sense of Taste: Food & Philosophy*. Cornell University Press.
- Krauss, R. (1990). The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. *October*, 54, 3–17.
<https://doi.org/10.4324/9780429399671-37>
- Laird, M. (2012). *Préserver l'art contemporain de l'autodestruction*. SWI.
https://www.swissinfo.ch/fre/culture/préparer-l-éternité_préserver-l-art-contemporain-de-l-autodestruction/34159220
- Lang, B. (1974). The intentional fallacy revisited. *British Journal of Aesthetics*, 14(4), 306–314.
- Lang, U. (2007). The Passing Away of Art. *Tate Papers*, 8, 7–8.
- Laurence, R. (2004). *Magor's Timeless Transitions*. <https://www.straight.com/article/magors-timeless-transitions>
- Lehrman, L. (2012). A Sensuous Feast : Contemporary Art , Food , and the Five Senses. *Art History Honors Project*, 35.
- Lookofsky, S. (2016). Cults of transparency: the curtain wall and the shop window in the work of Dan Graham and Josephine Meckseper. In J. Welchman (Ed.), *Sculpture and the Vitrine*

- (pp. 211–229). Routledge.
- Lowenthal, D. (2019). A Sea-Change Rich and Strange. In H. B. . Hölling, F. Bewer, & K. Ammann (Eds.), *The Explicit Material: Inquiries on the Intersection of Curatorial and Conservation Cultures* (pp. 17–63). Brill.
- Lowinger, R., & Williams, D. (1994). Loss compensation in contemporary sculpture. *Objects Specialty Group Postprints (American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. Objects Specialty Group)*, 2, 103–114. <http://resources.culturalheritage.org/osg-postprints/wp-content/uploads/sites/8/2015/03/osg002-08.pdf>
- Lubar, S., Rieppel, L., Daly, A., & Duffy, K. (2017). Lost Museums. *Museum History Journal*, 10(1), 1–14. <https://doi.org/10.1080/19369816.2016.1259330>
- Lyas, C. (1983). Anything goes: The intentional fallacy revisited. *British Journal of Aesthetics*, 23(4), 291–305.
- Macedo, R. (2008). *Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro: Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70: Vol. II* [Universidade Nova de Lisboa]. <http://run.unl.pt/handle/10362/13144>
- Malone, M. (2009). Precarious Practices: Chance and Change in Nouveau Réalisme and Fluxus Meredith. In J. E. Neidhardt (Ed.), *Chance Aesthetics* (pp. 45–67). Mildred Lane Kemper Art Museum.
- MAMAC. (2017). *Liz Magor. Maio*.
- Marontate, J. (2005). Rethinking permanence and change in contemporary cultural preservation strategies. In *Journal of Arts Management Law and Society* (Vol. 34, Issue 4, pp. 285–305). <https://doi.org/10.3200/JAML.34.4.285-305>
- Martin, S. (2007). The absolute artwork meets the absolute commodity. *Radical Philosophy*, 146(146), 15–25.
- Matos, L. A. (2010). A Natureza Permanente do Efêmero: Estratégias de Sobrevivência. In R. Macedo & R. Silva (Eds.), *A Arte Efêmera e a Conservação: O Paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos* (pp. 91–98). Instituto de História da Arte. https://run.unl.pt/bitstream/10362/16429/1/Livro_Actas_Completo.pdf
- Maurer, L. (1998). Dieter Roth: An exhibition that became an obituary. In M. Green (Ed.), *I'll Get Through* (pp. 57–58). Dieter Roth Academy.
- Mesch, C. (2016). Sculpture in Fog: Beuys's vitrines. In J. . Welchman (Ed.), *Sculpture and the Vitrine* (pp. 121–141). Routledge. <https://doi.org/10.1093/jhc/fhu013>

