



CATÓLICA  
ESCOLA DAS ARTES

---

PORTO

ENTRE A MATÉRIA E O CONCEITO:  
DOCUMENTAÇÃO DO MODELO EXPOSITIVO DA  
OBRA “ESCULTURA DENTRO DA FLORESTA”  
(1968-1969) DE ALBERTO CARNEIRO

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

*Inês Barbedo Ramalho Figueiredo Tavares*

Porto, Julho 2025

Entre a matéria e o conceito: Documentação do modelo expositivo da obra “Escultura dentro da floresta”  
(1968-1969) de Alberto Carneiro



CATÓLICA  
ESCOLA DAS ARTES

---

PORTO

ENTRE A MATÉRIA E O CONCEITO:  
DOCUMENTAÇÃO DO MODELO EXPOSITIVO DA  
OBRA “ESCULTURA DENTRO DA FLORESTA”  
(1968-1969) DE ALBERTO CARNEIRO

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

*Inês Barbedo Ramalho Figueiredo Tavares*

Trabalho efetuado sob a orientação da Professora Doutora Joana Teixeira

Porto, Julho 2025

Entre a matéria e o conceito: Documentação do modelo expositivo da obra “Escultura dentro da floresta”  
(1968-1969) de Alberto Carneiro

*À Maria e ao Chico*

## **Agradecimentos**

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha orientadora Prof<sup>a</sup> Doutora Joana Teixeira, que me apoiou e encorajou durante toda a investigação.

Agradeço à Doutora Catarina Rosendo pela disponibilidade e pela sua constante colaboração, que me esclareceu em muitos aspetos deste projeto e contribuiu para o aprofundamento na compreensão da prática artística de Alberto Carneiro.

Agradeço à Prof<sup>a</sup> Doutora Laura Castro pelo esclarecimento, que me permitiu aprofundar o conhecimento em relação ao artista e entrar em contacto com as instituições.

Obrigado ao Doutor Álvaro Moreira por ter possibilitado a visita ao Centro de Arte Alberto Carneiro e ter permitido a utilização da biblioteca como espaço de pesquisa e aprendizagem.

Agradeço profundamente à Fundação de Serralves pelo grande desafio e oportunidade de documentar e aprender mais sobre esta obra de arte.

Gostaria também de agradecer ao Prof. Doutor André Baltazar por me ter fornecido as ferramentas e orientação para a digitalização 3D da obra.

Adicionalmente, um obrigado às minhas colegas de mestrado Sofia Dantas e Raquel Riboldi que desempenharam um papel importante no processo de montagem.

Por fim, agradeço aos meus amigos e família pelo apoio durante esta etapa.

## Resumo

A presente investigação pretende, através do estudo da instalação *Escultura dentro da floresta* (1968-1969), explorar os processos de documentação de arte contemporânea, considerando a importância da dimensão conceptual na tomada de decisão. A obra *Escultura dentro da floresta*, pertencente à coleção da Fundação de Serralves, foi idealizada e criada por Alberto Carneiro no final da década de 60. Ao longo dos anos, a instalação tem sido exposta com variações que podem não ir ao encontro da conceptualização do artista. A montagem da obra é um processo complexo que exige um elevado conhecimento das suas características conceptuais e formais, pelo que a instituição pretende que seja definido um modelo expositivo que facilite a montagem e uniformize a leitura nos momentos de exposição. A união entre a reflexão teórica e a análise metodológica permitiram a definição e aplicação da estratégia de documentação, que procurou responder às necessidades da obra através do envolvimento dos agentes interessados (família do artista e instituição) na tomada de decisão. As respostas encontradas resultam do constante questionamento perante a definição de um modelo expositivo, cujas tentativas de uniformizar os momentos de montagem podem inadvertidamente excluir outras interpretações e possibilidades, limitando assim a potencial materialização e conceptualização da obra de arte.

**Palavras-Chave:** documentação, conceptual, instalação, modelo expositivo, Alberto Carneiro

## **Abstract**

The study of the installation *Escultura dentro da Floresta* (1968–1969) aims to explore the processes of contemporary art documentation, considering the pivotal role of the conceptual dimension in decision-making. This artwork, which is part of the *Fundação de Serralves* collection, was conceptualised and created by Alberto Carneiro towards the end of the 1960s. Over the years, the artwork has been exhibited with variations that may not meet the artist's conceptualisation. Installing the artwork is a complex process requiring in-depth knowledge of its conceptual and formal characteristics. The institution therefore wishes to define an exhibition model that facilitates the installation process and standardises interpretation during exhibitions. The strategy for documenting the work was defined and applied thanks to a combination of theoretical reflection and methodological analysis. This strategy involved the interested parties (the artist's family and the institution) in the decision-making process in an attempt to ensure that the work's needs were met. The solutions found are the result of constant questioning facing the challenge of defining an exhibition model, whose attempts to standardise installation may inadvertently exclude other interpretations and possibilities thereby limiting the potential materialisation and conceptualisation of the artwork.

**Keywords:** documentation, conceptual, installation, exhibition model, Alberto Carneiro

## Índice

Introdução.....	9
1. Enquadramento Histórico e Conceptual.....	11
1.1 <i>Escultura dentro da floresta</i> : descrição e conceito.....	11
1.2 O panorama artístico na década de 60.....	15
1.3 Influências no pensamento conceptual de Alberto Carneiro.....	19
1.3.1 Gaston Bachelard (1884-1962).....	19
1.3.2 Merleau-Ponty (1908-1961).....	22
2. A Conservação da <i>Escultura dentro da floresta</i> : Análise Metodológica.....	24
2.1. Abordagem biográfica.....	24
2.2 Aplicação do modelo de tomada de decisão, The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation (2021).....	26
2.2.1 Recolha e análise da documentação existente.....	31
2.2.2 Avaliação do estado de conservação.....	34
2.2.2.1 Discrepância entre o estado de conservação atual e ideal.....	35
2.2.3 Processo de montagem.....	36
2.2.4 Partes interessadas e realização de entrevistas.....	40
3. Definição de um Modelo Expositivo para a <i>Escultura dentro da floresta</i> .....	44
3.1 Reflexão teórica.....	44
3.1.1 Conciliação do valor de autenticidade com a preservação de instalações.....	44
3.1.2 Memória e a relação com o coletivo e com os museus.....	47
3.1.3 Falácia associada à intenção do artista.....	50
3.2 Definição do modelo expositivo.....	53
3.3 Diretrizes para futura montagem e exposição.....	55
Considerações Finais.....	59
Referências e Bibliografia.....	63

APÊNDICE A: Entrevista a Catarina Rosendo .....	70
APÊNDICE B: Relatório da Intervenção de Conservação e Restauro .....	78
APÊNDICE C: Guia de Montagem .....	82
ANEXO A: Autorização para Recolha e Processamento de Informação – Entrevistas .....	98

## Lista de Figuras

- Fig 1** Escultura dentro da floresta, 1968-1969, Alberto Carneiro, metal pintado, ramos, fotografia a preto e branco, 200 x 100 x 600 cm, Coleção da Fundação Serralves. © Arquivo Alberto Carneiro | Biblioteca de Arte Gulbenkian. .... 11
- Fig 2** Árvore dentro da escultura, 1968-1969, Alberto Carneiro, metal pintado, troncos, fotografias, 200 x 250 x 300 cm, Coleção Carlos de Sousa, depositada na Fundação Serralves. (Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, p.42)..... 12
- Fig 3** O mar prolonga-se em cada um de nós, 1968-1969, Alberto Carneiro, metal pintado, areia, fotografia, 200 x 400 x 800 cm, Fundação Serralves. (Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, p.43)..... 12
- Fig 4** O caderno preto, 1968-1971, Outside/Let's go inside, Londres, dezembro-janeiro 1968-1969 (Carneiro, 1971) ..... 13
- Fig 5** O caderno preto, 1968-1971, Inside, Londres, dezembro-janeiro 1968-1969 (Carneiro, 1971)..... 13
- Fig 6** O canal: memória metamorfose de um corpo ausente, 1968, Alberto Carneiro, Canas, fitas de cor, letra de decalque e rafia, dimensões variáveis, Culturgest (Culturgest - Fundação Caixa Geral de Depósitos, n.d.) ..... 14
- Fig 7** Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo, 1973, Alberto Carneiro, centeio, feno, dimensões variáveis, Culturgest (Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, p. 66) © Culturgest - Fundação Caixa Geral de Depósitos ..... 14
- Fig 8** Early One Morning, 1962, Anthony Caro, Tate (Tate Britain, 2005). © Tate London .... 16
- Fig 9** Sahara Circle, 1988, Richard Long, Tate (Tate Britain, sem data) © Richard Long ..... 17
- Fig 10** Senza titolo (Il cotone bagnato viene buttato sul vetro e ci resta), 1968, Giovanni Anselmo, vidro, saco, balde de zinco, água e serragem, The Sonnabend Homem Collection (Guggenheim Bilbao, 2024) ..... 18
- Fig 11** Uma floresta para os teus sonhos, 1970, Alberto Carneiro, troncos de pinho, dimensões variáveis, Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (Centro Galego de Arte Contemporânea, p.52)..... 21
- Fig 12** O caderno preto, 1968-1971, Let's go inside, Londres, janeiro-março 1969 (Carneiro, 1971)..... 22

<b>Fig 13</b> O caderno preto, 1968-1971, Homage to Gaston Bachelard, Londres, janeiro-março 1969 (Carneiro, 1971).....	22
<b>Fig 14</b> Adaptação do esquema Life stages of an artwork when conservators contact artists for their opinions about conservation and display (Wharton, 2015, p.6) .....	26
<b>Fig 15</b> Adaptação do fluxograma The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation, 2019 (Giebeler et al., 2021, p.25).....	30
<b>Fig 16</b> Escultura dentro da floresta, 1968-1969 em Alberto Carneiro: Exposição Antológica, 31.03.1991 - 31.05.1991, Fundação de Serralves, Porto. © Fundação de Serralves .....	31
<b>Fig 17</b> Escultura dentro da floresta, 1968-1969 em Circa 1968, 06.06.1999 - 29.08.1999, Museu de Serralves, Porto. ....	31
<b>Fig 18</b> O caderno preto, 1968-1971, projeção da obra Árvore dentro da floresta (Let's go inside), Londres, agosto-dezembro 1968 (Carneiro, 1971) .....	32
<b>Fig 19</b> O caderno preto, 1968-1971, projeção da obra Árvore dentro da floresta (Inside), Londres, agosto-dezembro 1968 (Carneiro, 1971).....	32
<b>Fig 20</b> Escultura dentro da floresta, 1968-1969 em Alberto Carneiro, 1991, Cooperativa Árvore. ....	33
<b>Fig 21</b> Escultura dentro da floresta, 1968-1969 em Alberto Carneiro, 2008, Cooperativa Árvore. ....	33
<b>Fig 22</b> Lacuna a nível da camada cromática presentes na placa de metal. © Inês Tavares .....	35
<b>Fig 23</b> Lacunas a nível da camada cromática presente no conjunto de ferros. © Inês Tavares .	35
<b>Fig 24</b> Marcas de contaminação por ação biológica de fungos. © Inês Tavares.....	35
<b>Fig 25</b> Escultura dentro da floresta, 1968-1969 em Linhas de vento. Percursos artísticos na natureza, 17.12.2021 - 17.04.2022, Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Chaves. © Fundação de Serralves.....	36
<b>Fig 26</b> Escultura dentro da floresta, 1968-1969 em Linhas de vento. Percursos artísticos na natureza, 25.11.2022 - 23.04.2023, Galeria Municipal de Matosinhos. © Catarina Rosendo ...	36
<b>Fig 27</b> Grupos de ramos previamente embalados. © Inês Tavares.....	37
<b>Fig 28</b> Etiquetas pré-existentes com numeração dos ramos de 1 a 90. © Inês Tavares.....	37
<b>Fig 29</b> Instruções de montagem fornecidas por Serralves. © Fundação de Serralves .....	38
<b>Fig 30</b> Instruções de montagem fornecidas por Serralves. © Fundação de Serralves .....	38

<b>Fig 31</b> Vista oblíqua da Escultura dentro da floresta, 1968-1969 em Alberto Carneiro, 2008, Cooperativa Árvore. © Catarina Rosendo.....	39
<b>Fig 32</b> Processo de colocação dos ramos no plano horizontal © Inês Tavares .....	39
<b>Fig 33</b> Sugestão de montagem. © Inês Tavares .....	39
<b>Fig 34</b> Sugestão de montagem (pormenor do plano vertical). © Inês Tavares .....	40
<b>Fig 35</b> Sugestão de montagem (pormenor do plano horizontal). © Inês Tavares .....	40
<b>Fig 36</b> Digitalização 3D com recurso ao software Polycam Capture - Scanner LiDAR e fotogrametria (totalidade da obra).....	56
<b>Fig 37</b> Digitalização 3D com recurso ao software Polycam Capture - Scanner LiDAR e fotogrametria (pormenor do plano horizontal) .....	56
<b>Fig 38</b> Digitalização 3D com recurso ao software Polycam Capture - Scanner LiDAR e fotogrametria (pormenor do plano horizontal – vista de cima) .....	56
<b>Fig 39</b> Sugestão de modelo expositivo (posicionamento do conjunto de ferro e ramos) .....	58
<b>Fig 40</b> Sugestão de modelo expositivo (posicionamento do conjunto de ferro e ramos) .....	58
<b>Fig 41</b> Sugestão de modelo expositivo (posicionamento do conjunto de ferro) .....	58
<b>Fig 42</b> Sugestão de modelo expositivo (posicionamento do conjunto de ferro e ramos) .....	58
<b>Fig 43</b> Sujidade depositada superficialmente nas placas de metal. © Inês Tavares .....	78
<b>Fig 44</b> Manchas esbranquiçadas resultantes da ação biológica presente na segunda placa de metal do plano horizontal. © Inês Tavares .....	78
<b>Fig 45</b> Limpeza da fotografia com cotonetes humedecidos em água destilada. © Inês Tavares .....	78
<b>Fig 46</b> Corda rompida presente no conjunto de ferros do plano vertical. © Inês Tavares.....	79
<b>Fig 47</b> Corda após consolidação com cola expóxida Araldite®. © Inês Tavares .....	79
<b>Fig 48</b> Ferrugem e lacunas presentes nos conjuntos de ferros. © Inês Tavares .....	79
<b>Fig 49</b> Conjunto de ferros após reintegração da camada cromática. © Inês Tavares .....	79
<b>Fig 50</b> Manchas escuras presentes nas placas de metal. © Inês Tavares .....	80
<b>Fig 51</b> Placa de metal após reintegração das manchas identificadas. © Inês Tavares.....	80
<b>Fig 52</b> Pormenor da fotografia após reintegração das lacunas na zona da emulsão (lado esquerdo). © Inês Tavares .....	80

<b>Fig 53</b> Pormenor da fotografia após reintegração das lacunas na zona da emulsão (lado direito). © Inês Tavares .....	80
<b>Fig 54</b> Organização dos ramos e troncos por espessura para armazenamento. © Inês Tavares	81
<b>Fig 55</b> Ramos embalados na caixa de transporte.....	81
<b>Fig 56</b> Ferros embalados na caixa de transporte.....	81
<b>Fig 57</b> Embalamento da fotografia .....	81
<b>Fig 58</b> Caixa utilizada para transporte e armazenamento nas reservas do museu. © Inês Tavares .....	81

## Introdução

No âmbito da arte contemporânea, a definição de uma estratégia de documentação é crucial e deve ser considerada o ponto de partida do processo de conservação. No caso das obras de arte de natureza conceptual, a importância da definição da estratégia de documentação torna-se ainda mais evidente, uma vez que o processo de documentação é essencial para a preservação da dimensão conceptual e material, fundamental para a permanência do que se considera autêntico (Szmelter, 2012; J. Teixeira, 2023). As instalações representam um novo desafio à documentação, pois são criadas para um período de tempo, espaço e contexto específico e ao longo do tempo são reencenadas e reapropriadas no contexto de novos momentos de exposição (Llamas-Pacheco, 2024).

O caso em estudo *Escultura dentro da floresta* (1968-1969), de Alberto Carneiro, é um claro exemplo dos desafios que a falta de documentação representa para a sua montagem e exposição. Adquirida pela Fundação de Serralves em 1991, a obra tem sido exposta desde então com variações na instalação, que podem refletir incorretamente a intenção conceptual e linguagem visual projetada pelo artista. Tendo em conta a escassez e incoerência da documentação existente, esta investigação tem como objetivo responder ao desafio lançado pela instituição, através da criação de documentação que auxilie os momentos de montagem e definição de um modelo expositivo definitivo. Para isso, é premente a existência de uma profunda compreensão das características conceptuais e formais da obra e contextualização das inspirações conceptuais do artista. É importante analisar os desafios da documentação deste objeto artístico e perceber de que forma pode influenciar a sua leitura, comprometer os valores de autenticidade e transmutar a intenção conceptual projetada pelo artista. Sendo a problemática principal resultado da inconsistência no modo de montagem e exibição da obra, a tomada de decisão presente na investigação é focada apenas nessa dimensão. As alterações ou danos resultantes do aspeto material, no sentido tradicional da conservação e restauro, não levantaram questões e, por isso, a proposta de intervenção foi clara e objetiva.

A metodologia resulta da união de uma abordagem teórica e prática que permitiu o desenvolvimento desta investigação definindo uma resposta à problemática encontrada. A componente teórica consiste na recolha bibliográfica referente à prática artística de Alberto Carneiro e à conservação e restauro de arte contemporânea; análise de fontes visuais disponibilizadas pelo museu; condução de entrevistas semiestruturadas com profissionais que se consideraram relevantes para a compreensão do histórico de exposição da obra, incluindo a família do artista, o objetivo desta etapa foi recolher informação qualitativa sobre os

momentos de instalação anteriores, as intenções do artista e as particularidades da obra que auxiliem a definição de um modelo expositivo; e análise do guia de tomada de decisão *The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation* (2021). A bibliografia estudada é composta simultaneamente por catálogos, livros e dissertações relativas à vida e obra do artista e publicações relacionadas com a conservação e restauro de arte contemporânea, que apresentam abordagens relevantes e inovadoras nos processos de documentação e no desenvolvimento de estratégias que procurem devolver a leitura a obras que se inserem nas tipologias de instalação. A componente prática é composta principalmente pela montagem da instalação; implementação da estratégia de documentação; definição do modelo expositivo; e intervenção de conservação e restauro nos elementos de metal, fotografia e corda. A realização e análise de entrevistas (mencionadas na componente teórica) permite a validação do modelo expositivo e, conseqüentemente, a consolidação final da imagem de exposição. O processo de documentação do modelo expositivo visa definir explicitamente instruções de montagem que, para além de auxiliar os momentos de exposição, contenham uma descrição pormenorizada das características conceptuais da obra, e considerem a possibilidade de interpretações.