- Miller, Z. (2021). Practitioner (In)visibility in the Conservation of Contemporary Art. *Journal of the American Institute for Conservation*, 60(2–3), 197–209.
<https://doi.org/10.1080/01971360.2021.1951550>
- Molle, K. (2009). *The Fugitive Oeuvre Of Dieter Roth: Problematic Aspects Of Conservation And The Use Of Food As Artistic Material*. 1–18.
- MoMA. (2022). *Dieter Roth*. MoMA. <https://www.moma.org/artists/5042>
- Morera, C. S. (2016). Conservation of Contemporary Art: a Challenge for the Theory of Critic Restoration? *En Conservando El Pasado, Proyectando El Futuro: Tendencias En La Restauración Monumental En El Siglo XXI, 1963*, 141–156.
- Moure, G. (2004). Joseph Beuys. In *Behind the Facts. Interfunktionen 1968-1975* (Moure, Glo, pp. 166–181). Ediciones Polígrafa.
- Müller, B. (1998). Under the spell of decay. In M. Green (Ed.), *I'll Get Through* (p. 18). Dieter Roth Academy.
- Mundy, J. (2007). Why / Why Not Replicate? *Tate Papers*, 8, 7–8.
- Muñoz Viñas, S. (2005). *Contemporary Theory of Conservation*. Elsevier B.V.
- Muñoz Viñas, S. (2010). The artwork that became a symbol of itself: reflections on the conservation of modern art. *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art – Reflections on the Roots and the Perspectives*, 10–21.
- Norman, A. L. (2019). *Zero Things: Liz Magor Interviewed by Lee Ann Norman*. BOMB Magazine. <https://bombmagazine.org/articles/zero-things-liz-magor-interviewed/>
- Nussbaum, G. (1998). Dieter Roth - dead: The internationally renowned artist Dieter Roth died last week in Basel. In M. Green (Ed.), *I'll Get Through* (p. 42). Dieter Roth Academy.
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the WhiteCube: The Ideology of the Gallery Space*. The Lapis Press.
- O'Neill, M. (2011). Ephemeral Art: Telling Stories to the Dead. *Image & Narrative*, 12(3), 51–65.
- Opeña, M., Singer, M., & Müller-Wüsten, D. (2021). Introduction to the Special Issue on Contemporary Art Conservation. *Journal of the American Institute for Conservation*, 60(2–3), 67–68. <https://doi.org/10.1080/01971360.2021.1988528>
- Paoletti, J. T. (1998). Real Art. *Art in Print Review*, 3(1), 28–34.
- Paulhan, C. (2014). Live and Let Die. In M. Daniel (Ed.), *Dieter Roth: Processing The World* (pp. 117–124). Les Presses du réel.

- Phillips, J. (2012). Shifting Equipment Significance in Time-Based Media Art. *The Electronic Media Review*, 1, 139–154.
- Redin, J., & Jackson, P. (2011). The Crypt: Probing the Obscure Administration of Cultural Memory. *Temenos - Nordic Journal of Comparative Religion*, 47(2), 183–196.
<https://doi.org/10.33356/temenos.5153>
- Reed, M. (2022). Killing with Kindness? The Challenges of Conservation and Access for Living Matter. In R. Rivenc & K. Roth (Eds.), *Living Matter: The Preservation of Biological Materials in Contemporary Art* (pp. 114–125). Getty Conservation Institute.
- Reeves, H. (2015). *Zero to Now: The Contemporary Art Conservation Problem*. New York University.
- Reijnders, T. (1999). Krijn Giezen: Transformations in Art and Life. In H. Usbrand & S. Dionne (Eds.), *Modern Art: Who Cares?: An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art* (2nd ed., pp. 99–102). Oxford University Press.
- Riegl, A. (1903). *O Culto Moderno dos Monumentos: a sua essência e a sua origem*. Perspectiva.
- Ruskin, J. (1903). The Lamp of Memory. In E. T. Cook & A. Wedderburn (Eds.), *The Seven Lamps of Architecture: Vol. VIII* (Library Ed, pp. 14–16).
<https://doi.org/10.1109/MPUL.2010.937254>
- SBMK. (1999). *The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art* (Foundation for the Conservation of Modern Art/Netherlands Institute for Cultural Heritage (ed.)). <https://doi.org/10.1080/00366579.1974.10613541>
- Scholte, T. I. (2020). *Inside/Outside: The perpetuation of site-specific installation artworks in museums*. Amsterdam School for Heritage and Memory Studies.
- Schumacher, L. (2017). *Intense Singularities: Dieter Roth's and Henning Christiansen's Processual Aesthetics* [York University].
<https://doi.org/10.1016/j.addr.2018.07.012><http://www.capsulae.com/media/Microencapsulation - Capsulae.pdf>
<https://doi.org/10.1016/j.jaerosci.2019.05.001>
- Scribner, C. (2003). Object, relic, fetish, thing: Joseph Beuys and the museum. *Critical Inquiry*, 29(4), 634–649. <https://doi.org/10.1086/377723>
- Senkpiel, F. (2021). Food as an Art Material Matters of Affordances and Material Images. *Art Style | Art & Culture International Magazine Food*, 7(7), 89–114.

Serralves. (2020). *Obra do dia*. Serralves Online Experience.

<https://m.facebook.com/fundacaoserralves/posts/10158351219033656:0>

Shiner, L., & Kriskovets, Y. (2007). The Aesthetics of Smelly Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(3), 273–286.

Skopek, M. (2021). Seeking Balance: Conservation Values and the Artist's Voice. *Journal of the American Institute for Conservation*, 60(2–3), 69–76.

<https://doi.org/10.1080/01971360.2020.1790908>

Skowranek, H. (2012). Should We Reproduce the Beauty of Decay? A Museumsleben in the work of Dieter Roth. *Tate Papers*, 4.

Smit, I. (1999). The Transitory Nature of Memory. In H. Usbrand & S. Dionne (Eds.), *Modern Art: Who Cares?: An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art* (2nd ed., pp. 92–98). Archetype.

Soulioti, A. M., & Chatzidaki, M. (2022). Double Trouble: Replicas in Contemporary Art and Their Impact in Conservation Decision-making. *Studies in Conservation*, 67(1–2), 21–29.

<https://doi.org/10.1080/00393630.2021.1974238>

Spurr, D. (2012). Figures of Ruin and Restoration: Ruskin and Viollet-le-Duc. In A. Arbor (Ed.), *Architecture and Modern Literature* (pp. 142–161). University of Michigan Press.

<https://doi.org/10.2307/j.ctt1qv5nb5.9>

Storr, R. (1999). Immortalité Provisoire. In M. Angel Corzo (Ed.), *Mortality Immortality? The legacy of 20th- Century Art* (pp. 35–40). The Getty Conservation Institute.

Sturtevant, E. (2007). Inherent Vice or Vice Versa. *Tate Papers*, 8.

<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/inherent-vice-or-vice-versa>

Suzuki, S. (2013a). *Wait, later this will be nothing: editions by dieter roth*. The Museum of Modern Art.

Suzuki, S. (2013b). *Wait, later this will be nothing. No really, I've seen it for myself*. Inside Out: A MoMA/MoMA PS1 BLOG. Wait, later this will be nothing. No really, I've seen it for myself.

Temkin, A. (1999). Strange Fruit. In M. Angel Corzo (Ed.), *Mortality Immortality? The legacy of 20th- Century Art* (pp. 45–50). The Getty Conservation Institute.

https://doi.org/10.4103/JCD.JCD_353_16

The Museum of Modern Art. (2013). *MoMA Highlights: 350 Works from The Museum of Modern Art, New York* (H. S. Bee, C. Heliczer, & S. McFadden (eds.); 3rd ed.). The

Museum of Modern Art.

<https://www.google.es/search?q=Bandau+biography+artist&ei=ZSBEWa34CsPJwAKlzpQY&start=20&sa=N&biw=1745&bih=819>