A definição de três capítulos permite apresentar de forma clara as diferentes etapas que compõem a investigação. Primeiramente, é realizada uma contextualização geral da obra em estudo; a apresentação do contexto histórico-cultural do final da década de 60, tanto em Portugal como no resto da Europa; e reflexão acerca das influências teóricas com peso conceptual na obra do artista. O segundo capítulo consiste no estudo e apresentação dos processos de documentação aplicados à obra, onde é explicitada a metodologia utilizada, como a abordagem biográfica, processo de montagem e modelo de tomada de decisão – que contém a preparação e realização de entrevistas. O último capítulo esclarece o processo de definição de um modelo expositivo e encontra-se dividido em três partes: a primeira é uma reflexão teórica que considera a importância dos conceitos de autenticidade, identidade, memória coletiva e expõe a falácia associada à intenção artística que poderá estar presente na investigação; a segunda contempla as respostas encontradas para a definição do modelo expositivo; e por último, é esclarecida a definição de diretrizes para futuros momentos de montagem e exposição. Desta forma e porque os desafios inerentes à preservação de obras de arte conceptuais e efémeras permitem o questionamento e desenvolvimento de novas estratégias de documentação, é importante salientar que a investigação pretende responder não só à proposta apresentada pela instituição, como às questões levantadas durante todo o processo.

## 1. Enquadramento Histórico e Conceptual

### 1.1 *Escultura dentro da floresta*: descrição e conceito

A *Escultura dentro da floresta* (1968-1969) de Alberto Carneiro<sup>1</sup>, adquirida pela Fundação de Serralves em 1991, é uma instalação composta por sete placas de metal, quatro no plano vertical (a segunda integra uma fotografia a preto e branco e a quarta apoiada diagonalmente na parede) e três placas no plano horizontal; oito conjuntos de ferros com cordas; e cerca de 100 ramos de madeira de vários tamanhos e formas. Mede 200 centímetros de altura, 600 centímetros de comprimento e 100 centímetros de largura. À semelhança de outras obras de Carneiro, a dimensão conceptual é latente e estabelece-se, principalmente, a partir da ligação do artista com a natureza. Inserida no ambiente artístico do final da década de 60, revela características que a diferenciam e, simultaneamente, a posicionam no movimento de vanguarda da época.



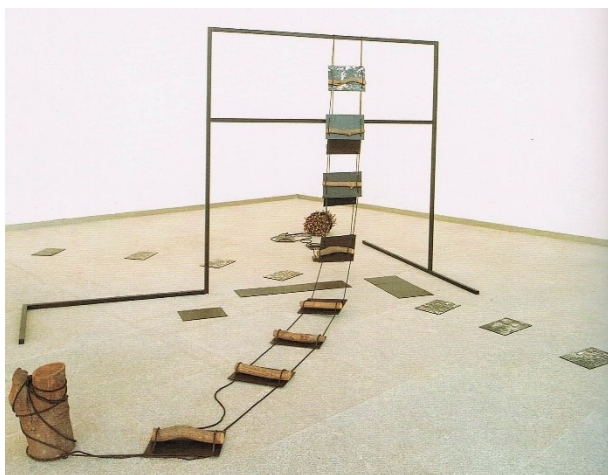
**Fig 1** *Escultura dentro da floresta*, 1968-1969, Alberto Carneiro, metal pintado, ramos, fotografia a preto e branco, 200 x 100 x 600 cm, Coleção da Fundação Serralves. © Arquivo Alberto Carneiro | Biblioteca de Arte Gulbenkian

---

<sup>1</sup> A relação de Alberto Carneiro (1937-2017) com o rural e a ideia de território, é marcada pela sua infância em São Mamede de Coronado na Trofa. Alberto Carneiro, completou a licenciatura na Escola Superior de Belas Artes do Porto, no ano de 1967, e foi aluno de Anthony Caro (1924-2013) e Phillip King (1934-2021) durante a pós-graduação na *Saint Martin's School of Art*, em Londres (Matos, 2007; Piteira, 2020; Rosendo, 2007).

A obra de Carneiro evoca frequentemente a ideia de território e paisagem, introduzindo elementos orgânicos que coexistem com outros materiais presentes na escultura. Para além dos elementos presentes, Carneiro cria uma tensão palpável através do confronto de ideias como verticalidade/horizontalidade e espaço bidimensional/tridimensional, acentuado pela fotografia. Frequentemente referidos como principais inspirações do artista são os princípios do Taoísmo e do Zen, que se ligam à sua obra através da simplicidade e pureza do material, que se revela como um caminho para a contemplação (Costa et al., 2022; Piteira, 2020; Taveira, 2011). O universo conceptual desta instalação contém em si a reflexão de teorias e conceitos filosóficos ocidentais que se enquadram nas questões da fenomenologia do espaço com as obras *A Ideia da Fenomenologia* (1913) de Edmund Husserl, *A Psicanálise do Fogo* (1938) e *A Poética do Espaço* (1958) de Gaston Bachelard e *A Fenomenologia da Percepção* (1945) de Merleau-Ponty.

*Escultura dentro da floresta* é uma das obras que compõe o grupo de três instalações que o artista intitulou *As três extensões da natureza*, projetado, inicialmente, para uma exposição no *Camden Art Centre*, em Londres, que nunca chegara a realizar-se. Este grupo de instalações inclui as obras *Árvore dentro da Floresta* (1968-1969) *Escultura dentro da floresta* (1968-1969) e *O mar prolonga-se em cada um de nós* (1968-1969), que partilham a articulação dos mesmos materiais industriais (metal pintado) com materiais orgânicos (ramos) e a utilização de fotografia a preto e branco pela primeira vez.



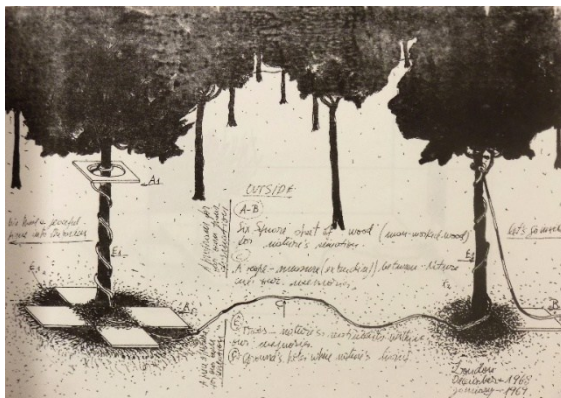
**Fig 2** *Árvore dentro da escultura*, 1968-1969, Alberto Carneiro, metal pintado, troncos, fotografias, 200 x 250 x 300 cm, Coleção Carlos de Sousa, depositada na Fundação Serralves. (Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, p.42)



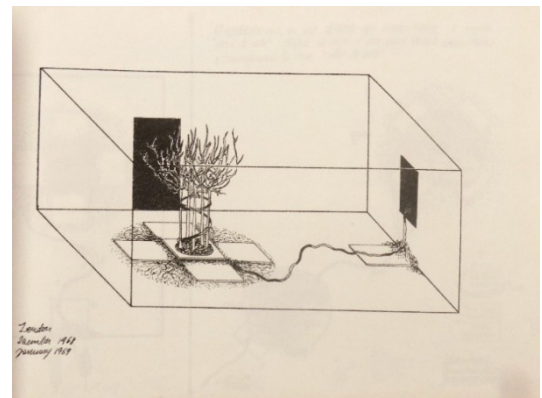
**Fig 3** *O mar prolonga-se em cada um de nós*, 1968-1969, Alberto Carneiro, metal pintado, areia, fotografia, 200 x 400 x 800 cm, Fundação Serralves. (Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, p.43)

Os esboços realizados com o objetivo de planejar a exposição, presentes n’*O Caderno Preto* (1968-1971)<sup>2</sup>, sob o título *Inside/Outside* (dezembro 1968-janeiro 1969), revelam a intenção do artista em apresentar obras no exterior que seriam tipicamente expostas no interior (no espaço confinado do museu), vontade que se torna explícita pela forma como os elementos industriais interagem com os orgânicos. Estes desenhos foram pensados para o espaço “jardim” da galeria, no entanto, como resultado da impossibilidade de realizar a exposição, as instalações foram repensadas pelo artista, sendo alteradas plasticamente e afastando-se da idealização inicial (Rosendo, 2021).

A exposição não o será num sentido tradicional não haverá um número determinado de esculturas. Mas sim um acontecimento “escultura”. A exposição será uma nos três pontos de ação. O parque público e as suas galerias. Utilizarei pedaços de natureza e elementos estruturais. A que chamo programas de transformação (Carneiro, 1971).



**Fig 4** *O caderno preto*, 1968-1971, *Outside/Let's go inside*, Londres, dezembro-janeiro 1968-1969 (Carneiro, 1971)



**Fig 5** *O caderno preto*, 1968-1971, *Inside*, Londres, dezembro-janeiro 1968-1969 (Carneiro, 1971)

Após a licenciatura, Alberto Carneiro atravessa uma fase crítica no desenvolvimento do seu processo criativo: esta “crise” acontece em simultâneo com a sua primeira exposição individual em 1967, e termina em 1968 quando encontra na memória o caminho e explora a sua origem, materializando este momento de transição artística na obra *O canal: memória metamorfose de um corpo ausente* do mesmo ano. Esta obra, comunica uma nova linguagem formal que se afasta da anterior pela capacidade de pensar a experiência estética e caminhar para além do seu virtuosismo técnico (Carneiro, 2007; Rosendo, 2007).

<sup>2</sup> *O caderno preto (ideias e projectos 1968/1971)* é um álbum que reúne um conjunto de desenhos, projetos para esculturas e instalações, textos e fotografias realizados no decurso da estadia de Alberto Carneiro em Londres (onde realizou a Pós-graduação em Escultura na *Saint Martin's School of Art*) (Galeria Fernando Santos, 2012).



**Fig 6** *O canavial: memória metamorfose de um corpo ausente*, 1968, Alberto Carneiro, Canas, fitas de cor, letra de decalque e rafia, dimensões variáveis, Culturgest (Culturgest - Fundação Caixa Geral de Depósitos, n.d.)



**Fig 7** *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo*, 1973, Alberto Carneiro, centeio, feno, dimensões variáveis, Culturgest (Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, p. 66). © Culturgest - Fundação Caixa Geral de Depósitos

A referência de Carneiro a 1968 como o ano em que o seu trabalho se transmutou, é curiosa pela datação coincidente da obra *Escultura dentro da floresta* e pela exposição projetada pela Fundação de Serralves, que decorreu em 1999, cujo nome foi *Circa 1968*. A exposição visava inaugurar o museu com obras da coleção, definindo um contexto histórico e temporal da segunda metade da década de 60 e início de 70, representado pelo ano de 1968, diretamente relacionado com acontecimentos que alteraram a sociedade, como a revolta estudantil em Paris, a Primavera de Praga e os movimentos de contestação da guerra do Vietname, nos Estados Unidos da América. Em Portugal os movimentos políticos e culturais são despoletados mais tarde pelo golpe militar a 25 de Abril de 1974 (Todolí et al., 1999). A nível artístico destacou-se um crescimento no número de galerias que, conseqüentemente, aumenta o volume de exposições individuais e coletivas, fenómeno justificado pela especulação financeira (França, 2009).

Numa época marcada por movimentos de questionamento da arte, nasce um novo paradigma, no qual os projetos de Alberto Carneiro se salientam pela sua capacidade conceptual e materialidade inserida no campo da *land Art* (Todolí et al., 1999). O seu pensamento reflete uma preocupação relativa à definição de obra de arte e o papel da arte no museu, esta preocupação torna-se nítida quando escreve “é evidente que eu não afirmo que uma árvore é uma «obra de arte». O que eu digo é que posso tomá-la e transformá-la em «obra de arte.» e “a «beleza» que eu possa encontrar num monte de lixo interessa-me muito mais que a duma «ARTE PARA MUSEU»”(Carneiro, 2007, p. 23). Ernesto de Sousa define Carneiro, quando

apoia a sua candidatura a uma bolsa para estudar no estrangeiro, como um artista que conjuga “duas qualidades, infelizmente raras: uma grande e inquieta vontade de informação cultural, e uma constante obstinação ao trabalho” (Matos, 2007, p. 518). Esta obstinação é latente na forma como regista quase compulsivamente informação relativa às suas obras que incluem esboços, anotações escritas sobre a montagem e respetivas características conceptuais. A natureza metódica de Carneiro resultou no extenso espólio existente no Centro de Arte Alberto Carneiro, que para além de expor e armazenar as obras e esboços de planificação, contém mais de 7000 livros e publicações de arte revelantes para compreender o seu universo conceptual (Centro de Arte Alberto Carneiro, sem data; M. Teixeira, 2022). A documentação existente alusiva às esculturas, consiste em esboços e anotações de carácter técnico e conceptual, que explicitam particularidades de montagem, como distâncias e interação entre os diferentes elementos.

## 1.2 O panorama artístico na década de 60

Durante a década de 60 e 70, a Europa e os Estados Unidos da América enfrentavam revoltas contra a autoridade nos espaços universitários e protestos contra a guerra do Vietname, situações que culminaram numa vontade de justiça social e mudança que se refletiram na forma como a arte se expressou nesta década. As obras concebidas desde o final dos anos 60 até aos anos 70, reformularam as categorias em que se inserem a pintura e escultura (Rorimer, 2001). Mesmo com atrasos em relação ao resto da Europa, Portugal não é exceção às alterações sentidas no campo da arte, muitos artistas estabeleciam, através da emigração, contacto com o panorama artístico internacional. Paula Rego<sup>3</sup> e o grupo KWY<sup>4</sup> asseguraram o reconhecimento internacional da arte portuguesa e tornaram-se símbolos desta mudança. Na escultura, Alberto Carneiro revelou-se a figura mais importante desta década (Pereira, 1995). No Reino Unido, onde Alberto Carneiro se encontrava a estudar, a arte na década de 60 manifestou-se com base no que acontecia na Europa e EUA, Anthony Caro<sup>5</sup> foi um excelente exemplo da diversidade

---

<sup>3</sup> Paula Rego (1935-2022) vai em 1952 para Londres, onde estuda na *Slade School of Fine Arts*. Em 1961 participa numa das suas primeiras exposições coletivas na II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian (Dias, 2021).

<sup>4</sup> Grupo criado em Paris composto por seis artistas que trabalharam a neofiguração, explorando as técnicas de *cloisonnée*, jogos de caligrafia, construção alfabética, entre outras: Lurdes Castro (1930-2022), António Costa Pinheiro (1932-2015), José Escada (1934-1980), João Rodrigues Vieira (1934-2009), Gonçalo Duarte (1935-1986), René Bertholo (1935-2005) (França, 2009).

<sup>5</sup> Anthony Caro (1924-2013), Surrey, Inglaterra. Considerado o sucessor de Henry Moore e David Smith, inovou o universo artístico com as suas esculturas e teve uma carreira influente como professor na *St Martin's School of Art* (Gagosian Gallery, 2015).

na escultura e ao ensinar o curso de escultura na *St Martin’s school of Art* captou esse interesse nos seus alunos, que expandiram a variedade formal da sua escultura (Archer, 2002).



**Fig 8** *Early One Morning*, 1962, Anthony Caro, Tate (Tate Britain, 2005). © Tate London

A variedade de tipologias da arte da segunda metade do século XX, reflete a vontade de mudança de mentalidades com a rejeição do academismo em benefício da experimentação (França, 2009; Nogueira, 2014; Pereira, 1995). Entre as novas correntes artísticas, inseridas no vasto universo artístico das décadas de 60 e 70, nascem a *land art*, a arte *povera* e a arte conceptual, frequentemente associadas à obra de Alberto Carneiro.

Geralmente é considerada *land art*, a arte que se apropria da natureza e a altera, a partir de intervenções na paisagem, e pode ser, também, denominada *earth art* (Tate Britain, sem data). É derivada do minimalismo pela natureza formal e surge no contexto Americano, com a vontade de criar uma ligação com a natureza e as paisagens não alteradas pelo ser humano. A adoção da geometria da *minimal art* foi transportada para a *land art* e a união destes elementos com a relação emotiva com a terra alterou o seu significado - a interação do objeto de arte com o espaço natural contribuiu para o confronto entre geografia e arte (Parmesani, 2000). As formas orgânicas e a complexidade das esculturas e instalações, justificam as constantes conotações da obra de Carneiro à *land art*. A utilização de elementos encontrados na natureza e apresentados no contexto de instalações dentro do espaço do museu aproximam esta vertente à sua prática artística. No entanto, a única designação apresentada por Carneiro que permite posicionar ou esclarecer a sua obra é a de “arte ecológica”, esclarecida em *Notas para um manifesto de uma arte ecológica*, que não está relacionada diretamente ao conceito tradicional de ecologia, mas sim à dimensão natural, à terra e ao contacto do corpo com a matéria. Esta materialidade espelha uma complexa relação com o carácter conceptual da obra, que para além de transmitir a ideia de “arte ecológica” com recurso aos elementos naturais, inclui variadas referências artísticas e filosóficas.



**Fig 9** *Sahara Circle*, 1988, Richard Long, Tate (Tate Britain, sem data) © Richard Long

A arte *povera*, nasce num contexto completamente diferente da *land art*, fundada em Turim, na década de 60, numa altura em que a Itália já não estava no centro da arte internacional, a sua projeção foi permitida por esta nova vertente artística, motivada pelo crítico Germano Celant<sup>6</sup> (Parmesani, 2000) – “Animals, vegetables and minerals have cropped up in the world of art (...) Among living things he discovers he discovers also himself, his body, his memory his gestures – all that which directly lives and thus begins again to carry out the sense of life and of nature, a sense that implies, according to Dewey, numerous subjects: the sensory, sensational, sensitive, impressionable and sensuous.” (Celant, 1969, p.225) Os artistas da arte *povera* procuravam no processo criativo trabalhar os elementos naturais e caminhar em direção à descoberta do “eu”, do corpo, do ser e dos sentidos. Giovanni Anselmo<sup>7</sup>, um artista que se inseriu no grupo italiano da arte *povera*, explora a interação entre material industrial e orgânico à semelhança de Alberto Carneiro, com referência a materiais da terra e do campo (Guggenheim Bilbao, 2024). Nas suas notas, Carneiro reflete sobre a transformação do seu trabalho artístico em 1968, que atribui à necessidade de procurar um maior entendimento em relação ao “eu” e aponta esta mudança como responsável pela sua libertação artística e formal (Carneiro, 2007). Neste mesmo ano foi estudar para a *St Martins School of Art*, onde rodeado e inevitavelmente influenciado pelos artistas da *New Generation*, desenvolveu as suas esculturas (Matos, 2007).