- Thomson, K. (2002). *Treasures on Erth: Museums, Collecting and Paradoxes*. Faber and Faber.
- Tisdall, C. (1979). *Guggenheim Museum mounts first Beuys Survey in United States*.
- Upenieks, E. (2017). *Dieter Roth: The Original Punk*. Drawing Connections.
<https://blogs.umass.edu/arhist391a-kurczynski/2017/06/07/dieter-roth-the-original-punk/>
- van Saaze, V. (2013). Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks. In *Installation Art and the Museum*. Amsterdam University Press.
<https://doi.org/10.1017/9789048517510>
- van Wegen, D. H. (1999a). Between Fetish and Score: The Position of the Curator of Contemporary Art. In I. Hummelen & D. Sillé (Eds.), *Modern Art: Who Cares?: An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art* (pp. 201–209). Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage.
- van Wegen, D. H. (1999b). Between Fetish and Score. In H. Usbrand & S. Dionne (Eds.), *Modern Art: Who Cares?: An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art* (2nd ed., pp. 201–209). Archetype.
- Vogel, M. (1998). Putting up with uncertainty: On the death of Dieter Roth. In M. Green (Ed.), *I'll Get Through* (p. 15). Dieter Roth Academy.
- Weiss, P. (1990). Selling the Collection. *Art in America*, 78, 124–131.
- Wharton, G. (2005). The Challenges of Conserving Contemporary Art. In *Collecting the New* (pp. 163–178). New York University.
- Wharton, G., Blank, S., & Dean, C. (1995). Sweetness and Blight Conservation of Chocolate Art. In J. Heuman (Ed.), *From Marble to Chocolate: The Conservation of Modern Sculpture* (pp. 162–170). Archetype Publications.
- Whyte, M. (2019). *Reality, Art and Life: The Work of Liz Magor*. National Gallery of Canada.
<https://www.gallery.ca/magazine/artists/reality-art-and-life-the-work-of-liz-magor>
- Willems, S. (1998). Decay encompassing the world. In M. Green (Ed.), *I'll Get Through* (p. 27). Dieter Roth Academy.
- Windon, K. (2012). The Right to Decay with Dignity: Documentation and the Negotiation

between an Artist's Sanction and the Cultural Interest. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 31(2), 142–157. <https://doi.org/10.1086/668108>

Zuidervaart, L. (1990). The Social Significance of Autonomous Art: Adorno and Burger. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48(1), 61–77.

Apêndices

Apêndice A – Entrevista a Filipe Duarte, 4 de Julho de 2022



Über Meer, 1969

Sobre o mar, 1969

Metal, gesso, queijo mole. Ed.1/10

18.5 x 32.5 x 32.5 cm

Col. Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 2007

1. Desde a aquisição pela Fundação de Serralves até ao presente, são visíveis alterações no estado material de Über Meer? Quais?

[F.D.] Devido à sua natureza, a obra deu entrada em Serralves, em 2007, com muitos sinais de degradação que, gradualmente, têm vindo a acentuar-se. Entre estes sinais de degradação destacam-se a corrosão do metal, desagregação do queijo, que se torna cada vez mais ressequido, presença de manchas e escurecimento generalizado. A obra apresenta também uma série de colónias de fungos que aparentam estar desidratadas e sem grande evolução.

2. São tomadas medidas concretas, pela Fundação de Serralves, enquanto detentora Über Meer, para travar ou mitigar a iminente transformação material da obra?

[F.D.] Procuramos manter a obra nas reservas de Serralves, em condições ambientais controladas (50%, +/- 10% HR e 19-21°C), mantida no interior de uma campânula acrílica que deu entrada com a incorporação da obra. As graduais alterações no estado de conservação da obra são aceites pelo artista. Pretendemos que a inevitável degradação não seja acentuada por acondicionamento inadequado.

3. Desde a aquisição pela Fundação de Serralves até ao presente, a obra foi sujeita a alguma intervenção de conservação e/ou restauro? Se sim: Qual? Quando? Quais os resultados?

[F.D.] A obra nunca foi intervencionada desde que deu entrada em Serralves.

4. A obra foi adquirida com documentação? E existe documentação (ex. instruções expositivas, de conservação) associada à obra? Se sim, qual?

[F.D.] No processo de aquisição não foi facultada nenhuma documentação respeitante a instruções expositivas ou indicações de conservação da obra.

5. A campânula acrílica que encerra a pirâmide de queijo é anterior à sua aquisição ou é integrada posteriormente? Este elemento faz parte da solução expositiva da obra? Se sim, qual a sua função neste contexto?

[F.D.] A obra encontra-se em permanência sobre uma base de madeira e encerrada no interior de uma campânula acrílica. A obra foi incorporada na Coleção de Serralves com estes elementos, mas não temos mais informações sobre a data de produção desta campânula. A obra é sempre apresentada com esta campânula, que cria uma barreira física de proteção da obra e evita a eventual propagação de micro-organismos para outras obras.

6. Os processos de tomada de decisão que envolvem Über Meer são resultado do contacto com instituições/fundações detentoras de outros exemplares da obra? Sucede o mesmo no sentido inverso? Existe um esforço no sentido de uma visão e atuação coletiva face ao futuro material da obra?

[F.D.] As decisões sobre a obra Über Meer são tomadas pela equipa de Serralves. No entanto, se surgisse alguma questão relevante, entraríamos em contacto com a Dieter Roth Foundation ou com instituições detentoras de outras obras do artista.

7. Que posição assume a Fundação de Serralves perante a possibilidade de produção de cópias de Über Meer para fins expositivos?

[F.D.] A Fundação de Serralves nunca considerou a produção de cópias de exposição desta obra.



P.O.T.A.A. VFB, 1969

Chocolate, alpista, madeira. Ed. 3/30

22.5 x 24.9 x 23.1 cm

Col. Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 1999

8. Desde a aquisição pela Fundação de Serralves até ao presente, são visíveis alterações no estado material de P.O.T.A.A. VFB? Quais?

[F.D.] A obra tem sido monitorizada desde que deu entrada em Serralves, em 1999. A escultura apresenta pequenas fissuras, algumas zonas em destacamento junto à base e manchas esbranquiçadas. Todas estas alterações têm vindo gradual e lentamente a acentuar-se ao longo dos anos.

9. Desde a aquisição pela Fundação de Serralves até ao presente, a obra foi sujeita a alguma intervenção de conservação e/ou restauro? Se sim: Qual? Quando? Quais os resultados?

[F.D.] Desde a sua incorporação na Coleção de Serralves, a obra já foi sujeita a algumas ações de limpeza superficial. Recentemente, por um episódio de alteração das condições ambientais, a obra apresentou sinais de atividade microbiológica à superfície e posteriormente de uma infestação de insetos (“piolho do livro”). O tratamento de desinfestação foi na altura realizado por via de uma bolha de anóxia e o resultado foi muito positivo.

10. A literatura associada a P.O.T.A.A. VFB informa-nos de uma instrução expositiva que determina a instalação da obra no exterior, para que seja comida por pássaros. Em que medida difere a solução expositiva promovida pela Fundação de Serralves e a intenção do artista?

[F.D.] Apesar de a obra ter sido inicialmente concebida com essa função de apresentação no exterior, o seu estatuto é alterado a partir do momento em que a obra é incorporada numa coleção.

- 11.** Irá a Fundação de Serralves, em algum momento, proceder à exposição da obra de acordo com a intenção do artista? Porquê?

[F.D.] Atualmente não se considera a apresentação da obra no exterior, o que levaria à sua total destruição. Essa forma de apresentação terá sido a ideia original do artista para apresentação da obra. A obra é atualmente preservada em contexto museológico, tendo em vista a sua futura fruição, permanecendo a ideia que originalmente seria para apresentação no exterior.

- 12.** Os processos de tomada de decisão que envolvem P.O.T.A.A. VFB são resultado do contacto com instituições/fundações detentoras de outros exemplares da obra? Sucede o mesmo no sentido inverso? Existe um esforço no sentido de uma visão e atuação coletiva face ao futuro material da obra?

[F.D.] As decisões sobre a obra P.O.T.A.A. VFB são tomadas pela equipa da Fundação de Serralves. No entanto, estão abertos os contactos com a Fundação Dieter Roth e outras instituições detentoras de obras do artista, para partilha de informações. A título de exemplo, na preparação do processo de erradicação de insetos por via de bolha de anóxia, anteriormente referido, foram consultadas várias instituições detentoras de obras semelhantes, incluindo a Fundação D.R., MoMA, TATE.

- 13.** Que posição assume a Fundação de Serralves perante a possibilidade de produção de cópias de P.O.T.A.A. VFB para fins expositivos? Neste cenário, seria viável a exposição no exterior?

[F.D.] Até ao momento a equipa curatorial nunca considerou a possibilidade de produção de cópia de exposição para apresentação no exterior.