---

<sup>6</sup> Germano Celant (1940-2020) – historiador, crítico e curador de arte italiano, focou o seu trabalho maioritariamente na arte contemporânea e vanguardas italianas, analisou a realidade das reviravoltas da história da arte (Basar & Obrist, 2020).

<sup>7</sup> Giovanni Anselmo (1934-2023), considerado um dos protagonistas da arte *povera* explora, com as suas esculturas, a natureza aliada ao finito/infinito e visível/invisível, a dimensão conceptual que aborda a experiência humana é latente na sua obra (Mangini, 2024).



**Fig 10** *Senza titolo (Il cotone bagnato viene buttato sul vetro e ci resta)*, 1968, Giovanni Anselmo, vidro, saco, balde de zinco, água e serragem, The Sonnabend Homem Collection (Guggenheim Bilbao, 2024)

O desenvolvimento de arte conceptual resultou da investigação baseada na filosofia da linguagem e estruturalismo, estudada pelos artistas britânicos e americanos na segunda metade da década de 60. Perante a impossibilidade de inventar novas técnicas e formas de representação, os artistas começaram a investigar a própria arte com o objetivo de conceber um conceito que guiasse o seu trabalho e metodologia, com a conjugação da materialidade do objeto e a “imaterialidade e universalidade da ideia”. (Parmesani, 2000, p.83) As obras de arte conceptuais exigem um planeamento premeditado, ou seja, todas as fases que dizem respeito à dimensão conceptual da obra acontecem antes da sua materialidade (Archer, 2002). O planeamento presente na documentação das esculturas de Alberto Carneiro, demonstra a necessidade de projetar um conceito através da materialidade dos objetos artísticos. O caráter conceptual da sua prática artística durante os finais da década de 60 e início de 70, é alcançado com os esboços e notas publicadas n’*O caderno preto* e marcado pelas referências teóricas da filosofia ocidental.

A relevância de inserir a prática artística de Alberto Carneiro debaixo da terminologia criada pela história de arte é limitada, no entanto, pode demonstrar-se relevante no exercício da percepção do impacto da arte nacional e internacional na obra de Carneiro e vice-versa. Ou seja, ao analisar as referências de Alberto Carneiro, desde o seu mentor em Londres (Anthony Caro) até ao nascimento da arte *povera* em Turim, é possível compreender os alicerces da sua inovação e renovação no campo da escultura. A dimensão material e conceptual das suas

referências artísticas, aliadas às influências literárias resulta na singularidade das instalações desenvolvidas nas décadas de 60 e 70.

### **1.3 Influências no pensamento conceptual de Alberto Carneiro**

A base teórica da produção artística de Alberto Carneiro é, principalmente, filosófica. A leitura das obras sobre a fenomenologia (a ideia da essência do conhecimento) de Husserl, a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty e as reflexões de Gaston Bachelard acerca da imagem poética permitem ao artista a concretização e materialização destas ideias, que têm como elementos nucleares a natureza, a memória e a sua infância. Mais tarde, a leitura destes autores ocidentais abriu portas ao estudo de pensamentos tradicionais orientais, como o hinduísmo, tantrismo e taoismo (Piteira, 2020; Rosendo, 2021; Taveira, 2011).

#### **1.3.1 Gaston Bachelard (1884-1962)**

Apesar da origem do pensamento de Bachelard ser a fenomenologia, a evolução parte da relação entre o corpo, a matéria e a imagem poética. A imaginação poética é pensada a partir de uma lógica dos quatro elementos que se materializam em várias obras como *A Psicanálise do Fogo* (1938); *A Água e os Sonhos* (1942); *O Ar e os Sonhos* (1943) e *A Terra e os Devaneios do Repouso* (1947). Os quatro elementos são pensados como arquétipos, com carga simbólica repetitivos ao longo do tempo. O arquétipo da água é fluido e confunde-se com a própria imaginação, enquanto o ar surge na contextualização de uma imaginação dinâmica dos movimentos. O fogo é desmistificado e pensado no contexto de narrativas míticas e em *A Chama de uma Vela* (1961), relaciona a imagem poética com a memória, em que a chama é uma imagem poética, de meditação, de ampliação do sonho e da linguagem (Bolshaw Gomes, 2015; De Freitas, 2008).

A ligação entre a arte de Alberto Carneiro e a obra *A poética do espaço* (1958), de Bachelard revela-se a mais evidente e influente no valor conceptual de *Escultura dentro da floresta*, pela capacidade de pensar o espaço como algo vivo que é dependente da imagem poética e por isso sofre alterações constantes, que resultam, muitas vezes, do pensamento e leitura dos locais da vida íntima (Rosendo, 2007). Através do espaço da casa, Bachelard, metaforicamente, introduz os seus pensamentos e meditações sobre os espaços onde guardamos as memórias e onde sonhamos acordados. Assim, divide a sua obra, *A poética do espaço*, em capítulos que simbolizam as diferentes partes da casa: casas e quartos; caves e sótãos; gavetas, arcas e roupeiros; ninhos e conchas; cantos e recantos. “A imagem poética não está sujeita a um impulso interior. Ela não é um eco do passado. Pelo contrário: através do brilho de uma imagem, o passado longínquo faz eco, e é difícil saber a que profundidade esses ecos

reverberam e se extinguem.” (Bachelard, 2014, p.2). Bachelard considera que o exercício de nos lembrarmos das “casas” e “quartos” permite alojarmo-nos em nós próprios. A casa ou lar representa o espaço em que domina a paz, o silêncio e a intimidade, esta casa protege quem lá é acolhido e por isso é propícia ao devaneio saudável e ao exercício de sonhar acordado. Os sonhos constroem-se a partir das memórias, memórias compostas pelas “casas” onde vivemos, quando fazemos o exercício de rememoração da casa onde nascemos, correspondente à nossa infância, atingimos o que Bachelard chama “intimidade absoluta”. A recordação desta casa não é baseada em memórias completamente reais, mas sim uma idealização que só existe na mente onírica do sonhador (B. Janz, 2017). Se a imagem poética fosse meramente um “eco do passado” não seria a sua própria entidade ou dinâmica (Bachelard, 2014). Segundo Bachelard, o cogito é onírico, os sonhos e a imagem são as fontes constantes e absolutas da existência e do pensamento (Christofides, 1963). A reflexão persistente da imagem poética e do seu papel na consciência ecoa na obra de Carneiro, transformando-se na relação entre o sujeito e as coisas, o espaço e as matérias (Rosendo, 2007).

O pensamento de Bachelard e a *Escultura dentro da floresta* têm como segundo ponto de encontro a conceptualização do conceito de tempo. Em *A Dialética da Duração* (1936), torna-se evidente a posição de Bachelard em relação ao tempo, a sua abordagem é metafísica e relacional. Esta narrativa construtiva de temporalidade tem como raiz a “filosofia da alienação”<sup>8</sup>, o tempo é fragmentado e descontínuo, marcado por instantes com espaço “vazio” entre eles. O tempo é constituído por duas componentes fundamentais – o instante e a duração. Enquanto o ato de isolar o instante cria espaço para existir indeterminação e incerteza, respeitando a sequência destes instantes no tempo, a racionalização de tempo permite a conceção do conceito de duração. Como consequência da caracterização de tempo segundo Bachelard, a memória é uma rememoração de eventos que ocorreram no tempo e são alterados e reconstruídos pelo indivíduo, sofrendo alterações. A infância desempenha um papel importante na forma como constrói e desenvolve o tom para a nossa vida adulta. Está implícito um certo ritmo que permite a formação deste tom, e o local onde tudo começa é na infância. A infância é a fonte de todos os nossos ritmos e é na infância que estes ritmos são criativos e formativos. De forma a voltar à atividade rítmica da infância, Bachelard propõe que os adultos

---

<sup>8</sup> O conceito de alienação identifica um tipo distinto de problema psicológico ou social, nomeadamente, uma separação problemática entre um eu e um outro que pertencem um ao outro. As teorias da alienação normalmente escolhem um subconjunto dessas separações problemáticas como sendo de particular importância e oferecem explicações sobre a extensão e o prognóstico da alienação. A sua origem é fundamentada no pensamento de Hegel (1770–1831) e Karl Marx (1818-1883) (Leopold, 2022).

devem ser “analisados ritmicamente” (Bachelard, 2016; Granado, 2024). A capacidade rítmica de *Escultura dentro da floresta*, é criada pelo espaço “vazio” existente entre os diferentes elementos que a compõem, a noção de ritmo é também sugerida pela forma como os ramos se dispõem no espaço e pela sua ondulação aparente. O vazio é um elemento que se traduz a partir da comunicação do espectador com a composição da própria instalação. O “Vazio é um elemento dinâmico e ativo” (Taveira, 2011, p.169) que surge a partir da delimitação da escultura no espaço em que se insere. A aproximação de Alberto Carneiro à fonte de ritmo - a infância - é estimulada a partir do exercício de recuperação de memórias, memórias que afirmam a sua origem e a sua identidade:

A natureza sonha nos meus olhos desde a infância. Quantas vezes adormeci entre as ervas? A minha primeira casa foi em cima da cerejeira que é hoje uma escultura. Entre o meu corpo e a terra houve sempre uma identidade profunda. A floresta ou a montanha que eu trabalho num tronco de árvore ou num bloco de pedra fazem parte integrante do meu ser. (Carneiro, 2007, p.32).



**Fig 11** *Uma floresta para os teus sonhos*, 1970, Alberto Carneiro, troncos de pinho, dimensões variáveis, Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (Centro Galego de Arte Contemporânea, p.52)

As homenagens aos quatro elementos enquanto arquétipos de Gaston Bachelard estão presentes n’*O caderno preto*, tais como esboços referentes à escultura *Os 4 elementos* (1969-1970), datados de janeiro a março de 1969. O contexto em que é projetado é o mesmo em que projeta *As três extensões da natureza*, que procura explorar o espaço interior e exterior do museu e a obra *Os 4 elementos* é, tal como *Escultura dentro da floresta*, apresentada na exposição inaugural *Circa 1968* no museu da Fundação de Serralves (Fundação de Serralves, 1999; Taveira, 2010).

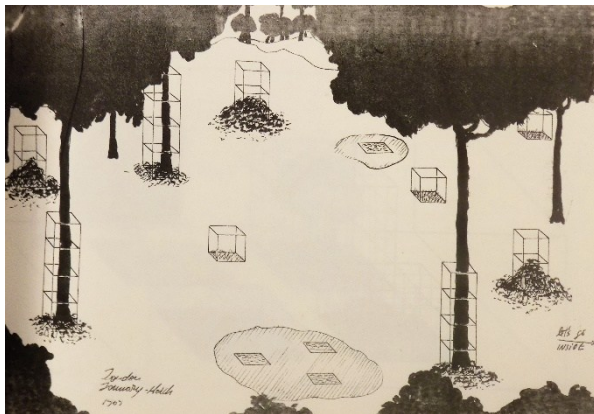


Fig 12 O caderno preto, 1968-1971, *Let's go inside*, Londres, janeiro-março 1969 (Carneiro, 1971)

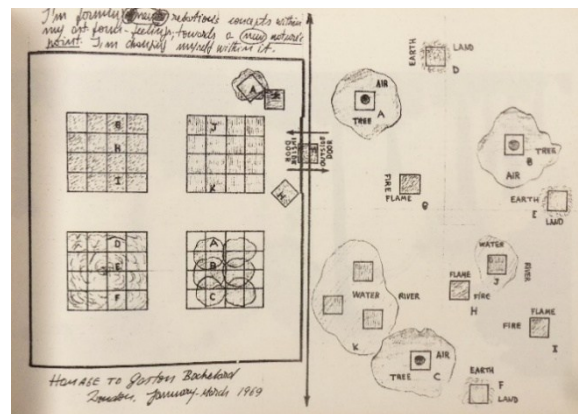


Fig 13 O caderno preto, 1968-1971, *Homage to Gaston Bachelard*, Londres, janeiro-março 1969 (Carneiro, 1971)

### 1.3.2 Merleau-Ponty (1908-1961)

Em *Fenomenologia da Percepção* (1945) e *O Visível e Invisível* (1964), Merleau-Ponty tece considerações sobre o Ser, o corpo e a visibilidade, com alguns encontros com a filosofia de Heidegger, é pensado o corpo em relação a eventos dependentes do espaço-tempo que resultam em ontologias alusivas ao “sujeito-objeto”, “ativo-passivo”, “*inside-outside*” (Vallega-Neu, 2019). Segundo Merleau-Ponty, a experiência da percepção está intimamente ligada com o corpo, mais especificamente a *gestalt*<sup>9</sup>, que não é considerado um objeto num espaço tridimensional, mas sim um objeto que habita o espaço e o tempo (Toadvine, 2023). A percepção é “essa comunicação vital com o mundo que o torna presente como lugar familiar da nossa vida” (Merleau-Ponty, 2005, p. 61). A compreensão do espaço a partir do corpo é uma parte permanente da nossa consciência e só é possível pelo sistema pré-consciente de “espacialidade situacional”, que analisa previamente a formação de hábitos. Apesar de tudo isto ser pré-consciente, continua a existir um sentido de intencionalidade, ligado ao ser, ao poder e à ideia de “ser capaz de...” que possibilita a conexão do corpo com o espaço.

Apesar de pensarmos que a nossa percepção recebe o mundo tal e qual como é na realidade, com recurso a diferentes reflexões, em *O Visível e Invisível*, Merleau-Ponty argumenta que a realidade é mediada pelos nossos sentidos corporais, influenciando a nossa percepção do mundo. O cruzamento e troca entre o corpo e as coisas, a camada intermédia que

<sup>9</sup> Segundo a teoria da Gestalt (Escola de psicologia fundada no séc. XX), o todo é maior do que a soma de todas as partes. A palavra *gestalt* pode ser traduzida para “forma” e “feito” e em psicologia é interpretada como “padrão” ou “configuração” (Editores da Encyclopaedia Britannica, 2025).

faz a mediação entre o que o corpo sente e o que as coisas transmitem é denominada “carne”. A ideia de “carne” como ponte entre estas duas partes, não corresponde a um pensamento ou conceito filosófico tradicional, por isso, é introduzido por Ponty. A “carne” do nosso corpo é composta pelo mesmo que a “carne” do mundo, significando que a partilha desta composição permite que o corpo sirva como medida para as “dimensões do mundo” (Merleau-Ponty, 1968).

Com a descodificação do corpo como intencional e expressivo, Ponty começa uma reflexão sobre o sensível, a partir da relação entre o corpo e o mundo como questão principal, relação esta que é recíproca e funciona com um mecanismo de perguntas e respostas. A forma como as pessoas se relacionam têm, também, um papel na relação entre o corpo e o mundo, a experiência dos outros é percebida diretamente, sendo que todos partilhamos o mesmo mundo (Montani, 2019; Toadvine, 2023; Vallega-Neu, 2019). A percepção de outras pessoas só é considerada problemática entre adultos, Ponty considera que a criança acredita na acessibilidade e disponibilidade do mundo, e, conseqüentemente, não tem consciência da individualidade e subjetividade de si própria ou dos outros, nem compreende as limitações da condição humana (Merleau-Ponty, 2005).

A capacidade de deambulação no espaço da *Escultura dentro da floresta* é o que atribui o seu valor conceptual e faz cumprir a visão pensada pelo artista - a natureza recriada em função do Eu. A introspeção de Alberto Carneiro em relação ao Ser é realizada com foco no ato de visitar memórias e com o propósito de aceder à disponibilidade do mundo de que Merleau-Ponty fala, mas com a individualidade e subjetividade em mente:

A natureza recriada à minha imagem e semelhança: eu dentro dela e ela polarizadora dos meus sentimentos estéticos. A arte faz-se para transformar as imagens do quotidiano. Uma nuvem, uma árvore, uma flor, um punhado de terra, uma pedra, situam-se no mesmo plano estético em que eu me movo; são parte integrante do meu mundo, são um manancial de sensações vindas de todos os tempos, através duma memória que tem idade do homem (Carneiro, 2007, p.22).

## **2. A Conservação da *Escultura dentro da floresta*: Análise Metodológica**

Com o objetivo de garantir a experiência de fruição da obra de arte, os agentes ativos no processo de exibição de obras de arte, como os conservadores-restauradores, curadores, historiadores de arte, entre outros, desenvolvem estratégias que tentam aproximar a experiência da visão e da intenção do artista. A identificação e compreensão dos valores estéticos e simbólicos contribuem para um processo de tomada de decisão consciente, que ajuda a definir a estratégia de conservação do objeto de arte em questão (Wharton, 2015).

A delimitação da estratégia de documentação procurou responder a essas necessidades, definindo diferentes etapas de trabalho. A análise de uma abordagem biográfica, do guia *The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation* (2021), que inclui a recolha de documentação, avaliação do estado de conservação e realização de entrevistas, permitiu definir um modelo expositivo e realizar um processo de documentação completo e consciente das características plásticas e conceituais da instalação.

### **2.1. Abordagem biográfica**

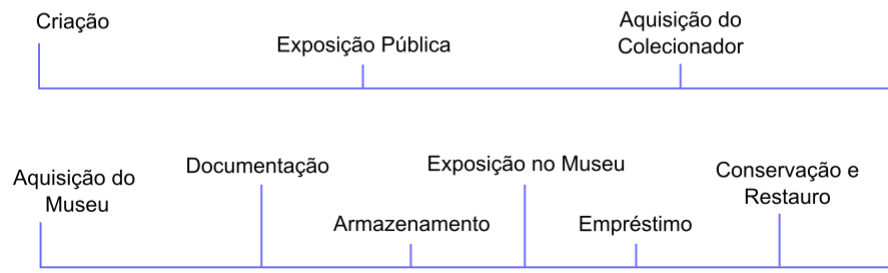
Os conceitos de identidade e essência são fundamentais no contexto da conservação e restauro de arte contemporânea e para compreender a identidade da obra estes conceitos e a sua possível variabilidade é necessário, antes de mais, saber o histórico da mesma e ter em conta os eventos e efeitos que estes podem ter tido desde o momento em que a obra foi criada (van de Vall et al., 2011). Embora a biografia da obra constitua uma parte importante da sua documentação, a informação deve ser reconhecida como o resultado da perspectiva do agente envolvido no momento da sua conservação (Castriota, 2021). O conceito de biografia aplicado à obra de arte implica a ideia de que esta teve uma “vida”, e por isso, pode considerar-se como a sua biografia os eventos formativos da obra. Segundo Hoskins (2006), a capacidade de pensar que os objetos têm algumas características em comum com pessoas permitiu estabelecer dois principais campos de pesquisa biográfica destes objetos, o primeiro, desenvolvida por antropólogos, foca-se na investigação etnográfica dos objetos e compreensão da sua relação com as pessoas que o percebem; enquanto o segundo desenvolvida por arqueólogos, historiadores e historiadores de arte, investiga os objetos histórica e antropologicamente, ligando-os à informação pré-existente, como inventários, relatórios e diários.

A relação entre as pessoas e os objetos e as suas implicações e significados são centrais para o entendimento da biografia, ao qual muitas vezes é atribuído o valor de identidade a um objeto quando este tem uma conexão direta no contexto de comunidade ou quando é fisicamente alterado e partilhado, em que a sua biografia pode ser demarcada por instantes, tais como rituais

ou cerimónias (Gosden & Marshall, 1999). Tal como será explorado mais à frente, com a abordagem de Brost (2022), o sentido de ritualidade pode ser aplicado aos momentos de reinterpretação de peças como instalações e obras pertencentes à *variable media* e *new media*. As diferentes fases e momentos de transição da obra de arte devem ser vistas como importantes para a definição da sua biografia. A trajetória do objeto artístico não deve ser pensada como linear, uma vez que a biografia deve ser pensada em diferentes ramificações, que se entrelaçam e representam assim, a complexidade, dinâmica e multiplicidade da obra (van de Vall et al., 2011). Se aplicarmos esta lógica à *Escultura dentro da floresta*, a informação sobre a obra começa nos esboços existentes n’*O caderno preto* e materializa-se nas presentes nas exposições que acontecem desde a sua aquisição. A análise destas exposições possibilita a definição da trajetória biográfica da instalação, pensada a partir dos múltiplos modelos expositivos desde a sua aquisição até aos dias de hoje.

Apesar de se revelar uma estratégia interessante para a conservação e restauro de arte contemporânea, não se pode pensar na abordagem biográfica como a solução que resolve todos os problemas do conservador-restaurador perante a complexidade de obras de arte contemporâneas. Wharton (2015) apresenta as “fases da vida de uma obra de arte quando os conservadores contactam os artistas para obterem as suas opiniões sobre a conservação e a exposição” considerando que a vida da obra de arte começa na criação, passa pela exposição pública, aquisição de colecionadores/do museu, documentação, armazenamento, empréstimo, conservação e restauro. O próprio ato de conservar desempenha o seu papel na biografia do objeto (Stigter, 2024). Para além disso uma abordagem biográfica pode ser subjetiva, sendo considerado um momento importante por um dos agentes envolvidos na trajetória da obra, pode não ser considerado relevante por outro. A título de exemplo, ao considerar como referências principais à definição do modelo expositivo da *Escultura dentro da floresta* os registos fotográficos da exposição de 1991 e 1999 (modo de expor resultante da ação do próprio artista) poder-se-á estar a limitar a instalação ao que é considerada a forma mais correta de a montar, critério este definido pela ideia de que a forma mais correta será segundo a conceção do artista. Esta visão entraria em confronto, e até mesmo em conflito, com as outras formas de expor que também elas pertencem à biografia da obra, e que de alguma forma foram validadas por uma equipa de curadores, e outros agentes participativos, como será o público.

### Momentos de Conservação na Vida da Arte Contemporânea



**Fig 14** Adaptação do esquema *Life stages of an artwork when conservators contact artists for their opinions about conservation and display* (Wharton, 2015, p.6)

## 2.2 Aplicação do modelo de tomada de decisão, The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation (2021)

O modelo concebido pelo *Cologne Institute of Conservation Sciences*, primeiramente elaborado em 1999, revisto em 2019 e 2021, *The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation*, propõe orientar a tomada de decisão durante o processo de conservação e restauro de obras de arte moderna e contemporânea. Inicialmente, em 1999, propõe-se um modelo composto por sete passos - 1. *Registo de Dados*; 2 – *Estado de Conservação*; 3 – *Significado*; 4 – *Discrepância*; 5 – *Opções de Conservação*; 6 – *Ponderação*; 7 – *Proposta de Tratamento* – no entanto, em 2019 o modelo é revisto com o objetivo de reconhecer a complexidade do trajeto das obras de arte com caráter evolutivo, incluir as decisões de montagem e exibição que possam ser impactantes na leitura e interpretação da obra e ter em conta o caráter subjetivo do processo de tomada de decisão. Este modelo, adiciona passos aos já existentes e reconsidera a sua denominação. Assim, o primeiro passo transforma-se em 1 – *Ponto de Partida*, o passo 2 – *Estado de Conservação*, divide-se em 3 – *Estado de Conservação Atual* e 4 – *Estado de Conservação Ideal/Desejado (significado)* e adiciona-se o passo 9 – *Implementação e Avaliação*.

A adição do passo 1 – *Ponto de Partida*, permite iniciar o processo de tomada de decisão com ênfase numa questão ou situação particular em que a obra se insere, capacitando a delimitação de objetivos específicos. Esta etapa considera as partes interessadas envolvidas e contextualiza a tomada de decisão. O documento inclui no final de cada etapa uma lista de questões que auxilia o processo e clarifica as intenções e o contexto de toda a tomada de decisão. No caso do *Ponto de Partida*, as questões auxiliares procuram esclarecer as circunstâncias que levaram à tomada de decisão, os agentes envolvidos na tomada de decisão e qual o peso de cada parte neste processo. Na tomada de decisão relativa à *Escultura dentro da floresta*, responder às questões “Quais são as circunstâncias que levaram à tomada de decisão?”, “Quem são os

agentes envolvidos e como é que as decisões vão ser tomadas?” e “Quais os objetivos iniciais que deram início ao processo de tomada de decisão?” (Giebeler et al., 2021, p.6), demonstrou-se crucial para delinear a estratégia de documentação. Desta forma, enquanto a falta de documentação da obra e a inconsistência no modelo expositivo da obra foram consideradas as principais circunstâncias que deram origem à tomada de decisão, consideram-se como agentes envolvidos na tomada de decisão a instituição – *Fundação de Serralves* –, a família de Alberto Carneiro – Catarina Rosendo (viúva do artista) –, a instituição responsável pela intervenção da obra e respetivos profissionais – Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Estabeleceram-se como objetivos iniciais a definição do modelo expositivo definitivo e a respetiva documentação, como objetivos secundários a intervenção material da obra, com especial importância procurar uma solução para o rompimento das cordas presentes no conjunto de ferros com orientação vertical.

O passo 2 – *Produção e Registo de Dados*, visa recolher informação de forma a criar uma base de compreensão da obra e fundamentar a tomada de decisão. A subjetividade no momento de recolha de informação deve ter sido em conta, sendo que diferentes agentes podem considerar diferentes informações relevantes ou não. Entre a informação recolhida neste processo foi reunida a informação do material, características de produção, processo criativo, o estado de conservação atual da obra, instruções existentes, exposições passadas, bibliografia, informação arquivada entre outras. A aplicação do passo 2 na obra em estudo, traduz-se pela recolha desta informação, que se foca, primeiramente, nos registos existentes relativamente à obra fornecidos pela instituição e progride, por necessidade, para a pesquisa bibliográfica relativa ao artista e informação adicional considerada relevante e informativa. A exploração do processo criativo do artista no espaço e tempo em que a obra se insere auxilia a construção de uma base que permita a sua documentação.

O levantamento do estado de conservação é realizado mediante as instruções do passo 3 – *Estado de Conservação Atual* e 4 – *Estado de Conservação Ideal/Desejado (significado)*. No primeiro, é realizada uma avaliação do estado de conservação em que a obra se encontra e é encorajada uma avaliação que tenha em conta a informação recolhida no passo 2. A questão condutora desta avaliação tenta compreender quais as razões para o objeto estar no estado em que se encontra, considerando as causas para as possíveis alterações. Apresentadas no modelo de tomada de decisão e aplicadas na documentação da *Escultura dentro da floresta*, as seguintes questões refletem a importância da pesquisa e recolha de informação durante a tomada de decisão e documentação de arte contemporânea – “Existem incertezas sobre a obra? É necessária mais investigação para compreender e avaliar o estado de conservação atual. É

necessário elaborar instruções específicas de exposição/instalação/performance (por exemplo, informações sobre técnicas de produção, contexto político e social no momento de criação ou manifestação, etc.)?” (Giebeler et al., 2021, p.8). A incerteza presente ao longo de todo o processo de documentação da obra exigiu uma investigação continua das características da obra que procurou responder a questões relacionadas com o pensamento conceptual e a idealização artística de Alberto Carneiro. Quanto à elaboração de instruções específicas, foi tida em consideração a realização de instruções incluindo a contextualização da obra, desde características conceptuais a materiais.

O *Estado de Conservação Ideal/Desejado* é resultado de uma projeção de como se deseja que o objeto artístico seja no futuro, ou seja, deve corresponder ao estado mais próximo do elaborado pelo artista, com o objetivo final de preservação da sua autenticidade. É importante determinar, a partir da interpretação crítica da biografia da obra, quais os momentos da trajetória da obra que nos ajudam a definir um modelo expositivo (Giebeler et al., 2021) Neste caso, a materialidade da obra não apresenta um impedimento para a proximidade do estado de conservação atual do desejado, o modo de instalação, definição de limites dos diferentes elementos e a sua disposição no espaço, são as principais razões da discrepância existente.

A determinação da discrepância existente entre o estado de conservação atual e o ideal (*Passo 5 – Discrepância?*) é realizada com a definição de valores que devem ser pensados em função da sua proximidade ou afastamento do estado de conservação desejado. A autenticidade, os valores artísticos e estéticos, o contexto histórico, a funcionalidade e utilização e a intenção artística e antecipação de alterações futuras são alguns dos valores apresentados no modelo concebido pelo *Cologne Institute of Conservation Sciences*. Para a determinação da discrepância na *Escultura dentro da floresta*, é salientada a importância da investigação de características relacionadas com a estética, história, conceptualização da obra e intenção artística, sem esta investigação nunca será possível uma perceção coerente e particular da autenticidade da obra.

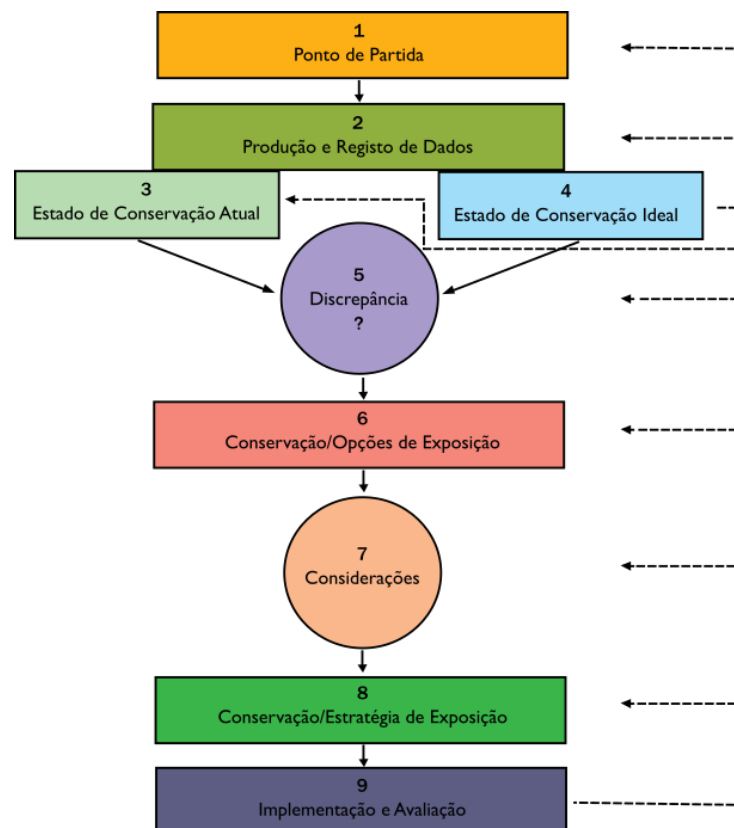
O objetivo do *Passo 6 – Conservação/Opções de exposição* é definir uma estratégia de conservação que reduza a discrepância existente e identificada no passo anterior, e, eventualmente, evitar alterações futuras realizadas sem intenção de danificar a autenticidade da obra, como as que resultam da deterioração dos materiais ou de interpretações discordantes. A definição de uma estratégia implica investigação, avaliação e explorar ou testar possíveis métodos e técnicas. No modelo, salienta-se a possibilidade de “não atuar” como abordagem, sendo que se a escolha for a não atuação perante um problema que coloca em causa a identidade e autenticidade da obra, é necessária uma justificação que argumente a favor dessa “não

atuação. No caso da *Escultura dentro da floresta*, foram aplicadas, com o intuito de auxiliar o planejamento de uma estratégia de conservação, as seguintes questões centrais: “Qual é o objetivo de conservação e instalação? Quais são as opções de instalação que podem contribuir para reduzir a discrepância existente ou esperada? Existem opções de instalação que dão prioridade a alterações até um certo nível ou que permitem variações? É adequado incluir uma opção de «não ação» nas suas considerações” (Giebeler et al., 2021, p.16). Espera-se com a definição de um modelo expositivo reduzir a discrepância verificada no passado e esperada no futuro, a partir da realização de um processo de documentação correto e extenso da instalação. Durante os momentos de montagem e definição do modelo expositivo, foi considerada a possibilidade de alterações do modo de exposição da obra com variações. Para além disso, foi tido em consideração a opção de “não ação” até um certo ponto, ou seja, sendo o objetivo delineado pela instituição a definição de um modelo expositivo fechado que permitisse facilitar os momentos de montagem, existiu sempre a possibilidade de “não ação” relativa à intenção de fechar por completo e impedir variações.

Os últimos passos incluem considerações finais antes da implementação da estratégia de conservação (*Passo 7 – Considerações*), a definição da estratégia de conservação (*Passo 8 – Estratégia de Conservação/Preservação*) e a sua implementação (*Passo 9 – Implementação e Avaliação*). As Considerações devem ter em conta critérios como a autenticidade, historicidade, funcionalidade, intenção e opinião do artista, relevância da obra de arte, limitações financeiras entre outros. A aplicação dos critérios é dependente das características específicas de cada obra de arte e, por isso, devem ser priorizados valorizando uns sobre outros. A instalação em estudo requer especial atenção na questão da autenticidade e intenção do artista, assim a resposta a estes critérios passa por clarificar em que medida é que o significado da obra e a sua autenticidade poderá ser comprometida enquanto resultado da aplicação das estratégias de documentação e exposição propostas. É tida em consideração a possibilidade da instalação ter partes que são alteráveis sem afetar a sua identidade e significado, aproximando-a ao estado de conservação desejado, adicionalmente existem argumentos que justificam a reformulação e substituição de partes da mesma sem alterar a sua autenticidade e significado, com recurso à utilização de matrizes da obra (como, por exemplo, negativos da fotografia), dependente da aprovação da família do artista. Ao inserir-se no universo conceptual, a obra apresenta qualidades importantes sujeitas à forma como é montada no espaço expositivo e não dependentes da permanência de materiais originais. A avaliação durante o processo de implementação da estratégia de conservação permite controlar a eficácia das medidas implementadas, ao decidir se reduzem ou não a discrepância entre o estado de conservação atual

e o desejado. Esta etapa é crucial para manter a tomada de decisão informada e constantemente atualizada.

Para a implementação da documentação tornou-se importante avaliar e refletir acerca de outros guias ou protocolos para além do guia de tomada de decisão apresentado anteriormente. Llamas-Pacheco (2022) desenvolve um protocolo para a documentação de arte contemporânea que determina as etapas de documentação tendo em vista a incapacidade de controlar as alterações materiais e conceptuais das obras de arte. Assim, expõe as diferentes etapas: “1. Recolha de dados gerais e identificação; 2. Documentação do plano material; 3. Documentação do plano conceptual; 4. Estudo do plano biográfico da obra de arte; 5. Estudo do estado de conservação material; 6. Consideração dos fatores discrepantes na tomada de decisão; 7. Descrição do processo de intervenção ou estratégias de configuração; 8. Recomendações específicas de conservação preventiva; 9. Verificação frequente de resultados” (Llamas-Pacheco, 2022, p.159-160). De modo geral, o protocolo apresentado não se distânciava o suficiente do formulado pelo *Cologne Institute of Conservation Sciences* e, por esse motivo, permaneceu como guia de referência para a tomada de decisão no contexto da presente investigação.



**Fig 15** Adaptação do fluxograma *The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation*, 2019 (Giebeler et al., 2021, p.25)

### 2.2.1 Recolha e análise da documentação existente

A documentação concretizada durante a produção do objeto artístico e reunida pelo museu desde o momento de aquisição representa uma parte importante da informação que deve ser utilizada no contexto de pesquisa sobre a obra para momentos de reinstalação. Mais importante do que o que a obra comunica através de aspetos materiais, a compilação de informação (composta por esboços, textos, registos fotográficos e instruções) pode ser fundamental para a sua interpretação (Wharton et al., 2009). A documentação existente, fornecida pela instituição, revelou-se limitada e incoerente, pelo que foi necessário realizar uma pesquisa mais completa, com recurso a livros, catálogos e teses sobre a obra de Alberto Carneiro. As referências mais fidedignas provieram dos registos fotográficos das exposições realizadas desde a aquisição da obra.

Assim, a análise crítica da documentação foi realizada com base na comparação dos registos fotográficos fornecidos por Serralves e pela Catarina Rosendo resultantes das exposições em Serralves (1991 e 1999), no Centro Galego de Arte Contemporânea (2001) e na Cooperativa Árvore (1991 e 2008), em que o artista participou no momento de instalação, assim como as seguintes montagens póstumas em Chaves (2021) e na Galeria Municipal de Matosinhos (2022-2023).



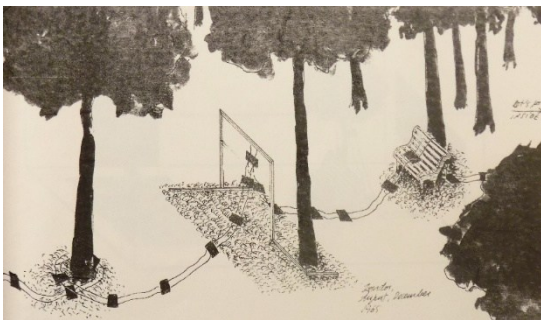
**Fig 16** *Escultura dentro da floresta*, 1968-1969 em Alberto Carneiro: *Exposição Antológica*, 31.03.1991 - 31.05.1991, Fundação de Serralves, Porto. © Fundação de Serralves



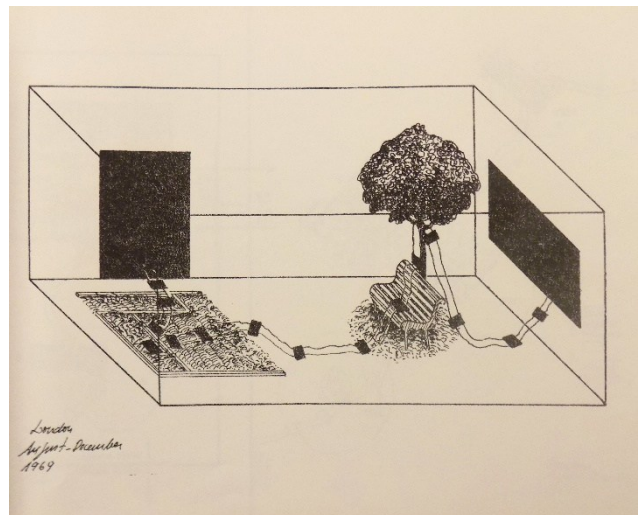
**Fig 17** *Escultura dentro da floresta*, 1968-1969 em *Circa 1968*, 06.06.1999 - 29.08.1999, Museu de Serralves, Porto. © Biblioteca de Arte Fundação Calouste Gulbenkian

Em 1991, aquando da primeira apresentação da obra na *Exposição Antológica* no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, tornou-se evidente o envolvimento do artista na montagem e curadoria da exposição, o que deu origem a um extenso catálogo com o mesmo nome. Este catálogo revela o processo de construção das obras e inclui esboços da forma como o artista pretendia que estas fossem apresentadas. Se a instalação de algumas esculturas é pormenorizada, outras não o é, como é o caso de *Escultura dentro da Floresta*, para a qual existe apenas uma fotografia da obra em contexto de exposição (Ribeiro et al., 1991).

Na documentação de *Circa 1968*, exposição realizada em Serralves (1999), é também evidente a participação de Alberto Carneiro na instalação da escultura, mostrando uma interação entre os elementos semelhante, mas não idêntica, à da exposição anteriormente referida. O artista revela flexibilidade nos modelos expositivos em vários momentos, sendo a disposição dos elementos ditada pela vontade de seguir intuitivamente uma lógica que se baseia nas necessidades conceptuais da obra e resulta numa ordem rítmica e harmoniosa que não é rígida ou fechada. O planeamento d’ *As Três extensões da natureza*, a partir da realização de desenhos, que se encontra publicado n’ *O caderno preto*, apresenta os esboços correspondentes à obra *Árvore dentro da escultura*, com alguma distância da linguagem plástica que a instalação materializa, e não contém esboços das restantes obras do conjunto. Como resultado, a documentação destas obras, e especificamente da *Escultura dentro da floresta*, não contém informação técnica necessária para auxiliar futuros momentos de montagem e exposição.



**Fig 18** *O caderno preto*, 1968-1971, projeção da obra *Árvore dentro da floresta (Let's go inside)*, Londres, agosto-dezembro 1968 (Carneiro, 1971)



**Fig 19** *O caderno preto*, 1968-1971, projeção da obra *Árvore dentro da floresta (Inside)*, Londres, agosto-dezembro 1968 (Carneiro, 1971)

Nos arquivos da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e nos arquivos pessoais de Catarina Rosendo, existem registos de duas exposições na Cooperativa Árvore, sendo a primeira realizada no ano de 1991 e a segunda em 2008. A primeira exposição realizada na Cooperativa Árvore não se encontra registada na plataforma utilizada por Serralves, pelo que é possível que tenha ocorrido antes da aquisição da obra. Nestes dois momentos, são visíveis as diferenças no modo como o artista organiza os ramos e troncos no espaço. Enquanto na exposição da Cooperativa Árvore de 1991, os ramos surgem no espaço com uma lógica crescente de espessura, com os ramos mais finos e delicados à frente e os troncos com maior diâmetro atrás, na de 2008 a disposição é decrescente, os ramos fazem um efeito de gradação em que os com maior dimensão estão colocados à frente e os de menor espessura atrás, “subindo” para o plano vertical.



**Fig 20** *Escultura dentro da floresta*, 1968-1969 em Alberto Carneiro, 1991, Cooperativa Árvore.  
© Arquivo Alberto Carneiro | Biblioteca de Arte Gulbenkian



**Fig 21** *Escultura dentro da floresta*, 1968-1969 em Alberto Carneiro, 2008, Cooperativa Árvore.  
© Catarina Rosendo

Deste modo, nas fotografias das exposições de 1991, 1999 e 2008, são explícitas as semelhanças no ritmo e harmonia na forma como os elementos dialogam entre si, salientando-se diferenças na ordem e disposição das diferentes tipologias de ramos, pela sua forma e cor. Verifica-se, de forma constante, o efeito de gradação, transmitido pelos ramos que se organizam com uma lógica crescente ou decrescente (dependente dos momentos de exposição) de medida e espessura e variação na distância entre os elementos e a forma como criam espaços vazios.

Este efeito contribui para a leitura da instalação que se inicia nos elementos expostos no solo e acaba nos expostos no plano vertical da parede, numa interação com o pensamento conceptual da obra cuja intenção será a simulação de um corpo a deambular por uma floresta, com zonas de clareira.

### **2.2.2 Avaliação do estado de conservação**

No caso da *Escultura dentro da floresta*, existem dois aspetos principais que devem ser considerados para a avaliação do estado de conservação: o primeiro diz respeito à sua exibição incorreta, que depende de como a obra é montada, exposta e percebida pelo público ao longo dos anos; e o segundo é referente à sua materialidade, no sentido mais tradicional, que segue os princípios clássicos de uma intervenção de conservação e restauro.

No que diz respeito ao primeiro aspeto (montagem e exposição), tal como exposto anteriormente, a perda de autenticidade é uma grande preocupação, pois a imagem produzida, resultante da falta de documentação, representará consequentemente uma perda de autenticidade conceptual (Giebeler et al., 2021). O modelo expositivo a definir procura salvaguardar a leitura correta da obra a partir da sua imagem produzida e o processo de documentação consolidar o modelo fornecendo orientações que permitem a “recriação” em cada momento de exposição. Para isso, é importante relembrar as referências fotográficas mencionadas anteriormente (2.2.1 Recolha e análise da documentação existente), que representam os momentos mais marcantes da trajetória da obra e que serviram de base para construir um modelo expositivo que vá de encontro ao que se considera que é a imagem original/autêntica. A nomenclatura utilizada para identificar e acondicionar os vários elementos da obra deve corresponder à idealizada pelo artista; antes da atribuição de uma nova nomenclatura, os elementos encontravam-se designados por paus de madeira, chapas metálicas e ferros. Em consequência da pesquisa bibliográfica as denominações dos elementos foram definidas como: ramos (ou elementos naturais), placas de metal e conjunto de ferros.

Quanto ao estado de conservação material, este varia entre os diferentes elementos que compõem a obra. De forma geral, o estado de conservação dos ramos e troncos é bom. Os ferros, placas de metal e cordas, são os elementos que apresentam mais sinais de alterações, como desgastes e abrasões das camadas cromáticas, causadas, provavelmente, nos momentos de montagem. Na corda existe desgaste em toda a superfície e rompimento no lado esquerdo, lado esse que sustenta o peso dos ferros dispostos na vertical. Algumas placas de metal apresentam marcas de contaminação por ação biológica de fungos. A fotografia apresenta lacunas na zona da emulsão e no suporte, e foi identificada a presença de reintegração cromática dessas lacunas pelo tom desajustado, concluindo que se trataria de uma intervenção de conservação e restauro.

Apesar da existência de questões relacionadas com a materialidade da obra e o seu estado de conservação, não será a degradação material que comprometerá a obra, existindo a possibilidade de substituição dos elementos da obra sem que esse passo comprometa a autenticidade, tal como referido por Catarina Rosendo na entrevista realizada.



**Fig 22** Lacuna a nível da camada cromática presente na placa de metal. © Inês Tavares



**Fig 23** Lacunas a nível da camada cromática presente no conjunto de ferros. © Inês Tavares



**Fig 24** Marcas de contaminação por ação biológica de fungos. © Inês Tavares

### 2.2.2.1 Discrepância entre o estado de conservação atual e ideal

A discrepância entre o estado de conservação atual e ideal resulta da falta de documentação apropriada e instruções de montagem incoerentes. A autenticidade da obra depende do modo como é instalada e a participação direta do artista no momento de montagem revelou-se fundamental para a sua identidade e significado. A relação íntima de Alberto Carneiro com a matéria e a obra de arte é um aspeto importante para a dimensão conceptual da obra (Taveira, 2011). Por esse motivo, a partir do momento em que essa relação é condicionada pela incapacidade do artista participar na montagem, surge a possibilidade de falhas ou desajustes no seu processo de instalação. Assim, respeitar a obra no momento de montagem implica o estudo e entendimento aprofundado dos seus aspetos tangíveis e intangíveis (Macedo &

Oliveira, 2009). Uma das principais causas da discrepância entre o estado atual de conservação e o ideal seria as variações da disposição dos elementos industriais e naturais nas exposições realizadas sem o artista, nomeadamente as em Chaves (2021); e na Galeria Municipal de Matosinhos (2022-2023). A exposição em Chaves apresenta uma repetição de ramos com características semelhantes no plano vertical, o que contribui para a previsibilidade no ritmo fruto das ondulações excessivas; e a organização dos ramos na exposição *Linhas de vento. Percursos artísticos na natureza* em Matosinhos, não permite espaço suficiente para existir o efeito de clareira provocado pelo vazio. Em consequência, a expressividade da obra é afetada pelo posicionamento e interação entre as diferentes partes, especialmente pelo ritmo sugerido pelos ramos e pelos aglomerados de ferros. Ao voltar a um sistema de montagem que permite a abertura no posicionamento dos ramos estaremos a aproximar-nos da reflexão e contemplação presente no processo de montagem realizado pelo artista e, conseqüentemente, a reduzir a discrepância entre o estado de conservação atual e o ideal.



**Fig 25** *Escultura dentro da floresta*, 1968-1969 em *Linhas de vento. Percursos artísticos na natureza*, 17.12.2021 - 17.04.2022, Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Chaves. © Fundação de Serralves



**Fig 26** *Escultura dentro da floresta*, 1968-1969 em *Linhas de vento. Percursos artísticos na natureza*, 25.11.2022 - 23.04.2023, Galeria Municipal de Matosinhos. © Catarina Rosendo

### 2.2.3 Processo de montagem

Só após o processo de montagem da obra seria possível a definição do modelo expositivo e percepção do funcionamento e interação dos diferentes elementos que compõem a instalação. Dada a variedade de elementos e a complexidade da instalação, o verdadeiro desafio foi a

compreensão da interação de todos os elementos, cujo diálogo é crucial para uma leitura completa da peça. Para isso, foi estabelecido um processo extenso que consistiu na constante análise dos registos fotográficos como referência de montagem; desembalagem de todos os elementos (como a obra estaria acondicionada das reservas da Fundação de Serralves); interpretação das instruções fornecidas pela instituição para a definição do comprimento, altura total da obra e distância das placas de metal; e, por fim, a definição da posição dos conjuntos de ferros e ramos. A concretização de diretrizes e instruções de montagem definitivas, estaria dependente de todas as outras etapas no processo de documentação, anteriormente descritas, pelo que apenas após a montagem da obra seria possível assegurar a realização de instruções claras que incluíssem uma consciencialização do carácter conceptual da obra, e como tal assegurar a sua autenticidade.

Numa fase inicial, durante o processo de montagem foram seguidas as instruções e etiquetas já existentes, no entanto devido à sua incoerência e conseqüente dificuldade de interpretação, foi necessário ajustar e complementar esta informação com as referências fotográficas das exposições anteriores. Os desafios que surgiram das limitações associadas à documentação existente foram, nesta fase, realmente assoberbantes. As etiquetas de A a H nos conjuntos de ferros, foram identificações resultantes das instalações anteriores e efetuadas na ausência do artista, o que impossibilitou a realização da instalação de acordo com essas orientações. Nos ramos, por outro lado, aparentemente numerados de 1 a 90, por vezes, com recurso a letras (ABC, BC e CB), para além da identificação não ser coerente ou compreensível, na etiquetagem foi utilizado material facilmente descartável. A utilização de fitas de papel para etiquetar os vários elementos não foi a ideal, uma vez que as tiras de papel estavam amarradas às várias peças e perdem-se facilmente perante a necessidade de as retirar em fase de montagem. No que diz respeito às medidas presentes na documentação do museu, a distância entre as placas e os conjuntos de ferros não era clara, apenas era evidente a extensão total da obra (600 cm).



Fig 27 Grupos de ramos previamente embalados. © Inês Tavares

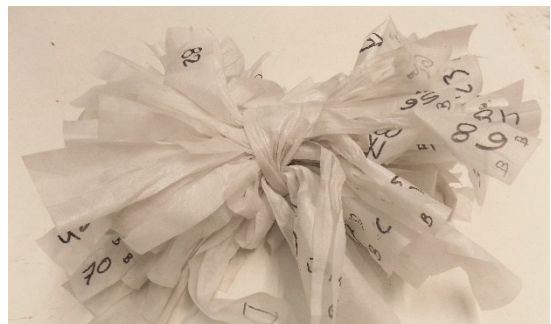


Fig 28 Etiquetas pré-existentes com numeração dos ramos de 1 a 90. © Inês Tavares

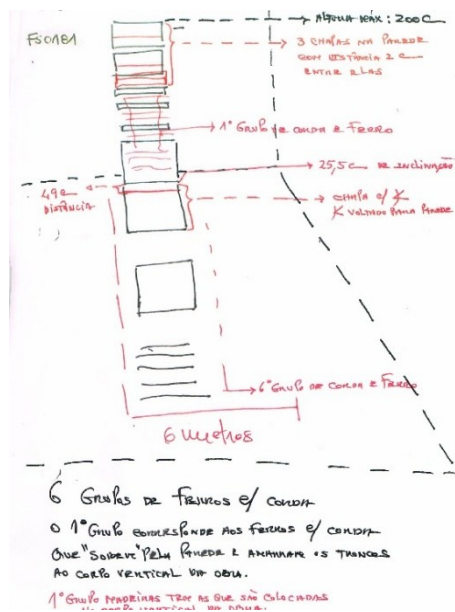


Fig 29 Instruções de montagem fornecidas por Serralves. © Fundação de Serralves

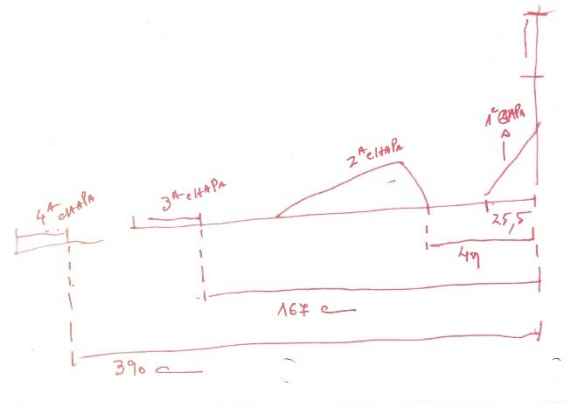


Fig 30 Instruções de montagem fornecidas por Serralves. © Fundação de Serralves

A primeira fase consistiu na colocação das placas de metal no plano vertical e o primeiro conjunto de ferros – elementos relativamente fáceis de montar. De seguida, com o auxílio das instruções pré-existentes (fornecidas por Serralves) foi definida a extensão total da obra e distâncias e as distâncias entre as placas de metal na horizontal. Tendo em conta a importância dos ferros e ramos na determinação do ritmo e harmonia visual da obra, o posicionamento destes elementos de acordo com as fotografias existentes revelou-se uma tarefa complexa e exigente. A análise crítica das referências fotográficas dos anos de 1991, 1999 e 2008, facilitaram o processo de tomada de decisão e ajudaram a definição da disposição dos ramos. No entanto, apesar de serem a referência principal para a definição do modelo expositivo, estes recursos revelaram-se insuficientes para uma compreensão total da instalação. Efetivamente, os registos fotográficos fornecidos por Serralves tinham pouca resolução e representavam a instalação do mesmo ponto de vista – frontal. A perceção de uma obra de arte com tamanha complexidade através de um único ponto de vista reduz as possibilidades de interpretação e análise, por isso, de forma a perceber a interação entre os diferentes elementos claramente, seria fundamental o acesso a vistas laterais, que poderiam esclarecer o posicionamento dos ramos e os aglomerados dos ferros.

Enquanto as fotografias correspondentes a 1991 e 1999 foram fornecidas por Serralves numa fase inicial, as fotografias da exposição de 2008 na Cooperativa Árvore surgiram num momento avançado do processo de montagem. Estes registos, disponibilizados por Catarina Rosendo, forneceram vistas variadas, incluindo vistas frontais e oblíquas, com maior definição

de imagem. Para além disso, foi possível reiterar, a variação da disposição dos ramos através de uma lógica gradativa, em que, no caso de 2008, existe maior alternância entre os ramos delicados e ondulados e os troncos densos.



**Fig 31** Vista oblíqua da Escultura dentro da floresta, 1968-1969 em Alberto Carneiro, 2008, Cooperativa Árvore. © Catarina Rosendo

O processo de disposição dos ramos foi extenso e sofreu várias alterações, um dos momentos cruciais para este processo foi a visita de Catarina Rosendo, que para além de disponibilizar mais registos fotográficos – 1991 e 2008, Cooperativa Árvore e 2022-2023, Galeria Municipal de Matosinhos – forneceu informações fundamentais sobre a obra, a sua composição e estrutura e o próprio processo criativo de Alberto Carneiro, como refletido na entrevista (apêndice A, p. 70-77).



**Fig 32** Processo de colocação dos ramos no plano horizontal. © Inês Tavares



**Fig 33** Sugestão de montagem. © Inês Tavares



**Fig 34** Sugestão de montagem (pormenor do plano vertical). © Inês Tavares



**Fig 35** Sugestão de montagem (pormenor do plano horizontal). © Inês Tavares

#### **2.2.4 Partes interessadas e realização de entrevistas**

Apesar da intervenção material da obra não causar questionamento, foi necessário contactar mais agentes para além da instituição para a tomada de decisão relativa ao modelo de exposição. Inicialmente, as partes interessadas seriam a Fundação de Serralves e a instituição responsável pela intervenção (Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa). Mais tarde, foram contactados, com o objetivo de esclarecer dúvidas que surgiram durante a intervenção, Laura Castro, Álvaro Moreira e Catarina Rosendo. Catarina Rosendo é historiadora de arte, curadora e tinha uma relação pessoal e profissional com Alberto Carneiro; Álvaro Moreira é diretor do Departamento de Desenvolvimento Económico, Emprego e Cultura da Câmara Municipal de Santo Tirso, foi comissário e responsável por várias exposições de Alberto Carneiro e contactou diretamente com o artista, acompanhando-o nos momentos de montagem; Laura Castro é professora auxiliar na Universidade Católica Portuguesa e historiadora de arte. O interesse comum dos agentes envolvidos é conservar a identidade artística da obra, através da definição de um modelo expositivo e documentação que auxilie os momentos de montagem. Assim, as decisões relativas à definição do modelo expositivo foram tomadas pelos responsáveis pela intervenção de conservação e restauro, em constante comunicação com os restantes agentes e as soluções encontradas foram consensuais e aprovadas por Catarina Rosendo, sendo a profissional com maior envolvimento na investigação. O contacto estabelecido foi realizado através de entrevistas às diferentes partes interessadas.

Para a realização de entrevistas ser um método viável no processo de documentação, é necessário entender as suas limitações (Llamas-Pacheco, 2020). Ao existir a convicção que é possível proteger a identidade e autenticidade da obra de arte através da entrevista ao artista, persiste, novamente, a ideia de que o conservador-restaurador e outros profissionais são capazes, a partir de um método empírico, de preservar a essência da obra (Castriota, 2024). Na verdade, a entrevista é apenas mais um meio de compreensão da obra e todo o seu contexto,

que recorre aos testemunhos da fonte original (o artista), de forma a perceber em que condições e quais as motivações no momento de criação. No caso em estudo, as limitações são ainda mais palpáveis pela incapacidade de envolver o artista neste processo. Ter como fonte principal a sua família, ainda que esta esteja interessada em dar continuidade e respeitar o seu legado, significa que todas as relações com interpretações da obra são resultado de terceiros.

Durante a recolha de informação, foi aplicado um método qualitativo, considerando-se o mais eficaz para esclarecer características específicas da obra e do artista e, eventualmente, validar o modelo expositivo. O método qualitativo, ao contrário do quantitativo não permite uma comparação estatística, no entanto esse aspeto não se considerou limitativo no caso desta investigação (Debik & Giering, 2021).

A recolha de informação incluiu duas conversas informais, uma entrevista semiestruturada por videoconferência e uma conversa de acompanhamento *in locu*. Todos os momentos se inserem no grupo das entrevistas de caso, sendo que se focaram no estudo de caso de uma obra de arte específica e o seu propósito é encontrar respostas para as questões que a obra, a sua montagem e exposição levantam. O objetivo deve ser claro ao longo da entrevista, embora haja abertura para uma mudança deliberada da direção (Debik & Giering, 2021). Enquanto as conversas foram informais, a entrevista por videoconferência seguiu um modelo semiestruturado. As entrevistas por videoconferência têm a principal vantagem de permitir um processo de organização menos complexo do que as presenciais, possibilitando a comunicação e gravação à distância, no entanto o diálogo estabelecido pode parecer mais distante e formal, para além disso, dificuldades técnicas podem dificultar o diálogo (International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA), 2002).

NOME	FUNÇÃO	TIPOLOGIA	MODO	DATA
Laura Castro	Historiadora de arte	Conversa informal	Presencial	01/10/2024
Álvaro Moreira	Diretor do Departamento de Desenvolvimento Económico, Emprego e Cultura da Câmara Municipal de Santo Tirso	Conversa e visita ao CAAC	Presencial	13/11/2024
Catarina Rosendo	Historiadora de arte e curadora	Entrevista semiestruturada	Zoom	06/02/2025
		Conversa de acompanhamento <i>in locu</i>	Presencial	24/02/2025

**Tabela 1** Recolha de informação segundo o método qualitativo (entrevistados, tipologia de entrevista, modo e data).

A condução de entrevistas é um método consolidado na conservação e restauro de arte contemporânea, e no caso das obras de Alberto Carneiro é fundamental para esclarecer os aspetos intangíveis inerentes. Em Macedo et al. (2011) torna-se evidente a importância da realização de entrevistas ao artista para o estudo da obra *Árvore Jogo Lúdico em 7 imagens espelhadas* (1974), as entrevistas permitiram compreender o contexto em que a obra foi criada e a ideia por detrás; aspetos materiais; e a relação de Carneiro com a efemeridade presente, que, consciente das modificações resultantes da montagem realizada por diferentes agentes, considera a sua obra como “aberta”.

A preparação da entrevista semiestruturada consistiu na elaboração de uma diretriz composta por perguntas que permitiu clarificar a intenção da entrevista e realizá-la sem desvios, mantendo-a nos tópicos considerados importantes. Para a diretriz foi considerada a estrutura presente no *The Artist Interview in Conservation – A Guide* (Debik & Giering, 2021), baseada no *The Artist Interview. For Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice* (Beerkens et al., 2012). A estrutura da entrevista semiestruturada é composta pelos seguintes pontos: 1. Início; 2. Processo criativo, materiais/técnicas, significado, contexto; 3. Transmissão e público 4. Envelhecimento, deterioração, conservação e restauro; 4. Parte final.

O início é uma parte introdutória em que é contextualizado o objetivo da intervenção e as diferentes etapas, o objetivo é encorajar o entrevistado a falar livremente sobre a obra, tendo em mente o propósito da entrevista e a investigação. Quanto ao processo criativo, procura-se encontrar respostas relativamente aos materiais, técnicas e outras características que possam contribuir para a transmissão da intenção artística. Neste caso de estudo as questões focaram-se no conjunto de obras em que *a Escultura dentro da floresta* se enquadra – *As três extensões da natureza*. Assim, é clarificada a intenção artística e são comparadas as diferentes obras da mesma fase. A intenção artística inclui qualquer questão relacionada com o significado atribuído à obra e pode estar relacionado com a dimensão conceptual ou material. O contexto permite a expansão da compreensão da obra para além da informação bibliográfica recolhida e as questões focam-se nos movimentos artísticos da época, atividades políticas ou momentos autobiográficos que contribuam para a perceção da obra. A transmissão e público diz respeito ao contacto que o artista mantém com a obra após aquisição ou saída do atelier. “Quais as alterações que obra sofre num novo ambiente? É instalada e exibida de forma diferente? Existem instruções ou requisitos elaborados pelo artista? Há opções de instalação mais ou menos bem-sucedidas?” (Debik & Giering, 2021, p.15). A segunda parte da entrevista esclarece questões levantadas relativamente à conservação e restauro, como o envelhecimento da obra, deteriorações existentes e possíveis deteriorações futuras. O artista pode auxiliar a tomada de

decisão nas intervenções de conservação e restauro, mas para isso deve ser apresentada a posição do museu e dos conservadores-restauradores envolvidos. No contexto de entrevista estas preocupações expressam-se a partir das seguintes questões: “Qual a visão do artista em relação a estas alterações? O significado da obra pode ser influenciado pelas alterações existentes? A substituição de parte ou da totalidade da obra é viável? Em que medida pode esta substituição influenciar a leitura da obra?” (Debik & Giering, 2021, p.15-16).

A conversa informal com Laura Castro possibilitou o esclarecimento das características conceptuais e formais da prática artística de Alberto Carneiro e orientação relativa aos espaços a visitar e agentes a contactar. A conversa com Álvaro Moreira durante a visita ao Centro de Arte Alberto Carneiro, permitiu o acesso à extensa biblioteca do CAAC, consulta de bibliografia e confirmação de que não existiria mais documentação relativa à obra, para além da fornecida por Serralves e dos esboços existentes *n’O caderno preto*. No caso das entrevistas realizadas a Catarina Rosendo, a primeira foi por videoconferência, e a conversa subsequente foi de acompanhamento, planeada com o objetivo de reunir pessoalmente e analisar a obra de arte na sua totalidade. Com a familiarização do entrevistado a partir da entrevista anterior, este momento revelou-se importante para considerar e aprovar o modelo expositivo da obra. Esta conversa presencial, ao contrário da entrevista por videoconferência, não foi estruturada, por isso não foi necessária uma preparação ou elaboração de um guião de perguntas.

A entrevista por videoconferência e conversa de acompanhamento realizadas a Catarina Rosendo revelaram-se muito esclarecedoras, abordando desde questões relacionadas com a materialidade da obra de Alberto Carneiro e com o seu significado conceptual, até questões relativas ao processo de conservação e restauro dos diversos elementos. Catarina Rosendo esclareceu que perante um estado de conservação que altere a leitura da obra, que uma solução a nível de conservação-restauro será a substituição dos elementos, entre eles, as cordas e a fotografia, sendo que os negativos das fotografias se encontram no arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian.

A conversa de acompanhamento foi realizada *in locu* após o fecho do processo de montagem. Neste momento, Catarina Rosendo pode avaliar a montagem e consolidar as decisões tomadas ao longo do processo de tomada de decisão. Ao considerar que deveria haver abertura suficiente para a variação da disposição dos ramos e dos aglomerados criados pelos conjuntos de ferros, foi obtida validação para os passos seguintes: definição do modelo expositivo e realização de diretrizes de montagem e exposição.

### **3. Definição de um Modelo Expositivo para a *Escultura dentro da floresta***

Após a montagem, a investigação das metodologias aplicadas à documentação da obra e a realização de entrevistas, o passo seguinte foi a implementação da documentação da *Escultura dentro da floresta*. Através de uma reflexão teórica foram estabelecidos conceitos como os valores de autenticidade e identidade, bem como a importância da obra em contexto museológico. Foram tecidas considerações relativas à definição do modelo expositivo e à conceção de diretrizes para futuras montagens e exposições. Adicionalmente, foi realizada a intervenção de conservação e restauro de todos os elementos que apresentavam alterações ou danos, acondicionamento e atribuição de uma lógica de identificação (APÊNDICE B, p.78-81).

#### **3.1 Reflexão teórica**

O discurso em torno da conservação e restauro de arte contemporânea envolve conceitos fundamentais às obras de arte, tais como os valores de autenticidade e identidade associados. A reflexão teórica permitiu compreender esses conceitos de forma geral e refletir sobre a sua aplicação ao caso em estudo.

##### **3.1.1 Conciliação do valor de autenticidade com a preservação de instalações**

Numa tentativa de responder às necessidades do património cultural na contemporaneidade, a Convenção de Nara em 1994 procurou abranger questões relativas à diversidade cultural e patrimonial, e assegurar que a avaliação da autenticidade é pensada tendo em conta as diversas culturas e heranças, respeitando-as enquanto fonte espiritual e intelectual (ICOMOS, 1994; M. Feilden & Jokilehto, 2003). A autenticidade pode ser aplicada no contexto do processo criativo da obra de arte e, conseqüentemente, incluir os efeitos da passagem do tempo no objeto. A autenticidade encontra-se dependente da definição do bem cultural e do seu contexto histórico, enquanto a destruição das evidências históricas do bem cultural pode ameaçar a sua autenticidade, em que o respeito pela sua cronologia histórica permite assegurá-la (M. Feilden & Jokilehto, 2003).

Associados ao conceito de autenticidade permanecem intrínsecos valores culturais e socioeconómicos, que influenciam e justificam a preservação dos bens culturais, entre eles os valores de identidade, valor artístico ou técnico, valor de originalidade, valor económico, valor funcional, valor educativo, valor social e valor político (ICOMOS, 1994). Os valores atribuídos auxiliam a avaliação do património e devem ser considerados como parâmetros de referência, no entanto, podem ter repercussões tanto positivas como negativas no bem cultural, dependendo da sua avaliação. As intervenções de conservação e restauro podem implicar a priorização de

certos valores sobre outros, sendo justificada com o objetivo final de preservar a sua integridade para o futuro (M. Feilden & Jokilehto, 2003).

Considera-se que a “autenticidade pode ser mantida se: a) permitir a preservação da maior parte do material histórico existente (autenticidade nos materiais); b) garantir a harmonia com os desenhos originais (cor, tonalidade, textura, forma e escala); c) evitar acrescentos que dominem a fibra original e respeitar o seu potencial arqueológico; d) cumprir o teste de autenticidade em termos de desenho, material, mão de obra ou implantação, no caso das paisagens culturais, das suas características e componentes distintivos.” (UNESCO Office in Lima, 2004, p.6-7). É recomendado que sejam desenvolvidas estratégias de tratamento que sigam os princípios clássicos da conservação do património e de obras de arte: *primum non nocere* (“primeiro, não causar dano”); respeitar ao máximo a obra de arte original; intervenção mínima necessária; não prejudicar uma intervenção futura; legibilidade e carácter distinto da intervenção; procurar a reversibilidade dos métodos e materiais e executar as tarefas com o maior e melhor conhecimento e qualidade possível (Szmelter, 2012; UNESCO Office in Lima, 2004).

Quando se trata de arte contemporânea, os valores tradicionais e, conseqüentemente, os princípios clássicos de intervenção nem sempre oferecem resposta aos desafios destas obras de arte. A própria definição de autenticidade é variável perante uma obra de arte contemporânea, no sentido tradicional, quando a autenticidade está relacionada com o aspeto formal e material da obra, enquanto a identidade (um termo cujo a utilização é frequente quando se fala da conservação e restauro de arte contemporânea) engloba um sentido maior que ultrapassa a materialidade; no entanto a “identidade” não faz parte do que são as normas da conservação e restauro (Szmelter, 2012). Descobrir o equilíbrio entre os aspetos materiais e conceptuais no processo de conservação de arte contemporânea é extremamente importante. Castriota (2019), defende a necessidade de reorientar as práticas de conservação e restauro de forma a não ignorar, mas sim aceitar a multiplicidade das obras de arte e a reconstrução ou alteração do que é considerada a sua identidade. Esta abordagem, compreende que as obras de arte, o contexto em que se inserem e o seu público não são características permanentes ou estáticas, resultando no processo de questionamento a ser conduzido pelo conservador-restaurador.

A conceção de matéria a que Cesare Brandi (2006) se refere ao distingui-la da ideia de imagem, não resiste à complexidade da conservação de arte contemporânea. Embora Brandi considere a matéria como uma manifestação da imagem, é fundamental pensar no contexto em que essa imagem se forma, contexto esse que é mutável e não apenas dependente do local, da luz e da deslocação das obras de arte (Martore, 2009). Independentemente da sua importância

é necessário reconhecer que os conceitos de identidade e autenticidade da obra são conceitos subjetivos, cujo valor se altera em função das mudanças inerentes à obra de arte e às alterações externas, que podem depender dos princípios culturais da época e da sociedade que nela vive (Laurenson, 2006; Wharton, 2015). Perante a subjetividade, no contexto da conservação de obras de arte, é imperativo que os intervenientes tomem decisões. Como consequência da tomada de decisão numa atmosfera de subjetividade, as questões inerentes à obra de arte podem ser hierarquizadas de forma diferente por cada interveniente, ou seja, o que um interveniente pode considerar autêntico, outro pode considerar inautêntico (Scott, 2015).

De facto, as obras de arte estão em constante evolução e quando falamos de instalações, é provável que existam variações no modelo expositivo destas obras. As suas características físicas são tão complexas de recriar e conservar quanto as obras de arte multimédia, a preservação da informação permite assegurar a montagem e interação com o público (Frasco, 2009). As obras de arte multimédia representam outras preocupações, nomeadamente a obsolescência tecnológica que pode exigir a substituição de equipamento original da obra (Laurenson, 2006). No entanto, a abordagem relativamente à conservação de instalações e de *time-based media* e *variable media* podem ser semelhantes, pois exigem um processo extenso de documentação para que a obra seja percecionada e interpretada de forma correta, para tal, é importante consultar o artista, de modo a obter o conhecimento diretamente da fonte (Szmelter, 2012).

Brost (2022), apresenta uma abordagem relevante para a preservação de *time-based media* e *variable media*, que tenta conciliar o valor de autenticidade com a “recriação” de obras de arte. Objetos artísticos que precisam de ser reinterpretados em cada exposição inserem-se no grupo dos *variable media* (Wharton, 2015). Neste contexto, são consideradas como “recriação” as alterações a nível material ou de apresentação presentes nos diferentes momentos de exposição que marcam a biografia de uma obra de arte contemporânea, mas, por vezes, estas diferenças físicas são também associadas aos termos “reconstrução” e “reencenação”. Como forma de ultrapassar as dificuldades inerentes à tomada de decisão destas obras de arte e com objetivo de recuperar a sua autenticidade, sem apenas as “recriar” ou “reencenar”, Brost sugere que o museu seja encarado como um espaço ritual, com o propósito de esclarecer ou suscitar um novo olhar no processo de preparação da obra para exposição. Considera a prática religiosa um bom exemplo da conciliação do espaço ritual com a autenticidade, através da repetição e da participação da comunidade. Utilizar a noção de ritual como modelo conceptual para os momentos de montagem e exibição exige pensar o espaço físico e uma formação conceptual e plástica da obra de arte, permitindo a criação e encenação da obra o mais autenticamente

possível. Neste caso o prefixo re- em (re)criar e (re)encenar deixa de ser necessário, pois é assumidamente um momento diferente, no entanto com a mesma carga simbólica e plástica.

A pertinência da ritualidade na tomada de decisão do modelo expositivo da *Escultura dentro da floresta* é justificada pela necessidade de colocação criteriosa dos diferentes elementos no espaço. O próprio envolvimento de Alberto Carneiro nos momentos de montagem revela a dimensão espiritual intrínseca ao ritual. O pensar o território, parte de uma observação espiritual e da reflexão do espaço enquanto algo mais – uma entidade – e dá origem a diferentes conceitos relacionados com esta ideia de território como: paisagem, natureza, homem. A presença do homem na paisagem, expressa-se em forma de um corpo, que pela sua presença e ausência marca o espaço. Neste caso, a presença do artista dita a leitura da obra no espaço, é nos momentos de montagem da obra que Carneiro define a paisagem, do espaço ou lugar criado em que resulta a “floresta” (Ribeiro et al., 1991).

### **3.1.2 Memória e a relação com o coletivo e com os museus**

A definição de museu é uma questão complexa que requiere retificação de forma a manter-se a par dos seus desenvolvimentos e capacidade expansiva. No entanto, é inegável que associado ao conceito de museu está a ideia de património, memória e coletividade. A primeira definição de museu surge nos Estatutos de 1947, o ano de criação do ICOM (International Council of Museums) - “reconhece a qualidade de museu a toda a Instituição permanente que conserva e apresenta coleções de objetos de carácter cultural ou científico com fins de estudo, educação ou deleite” (Hernández, 1994, p.51). Em assembleia, são criados os Estatutos de 1974 e posteriormente retificados em 1989, que passaram a contemplar enquanto instituições museológicas: a) Os Institutos de Conservação e galerias de exposição dependentes de Arquivos e Bibliotecas; b) Os lugares e monumentos arqueológicos, etnográficos e naturais e todos os sítios e monumentos históricos, tendo a natureza de um novo museu pelas suas atividades de aquisição, conservação e comunicação; c) As instituições que apresentarem espécies vivas, tais como jardins botânicos e zoológicos, aquários, viveiros etc. Nesse momento, o museu foi definido como “Instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade que adquire, conserva, comunica e apresenta, com fins de estudo, educação e deleite, testemunhos materiais do homem e do seu meio”, e em 1989 são adicionados os “d) parques naturais, arqueológicos e históricos; e) centros científicos e planetários” (Hernández, 1994, p.51-52).

A partir de 2001, são abrangidas cada vez mais categorias, incluindo galerias de arte, centros culturais e “quaisquer outras instituições que o Conselho Executivo, ouvido o Conselho Consultivo, considere como tendo algumas ou todas as características de um museu, ou que

proporcione aos museus e aos profissionais de museus os meios para a investigação na área da Museologia, da educação ou da formação.” (ICOM, 2001). Esta abrangência obrigou à constante redefinição de museu, sendo que ainda existe uma discussão aberta no ICOM, acerca da definição atual de museu. No ano de 2007, surgiu pela primeira vez a questão do património tangível/intangível, material/imaterial, e em 2022, na Assembleia em Praga, foi adotada a seguinte definição “A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.” (International Council of Museums, 2022). No entanto, e apesar de todas as alterações, existem conceitos e palavras que se mantêm relevantes e se encontram frequentemente nas definições de museu, como: instituição, bem público sem fins lucrativos, testemunhar, colecionar, documentar, preservar, entre outras. O espaço museológico é, por isso, dependente dos testemunhos e da memória coletiva, e autores como Maurice Halbwachs<sup>10</sup>, Aby Warburg<sup>11</sup> e Aleida Assmann<sup>12</sup> desenvolveram as principais teorias relacionadas com a memória coletiva e refletiram sobre o papel da cultura na memória (Asavei, 2021). Para Warburg, o universo ilimitado da informação escrita e visual representava a realidade histórica do ser humano. O próprio desenvolvimento humano conta a história do Homem e reflete a sua memória coletiva. Warburg considera a obra de arte um objeto exemplar da memória humana, pela sua complexidade (Forster, 1976). Mais tarde, Jass Assman adicionou à conceção de memória coletiva a ideia de memória cultural e memória comunicativa. Através do desenvolvimento do pensamento da memória como instituição introduz o termo “memória cultural”, em que

---

<sup>10</sup> Maurice Halbwachs (1877-1945) - sociólogo, que com a obra *A Memória Coletiva* (1925) estabelece o termo com o mesmo nome. Nasceu em Reims e cresceu no meio liberal e culto da classe média parisiense. Estudou filosofia com Henri Bergson e concluiu a École Normale Supérieure (E.N.S.) (Buchenwald Memorial, sem data; Livraria Almedina, sem data)

<sup>11</sup> Aby Warburg (1866-1929) - historiador, nascido em Hamburgo, no seio de uma família de banqueiros bem estabelecida, renunciou ao seu direito de nascença e estudou história da arte, arqueologia, história, filosofia e, por pouco tempo, psicologia. Entre os seus professores contam-se o classicista Hermann Usener, os historiadores de arte Carl Justi e August Schmarsow, o historiador Karl Lamprecht e o arqueólogo Adolf Michaelis (Wedepohl, 2016)

<sup>12</sup> Aleida Assmann é professora de inglês e literatura geral na Universidade de Konstanz, Alemanha. Para além da sua extensa investigação sobre literatura inglesa e arqueologia da comunicação literária, dedica-se particularmente ao tema da memória e do esquecimento (Schweizerische Institut für Auslandforschung, sem data).

considera que a sua preservação, interpretação e transmissão deve ser realizada por agentes especializados, como historiadores, conservadores de museus, arquivistas, entre outros. Por outro lado, considera que a memória comunicativa não é institucional e é criada pela comunidade, por isso é mutável e transitória (Assmann & Livingstone, 2005).

À semelhança de Assman, Smith (2006) faz a distinção entre a participação de agentes especializados no património e a comunidade, assim define, em tom de crítica, o discurso do património como "authorized heritage discourse (AHD)", que considera que atua como uma barreira que limita a participação da comunidade nos processos de patrimonialização, concentrando-se na materialidade dos bens culturais, apenas acessível a uma elite cultural com conhecimentos técnicos e específicos. O “AHD” é um discurso que tem como base a materialidade dos bens culturais e, por esse motivo, só pode ser compreendido por uma sociedade elitista que tenha conhecimentos para estabelecer julgamentos estéticos e aplicar critérios técnicos. Uma verdadeira democratização do património, nutre uma relação com a comunidade, difunde o conhecimento e envolve diferentes partes. Para Laurajane Smith<sup>13</sup>, é importante consultar a comunidade e procurar uma compreensão extensiva dos seus valores, uma vez que, se a abordagem não tiver uma componente ativa pode revelar-se meramente política.

Se relacionarmos o carácter contestatário intrínseco à produção artística com o discurso a que Smith se refere, compreendemos que a própria arte contemporânea é contra o “AHD”, ao protestar a autoridade política e institucional a arte contemporânea questiona os valores de “memória cultural” segundo a acessão de Assman. A arte contemporânea é a base capaz de redefinir a tradição, dando prioridade à renovação cultural em detrimento do academismo que associamos às “belas-artes”. Como consequência da arte contemporânea ter como pilares a inovação, recriação e reencenação, é considerada “não-tradicional”. Sendo que existe uma associação direta entre o que se considera autêntico e o tradicional, podemos cair no erro de considerar que a arte contemporânea é menos autêntica por não ser tradicional (Asavei, 2021).

Sendo o museu construído com base na memória coletiva, a *Escultura dentro da floresta* é fruto do panorama artístico da segunda metade do século XX e, por isso, carrega consigo os valores históricos e artísticos da época. Tal como explorado anteriormente, criada em 1968, surge num momento de transformação e rutura social e artística, em que Portugal se estabelece

---

<sup>13</sup> Laurajane Smith trabalha na área dos estudos sobre o património e é editora do *International Journal of Heritage Studies* e editora geral, juntamente com o Professor William Logan, da série *Key Issues in Cultural Heritage* (Routledge) (Australian National University, sem data).

internacionalmente, através de artistas como Alberto Carneiro (Pereira, 1995). A instalação faz parte da própria história da Fundação de Serralves, sendo exposta em 1991 e 1992 poucos anos após a criação da fundação em 1989 e participando na exposição inaugural do museu da Fundação de Serralves, em 1999 (Fundação de Serralves, sem data). A primeira exposição do museu *Circa 1968* resultou da vontade do museu expor a sua coleção sobre o argumento de apresentar e contextualizar artisticamente o período de rutura e transição da década de 60 (Todolí et al., 1999). A própria conceção da obra nasce num contexto anti tradicional em que o artista cria *As três extensões da natureza* com o propósito de contestar o papel da obra de arte no espaço-museu, levando as obras que tradicionalmente estariam no espaço interior para o exterior (*Inside/Outside*), assim questionando o valor de memória cultural numa perspetiva institucionalista (Carneiro, 1971; Rosendo, 2021).

### 3.1.3 Falácia associada à intenção do artista

O termo “falácia intencional” surge no século XX com o objetivo de descrever as problemáticas da crença de que o julgamento e o valor de uma obra de arte podem ser definidos através da intenção no momento de criação (Editores da Encyclopaedia Britannica, 2016). O artigo *The Intentional Fallacy* (Wimsatt & Beardsley, 1946) permitiu estabelecer o termo e originou o anti-intencionalismo, que defende que a obra deve ser avaliada por si mesma sem desvio do conteúdo visual existente, em que na conservação e restauro isso implicaria apenas considerar a materialidade da obra para a sua compreensão (Wharton, 2015). Sem a intencionalidade do artista como parâmetro para a tomada de decisão na conservação de arte contemporânea, surgiria apenas a ambiguidade e a complexidade física e material destas obras. Se aplicada uma posição anti-intencionalista na tomada de decisão relativa à *Escultura dentro da floresta*, não seria possível realizar a base da investigação, sendo esta dependente da recolha de informação conceptual e artística, com recurso a entrevistas e interpretação de afirmações realizadas pelo artista, publicadas em catálogos, livros, entre outros. Dykstra (1996) explora a aplicação da “falácia intencional” no papel da conservação e restauro, considerando que esta abordagem deve ser multidisciplinar e trabalhada em função do caso específico, considerando as suas particularidades – “Uma linguagem precisa e uma compreensão deliberada do papel do artista na obra de arte permitem que a intenção do artista seja cuidadosamente compreendida e aplicada às questões da conservação da arte de uma forma clara e construtiva” (Dykstra, 1996, p.199).

A perspetiva de Dykstra perante a arte contemporânea espelha o recurso à compreensão da intencionalidade, não só no sentido material da obra, no porquê da utilização de certos materiais, como também qual a mensagem a transmitir. Relativamente às consequências do

tempo nestes objetos artísticos, Dykstra considera que as alterações físicas “obscurecem, alteram ou destroem o caráter da obra original do artista” (Dykstra, 1996, p.199), independentemente da eficácia ao transmitir a mensagem. A documentação da intenção artística num momento inicial da vida da obra de arte é importante, pois assegura a compreensão, respeito e salvaguarda da obra, sem que a intenção artística seja influenciada pela evolução da prática do artista e evolução da intenção inicial (Llamas-Pacheco, 2024).

Quando a informação relativa a uma obra de arte é reduzida, as entrevistas a artistas são uma ferramenta útil de aproximação ao estado autêntico da obra, permitindo um conhecimento mais aprofundado das suas características materiais e conceptuais, o que torna esta prática cada vez mais recorrente no espaço museológico (Cyr, 2008). Davenport (1995), desenvolveu uma série de entrevistas a artistas (Mel Bochner, Adrian Piper, Phoebe Adams, Petah Coyne, Kiki Smith, e Fred Sandbac) que o ajudaram a determinar a sua relação com a passagem do tempo e os possíveis efeitos nas suas obras, em que algumas das questões colocadas são importantes para considerar o papel do artista na conservação e restauro de arte contemporânea: “Se um artista manifestar ou tiver manifestado as suas vontades [em relação à obra de arte], estas devem ser consideradas factos irrefutáveis ou apenas preferências a ter em conta em relação a outros fatores?” e “O artista tem alguma responsabilidade em comunicar informações sobre o seu processo e intenção? Qual seria a melhor forma de conduzir um inquérito sobre a sua intenção? A pergunta está a ser formulada corretamente, ou seja, trata-se de uma questão de intenção original ou da vida presente e futura?” (Davenport, 1995, p.44).

Os conservadores-restauradores e outros agentes envolvidos no processo de documentação no espaço museológico têm o direito a questionar as vontades expressas pelos artistas e informá-los dentro da sua área de especialidade (Dykstra, 1996). A troca de conhecimento possibilita uma atmosfera informada e consciente para a tomada de decisão, sendo assim a forma mais profissional de agir perante uma intervenção. Perante a possibilidade de consultar o artista, não seria sensato não o fazer, visto que, independentemente da sua autoridade, o artista é mais uma fonte de informação que contribui para a troca de conhecimento e para uma tomada de decisão mais consciente.

A pesquisa bibliográfica viabiliza o entendimento do contexto histórico e social em que a obra foi desenvolvida, contexto este que não pode ser dissociado da intenção artística (Wharton, 2015). A produção artística de Alberto Carneiro e outros artistas que se enquadram no panorama de criação da década de 60 e 70, inevitavelmente foram influenciados pela atmosfera política e cultural da altura, que originou movimentos, grupos e artistas cuja expressão é o questionamento da autoridade. Numa entrevista com Glen Wharton, Frasco

(2009) questiona-o em relação à utilidade do estudo da intenção do artista, confrontando-o com uma pergunta sobre os que consideram a falácia intencional como uma limitação na investigação da intenção artística da obra de arte:

And so what we need to do is just start with the object, and we can expand from that by knowing more about the artist, by knowing more about the materials, by knowing more about the time period, the social context, the political context in which it was created, the art historical context (Frasco, 2009, p.31).

No caso em estudo, a falácia associada à intenção do artista implica, para além das preocupações levantadas pela “falácia intencional”, mais problemáticas relacionadas com a impossibilidade de consultar o artista, que dão origem a informação sobre a obra que é apenas resultado de terceiros. O plano de ação perante a ausência do artista no processo de tomada de decisão não é muito explorado, a alternativa é recorrer à consulta de familiares do artista e às restantes partes interessadas, numa tentativa de obter informação que seria o artista a fornecer (Kwon & Lee, 2020). Tendo em conta que a intencionalidade do artista é um elemento naturalmente subjetivo e que pode ser influenciado por vários fatores, tais como a consulta do artista realizada com grande distanciamento temporal da sua criação, e que pode originar incertezas do próprio artista perante a obra, e que a “falácia intencional” é alvo de grande debate, poder-se-á questionar a falácia que será construída quando nenhum dos agentes envolvidos é o artista e, por esse motivo todo o conhecimento obtido sobre a peça é indireto. Se o conhecimento relativo à obra é resultado de terceiros até que ponto a informação deve ser considerada para a tomada de decisão e qual é o papel da família do artista nas decisões da sua obra após a sua morte? Independentemente do direito que a família tem no que diz respeito ao espólio do artista, a suposição de que a família do artista está informada e é capaz de orientar e informar decisões em relação à estratégia de conservação e proposta de tratamento é precipitada. De qualquer forma, a consulta das partes interessadas relativamente à intervenção a realizar é uma prática consolidada na conservação e restauro de arte contemporânea e, por esse motivo, revela-se essencial consultar quem esteve mais próximo do artista, quer no centro da sua vida íntima como no centro da vida profissional.

Perante a escassa documentação da *Escultura dentro da floresta* e a impossibilidade de consultar o artista, justificou-se o contacto e envolvimento da sua família na investigação. De facto, as conversas com Catarina Rosendo revelaram-se extremamente úteis, tendo esclarecido dúvidas em relação ao contexto em que a obra foi criada, os materiais, a intenção e até relativamente à intervenção e tratamento de conservação e restauro. Acresce o facto de Catarina Rosendo ser uma profissional da área de história de arte e da curadoria, portanto com domínio

e os conhecimentos necessários para clarificar as inquietações resultantes deste estudo. Efetivamente, no que diz respeito à bibliografia sobre Alberto Carneiro, Catarina Rosendo é a especialista que detém maior conhecimento aprofundado sobre a sua vida e prática artística, pelo que não haveria argumentos para não a consultar durante a investigação.

### **3.2 Definição do modelo expositivo**

De modo a responder ao pedido da Fundação de Serralves de definir um modelo expositivo, completamente fechado, que não permitisse qualquer variação na disposição dos elementos, foi necessário considerar toda a informação recolhida. Durante o processo de montagem tornou-se clara a complexidade da instalação e após a análise de documentação pré-existente e da pesquisa sobre o contexto e intenção artística concluiu-se que não seria uma escolha responsável fechar completamente este modelo, pois não respeitaria a intenção artística, a autenticidade e a identidade da obra. Segundo a biografia da obra, as variações existentes no modelo expositivo são persistentes em todos os momentos de exposição, pelo que os valores de autenticidade e identidade da obra estão inegavelmente associados a essas alterações. Ao decidir fechar o modelo expositivo com o objetivo de facilitar a montagem, poder-se-ia aumentar a discrepância entre o estado de conservação atual e o ideal, uma vez que não se estaria a considerar momentos importantes da biografia nem o próprio caráter conceptual da instalação. A ritualidade associada à colocação dos diferentes elementos no espaço deve ser considerada como parte da intenção artística e ao fechar o modelo expositivo, não permitindo variações na disposição dos diferentes elementos, essa intenção não estaria a ser respeitada.

Apesar desta decisão, é inegável que existem consequências ao definir um modelo expositivo que permite abertura na montagem. Se por um lado, o modelo expositivo fechado não é capaz de captar as qualidades dinâmicas e efémeras da instalação, por outro lado ao permitir variações no modelo expositivo pode surgir a possibilidade de em determinados momentos de montagem, não seja respeitada totalmente a identidade da obra. Embora a definição do modelo expositivo ser um passo que suscitou dúvidas persistentes ao longo de toda a investigação, a consulta das partes interessadas e agentes conhecedores da obra de Carneiro permitiu recolher informação que auxiliasse a tomada de decisão. De seguida, apresentam-se possíveis soluções para a elaboração do modelo expositivo, que resultaram essencialmente das conversas com Catarina Rosendo.

No decorrer da entrevista via zoom realizada a Catarina Rosendo, quando questionada em relação à possibilidade de definir um modelo expositivo fechado ou aberto a alterações, Catarina Rosendo afirma que é necessário ter um guião rigoroso mas que seja aberto a ligeiras

variações. Ainda que pareça paradoxal, na verdade, a possibilidade de abertura na montagem e possível variação é proporcional à quantidade de informação que se tem sobre a obra. Catarina Rosendo cria uma analogia com um intérprete de música, considerando que para realizar este tipo de variações é indispensável saber interpretar a obra. E saber interpretá-la exige uma contextualização e conhecimento profundo das suas características, sejam formais ou conceptuais. A parte crucial deste processo é que durante essa reinterpretação seja respeitada ao máximo a visão do artista. A ideia de Catarina Rosendo vai de encontro com a aplicação do conceito de ritualidade de Brost (2022), explicado anteriormente, que considera que a “reencenação” ou “recriação” de uma obra de arte é dependente da ponderação do ambiente em que se insere e desenvolver uma linguagem visual e conceptual, a fim de a aproximar à sua “essência”, dando origem a um momento de montagem em que a obra é encenada com intenção e profundidade.

Uma das soluções apresentadas por Catarina Rosendo para casos como este, seria a consulta de alguém dentro da instituição com conhecimento especializado sobre a obra, e, no caso desta pessoa não existir dentro do museu, a procura de uma entidade externa, ou a criação de comissões para debater e chegar a um consenso em relação às melhores práticas. Outra solução seria a criação de um guia de boas práticas que pudesse orientar as decisões nos momentos de montagem da obra, e que incluíssem os registos fotográficos existentes das exposições desde a sua aquisição, ou seja, uma biografia da obra; uma reflexão crítica individual correspondente a cada registo; informação de múltiplas fontes acerca da obra e de outros trabalhos que se considerem relevantes; soluções de montagem; entre outras.

No caso da *Escultura dentro da floresta*, o verdadeiro desafio é inerente à transmissão do conceito da obra e recai sobretudo sobre os elementos do plano horizontal, que estão em cima do solo e das placas de metal. Nos momentos de montagem é importante existir a preocupação de simular um caminho da floresta, que inclui as suas irregularidades, com clareiras mais ou menos densas, mais ou menos planas. No entanto, esta preocupação não pode resultar numa tentativa excessiva de “imitar”, pois o que pode acontecer é que, ao refletir demasiado sobre a disposição de alguns destes elementos, o resultado seja excessivamente planeado, com zonas rígidas e sem ritmo. A ideia de deambulação e contemplação do terreno/paisagem implica espontaneidade no modo como o artista se relaciona com o espaço, justificando as alterações presentes nos diferentes modelos expositivos, montados pelo artista.

A reflexão teórica e metodologias exploradas nos capítulos anteriores culminam na decisão de estabelecer o modelo expositivo com possíveis alterações. A relação entre autenticidade e reencenação das obras de arte estabelecida por Brost (2022) é reveladora da

possibilidade de conciliação entre as qualidades efêmeras e a preservação de identidade de instalações e quando aplicada a casos como este, pode esclarecer qual o ambiente e abordagem necessários para atingir um equilíbrio entre a “recriação” e o respeito pela intenção artística e materialidade das obras de arte contemporâneas. A abordagem biográfica tornou-se extremamente importante em todo o processo de tal forma que, sem considerar as montagens de exposições anteriores não seria possível compreender o procedimento de montagem, nem perceber as variações existentes dentro das montagens realizadas pelo próprio artista, o que resultaria, também, na impossibilidade de compreensão da intenção conceptual da obra. Este aspeto deve ser reiterado, pois não será por acaso, que as montagens realizadas pelo próprio artista apresentam variações.

As entrevistas possibilitaram a validação do procedimento de montagem realizado e justificaram a criação de um modelo expositivo com possíveis variações. Por último, o modelo de tomada de decisão concebido pelo *Cologne Institute of Conservation Sciences*, acompanhou todo o processo, sendo possível seguir questões resultantes de cada etapa, que contemplaram a possibilidade de existirem opções de instalação que dão prioridade a alterações até um certo nível ou que permitem variações e que justificam a “não ação” perante problemas existentes. Neste caso, a “não ação” é relevante para justificar a escolha de não definir um modelo expositivo fechado, ao contrário do objetivo inicial estabelecido pelo museu.

### **3.3 Diretrizes para futura montagem e exposição**

Ao assumir que é impossível impedir a mudança e a passagem do tempo nas obras de arte, resta pensar qual a informação que vai ser importante na sua documentação, sabendo que a intenção não é manter a obra inalterada, com apenas uma opção de expressão material como estado autêntico, mas sim priorizar a informação e perceber as características importantes que devem acompanhar a obra na sua biografia (Llamas-Pacheco, 2024). Portanto, com o objetivo de reduzir a discrepância entre o estado atual de conservação e o ideal, do ponto de vista conceptual, foram ponderadas as melhores formas de documentar o modelo expositivo, tendo em conta que a flexibilidade do modelo para variações deve ser explícita. Assim, foram concebidas várias estratégias de documentação, de modo a implementar as sugestões apontadas por Catarina Rosendo.

Inicialmente, foi considerado o recurso a softwares de digitalização 3D, com o intuito de definir e documentar grupos restritos com precisão. O primeiro *scanner* utilizado foi o *CR-Scan Otter 3D Scanner*, no entanto desde início esta opção apresentou limitações. A dimensão da obra e a capacidade de dimensões máximas do *scanner* não permitiram captá-la na totalidade,

pelo que foram definidos grupos e a captação de cada grupo foi realizada individualmente. Apesar da elevada qualidade de imagem apresentada, devido ao tempo que demoraria a percorrer a extensão da obra, este software não foi considerado eficaz para o efeito pretendido. Para a segunda tentativa de digitalização foi utilizado o software de digitalização em 3D *Polycam capture*. O resultado da imagem foi igualmente bom e este software permitiu a captação total da extensão da obra, possibilitando a manipulação da imagem e a sua ampliação, de forma a analisar todos os pormenores. No entanto, após a fase de experimentação dos softwares, concluiu-se que documentar a obra com um nível de pormenor e precisão excessivos, eliminaria a possibilidade de variações e não deixaria espaço para a interpretação influenciada pelo próprio espaço e contexto e ponderação necessárias para a montagem da obra. Embora consciente das limitações da digitalização 3D, as ferramentas revelaram-se vantajosas para a compreensão formal da obra de arte como um todo e a interação das diferentes partes, bem como para a observação de todas as vistas em simultâneo. Para além disso, a etapa de digitalização 3D tornou mais clara a importância de desenvolver uma estratégia que permita a variação do modelo expositivo e, ao mesmo tempo, as limita.



**Fig 36** Digitalização 3D com recurso ao software *Polycam Capture - Scanner LiDAR* e fotogrametria (totalidade da obra)



**Fig 37** Digitalização 3D com recurso ao software *Polycam Capture - Scanner LiDAR* e fotogrametria (pormenor do plano horizontal)



**Fig 38** Digitalização 3D com recurso ao software *Polycam Capture - Scanner LiDAR* e fotogrametria (pormenor do plano horizontal – vista de cima)

Tendo em conta os limites da dimensão total da instalação (200 cm de altura e 600 cm de comprimento), foi considerado imprescindível existirem medidas fixas de distância entre as placas de metal que se encontram aparafusadas à parede e as colocadas diretamente sobre o solo. Pelo contrário, os conjuntos de ferros e ramos, pela sua variabilidade nas exposições realizadas no passado, foram elementos considerados com disposição em aberto e variável. Não esquecendo a necessidade de a disposição ir ao encontro das características visuais patentes em todas as exposições, como os aglomerados existentes de ferros e ramos, o posicionamento fixo de conjuntos de ferros sobre as placas de metal e os "vazios" criados pelas distâncias entre ramos (APÊNDICE C, p. 97).

De facto, a montagem da Escultura dentro da floresta pode dividir-se em três momentos: sendo o primeiro correspondente ao momento de montagem das placas de metal no plano vertical e horizontal, que obedece a medidas restritas da distância de cada elemento; o segundo corresponde à disposição dos conjuntos de ferros que exigem a criação de aglomerados e grupos com ligeiras variações; e o terceiro que consiste na disposição dos ramos no espaço da instalação, este momento é o mais complexo pois permite maior abertura no modo como se organizam. O último momento, requer uma grande compreensão estética da obra e deve ser encarado como um ritual que implica meditação e o ato de colocar, retirar e tentar outra vez.

As limitações criadas pela fixação de distâncias entre as placas de metal e a flexibilidade de disposição dos grupos de ferros e ramos é conseguida com a explicitação destas características no guia de montagem, através de uma descrição e concretização de instruções, e no momento de rotular e acondicionar os grupos. Efetivamente, quando a obra chegou da Fundação de Serralves os grupos estavam acondicionados individualmente com a sugestão da sua disposição e correspondência a um esboço, embora este método criasse dúvidas, maioritariamente pela falta de rigor das instruções, é perceptível que a intenção seria fechar a disposição de todos os elementos, incluindo os conjuntos de ferros e ramos. Ao retirar as etiquetas existentes dos conjuntos de ferros e ramos, e acondicioná-los sem lhes atribuir um grupo específico abrimos a possibilidade a interpretações consideradas fundamentais perante o que se considera o respeito da autenticidade no âmbito conceptual da obra. Com essa finalidade, os conjuntos de ferros foram acondicionados individualmente com a informação "ferros", em substituição dos grupos de A a I anteriormente atribuídos. Quanto aos ramos, os mesmos foram acondicionados segundo a sua dimensão e espessura, de modo a facilitar a montagem, que será realizada com base em referências fotográficas das exposições que compõem a biografia da obra, e que devem ser dispostas numa dinâmica gradativa de espessuras. Deste modo, será possível identificar os ramos com características semelhantes aos apresentados nas referências.

Adicionalmente, com o objetivo de facilitar a leitura das instruções no guia de montagem, foi criado um esquema de identificação das placas metálicas no plano vertical A1, A2, A3 E A4 e horizontal B1, B2, B3 (APÊNDICE C, p.97).

Com a finalidade de definir as diretrizes de montagem e exposição, foi documentado o modelo expositivo montado, com recurso a registos fotográficos gerais e de pormenores de cada grupo. Enquanto alguns registos apresentam apenas as placas de metal, outras incluem os conjuntos de ferros e ramos. Foram elaborados esboços dos elementos com posição fixa com o intuito da equipa de montagem ter fácil conhecimento da interação entre os elementos. Adicionalmente, foi explicitada a ordem de montagem dos elementos do plano vertical e horizontal, bem como as instruções de montagem com base nas diferentes fases de montagem (1. Documentação existente; 2. Altura e comprimento total; 3. Placas de metal e ferros (plano vertical); 4. Placas de metal (plano horizontal); 5. Restantes conjuntos de ferros e ramos).



**Fig 39** Sugestão de modelo expositivo (posicionamento do conjunto de ferro e ramos)



**Fig 40** Sugestão de modelo expositivo (posicionamento do conjunto de ferro e ramos)



**Fig 41** Sugestão de modelo expositivo (posicionamento do conjunto de ferro)



**Fig 42** Sugestão de modelo expositivo (posicionamento do conjunto de ferro e ramos)

Tal como Catarina Rosendo sugeriu, as diretrizes de montagem incluem informações de carácter conceptual (APÊNDICE C, p.83); uma descrição material da obra (APÊNDICE C, p.84); os registos fotográficos existentes das exposições desde a sua aquisição, com informação relativa aos mais relevantes para a biografia da obra e uma reflexão crítica das características de cada registo (APÊNDICE C, p.90-95).

## Considerações Finais

Sempre consciente dos desafios inerentes à documentação de arte contemporânea, nomeadamente dos ligados à arte conceptual e às instalações, as respostas encontradas procuram aproximar a *Escultura dentro da floresta* da sua leitura conceptualizada no ato de criação, sem afirmar a possibilidade de devolver na sua integridade a autenticidade e a identidade presentes quando o artista ainda estava vivo. Pretende-se colmatar a problemática inicial com a criação do guia de montagem e exposição, que responde de melhor forma à dicotomia presente no interesse em definir um modelo expositivo fechado e definitivo e, simultaneamente, devolver a intenção artística de Alberto Carneiro. Perante o desafio de documentação da *Escultura dentro da floresta*, apresentado pela Fundação de Serralves, a abordagem aplicada à investigação possibilitou um processo de tomada de decisão informado e, acima de tudo, adaptado ao caso de estudo em particular. Com as estratégias desenvolvidas, o problema central resultante da escassez de documentação, que poderia colocar em risco os valores de autenticidade e identidade da obra, foi reduzido.

A investigação desenvolvida em volta do contexto histórico e conceptual da instalação, representa uma parte essencial e esclarecedora para a perceção da obra em estudo. O enquadramento da *Escultura dentro da floresta* numa fase de mudança, não só no panorama artístico na Europa e no mundo como na vida de Alberto Carneiro, reflete-se na mensagem e dimensão conceptual da obra. A reflexão elaborada acerca do pensamento de figuras da filosofia e estética, com foco em Gaston Bachelard e Merleau-Ponty, informa a poética presente na instalação e em outras obras da série *As três extensões da natureza* e, possivelmente, revela um processo de criação comum a obras de arte criadas na mesma fase pelo artista. Assim, o enquadramento das suas obras no que seria uma aproximação ao movimento da arte *povera*, pela capacidade de pensar a relação do corpo (no sentido físico e conceptual do “eu”) com a natureza, coincide com a poética da imagem de Bachelard e o cruzamento entre o corpo e as coisas de Ponty. Adicionalmente, o enquadramento histórico da obra e a sua relevância artística permite-nos compreender a importância da salvaguarda das suas qualidades intrínsecas, que leva à sua preservação.

A definição da recolha e análise da documentação existente, fornecida pela instituição, como primeiro passo em todo o processo, originou um processo de questionamento que ditou o caminho da investigação, tornando-se necessário explorar o discurso em torno da conservação e restauro de arte contemporânea. A reflexão teórica procurou esclarecer as implicações da documentação da obra, considerando-se como os pontos mais importantes: a conciliação da

ideia de autenticidade da obra com o caráter transitório e indefinido da instalação; o discurso contestatário da arte da década de 60 e 70 e a sua relação com o museu, que rejeita a tradicionalidade; e a falácia associada à intenção artística, que poderá estar a ser criada ao colocar autoridade na informação fornecida indiretamente durante a tomada de decisão. Relativamente à metodologia, através de uma abordagem biográfica foi estudada a importância da vida e trajetória da obra, considerando as ramificações possíveis no modo de montar e expor a instalação. A montagem da instalação com base nos recursos pré-existentes (instruções e etiquetas) revelou a complexidade exigida pela criação de um modelo expositivo, pois refletiu o interesse da instituição facilitar o processo de montagem no passado, bem como os erros que podem resultar da tentativa de criação de documentação sem realizar a devida investigação e sem despendido do tempo necessário para estudar a obra e as metodologias adequadas às suas particularidades. Com o objetivo de orientar a tomada de decisão na definição do modelo expositivo, sem cometer os erros anteriores, o guia *The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation (2021)* foi decisivo no decorrer da investigação, tornando-se útil na delimitação das etapas e implementação da documentação.

Através do estabelecimento das etapas de montagem e realização de entrevistas, foi possível iniciar a implementação prática. A investigação realizada levou-nos ao objetivo principal – a elaboração do modelo expositivo – que procurou reduzir a discrepância entre o estado de conservação atual e ideal, sem comprometer as características singulares da obra. Desta forma, é apresentada como solução ao problema inicial, a definição de um modelo expositivo com a possibilidade de variações entre os diferentes momentos de exposição. Esta solução materializa-se através da existência do guia de montagem, que deve acompanhar a obra no contexto de exposição, e das decisões tomadas durante o processo de acondicionamento e remoção do sistema de etiquetas utilizado no passado.

Os esforços de aproximar a obra de arte ao estado de conservação original traduzem-se na elaboração das estratégias apresentadas, mas são dependentes do pensamento em volta do espaço físico e da recriação e encenação da obra de arte, para isso é crucial que haja um envolvimento significativo da equipa de montagem nas questões conceptuais presentes no terceiro momento da montagem da instalação, o que foi definido como aberto. Grande parte das vezes, este envolvimento não é possível no momento de preparação de um objeto artístico para exposição, seja pelos limites de tempo, recursos e falta de profissionais. A ideia de Catarina Rosendo, de considerar a presença de um profissional nos momentos de montagem, que detenha um vasto conhecimento da obra, com o objetivo de auxiliar e condicionar (sem limitar) o modelo expositivo, é complexa e depende da disponibilidade da instituição, para além de

implicar a mobilização deste profissional e aumentar a duração do tempo de montagem da obra para exposição.

A construção de soluções para desafios tão complexos como o presente, levantaram questões que acompanharam todo o processo de investigação. A conciliação da definição fixa de alguns elementos que compõem a obra e a variabilidade de outros possibilita uma aproximação à dimensão conceptual da obra, sendo propícia a criação de um espaço que sugere o caminho de uma floresta e que apresenta as irregularidades características deste lugar conciliando a rigidez dos materiais industriais com a espontaneidade dos materiais naturais. Ao avaliar criticamente as referências fotográficas das diferentes exposições em que Alberto Carneiro esteve envolvido na montagem, os ramos do plano vertical variam, dentro de uma lógica ou limitação tipológica que está relacionada com as dimensões e características estético-formais dos ramos. Ao limitar essa disposição a um grupo de ramos específicos, estaríamos a contrariar a intenção do artista, apenas com o objetivo de facilitar o processo de montagem.

As tentativas de uniformizar a apresentação da obra de Carneiro poderiam inadvertidamente excluir outras interpretações e possibilidades, limitando assim a potencial materialização e concetualização da obra de arte. Perante a impossibilidade de um modelo expositivo definitivo captar a intenção artística da obra e as suas características efémeras, independentemente do objetivo inicial da intervenção e após um processo extenso e complexo, a decisão de não realizar um modelo expositivo fechado justifica-se pelo interesse, tanto da instituição como da família do artista, de defender a identidade e autenticidade da obra. Porém e apesar dos esforços em elaborar documentação que permitisse esta abertura, não é possível assegurar que nos momentos de exposição os agentes envolvidos e as instituições sigam essas recomendações. Para além destas preocupações, as estratégias desenvolvidas não conseguem responder à impossibilidade do artista estar envolvido no processo de montagem, nem permitem compreender quais as verdadeiras consequências no modo como a obra é interpretada.

De facto, permanece a limitação intrínseca à intenção artística, resultante da impossibilidade de contacto com o artista, que pode resultar numa falácia presente na investigação. Perante a dimensão e mensagem conceptuais da obra, considera-se importante para a intenção artística da obra, o envolvimento do artista na terceira etapa de montagem – disposição dos ramos no espaço. Na sua conceção original, a relação de Alberto Carneiro com a obra advém do seu envolvimento neste processo e da sua capacidade de escolher como organizar os diferentes elementos no espaço. A descodificação do “eu” é realizada a partir do deambular do corpo e do exercício de contemplação essencial na montagem da obra. O relacionamento íntimo de Alberto Carneiro com as suas obras é representativo da sua conexão

Entre a matéria e o conceito: Documentação do modelo expositivo da obra “Escultura dentro da floresta”  
(1968-1969) de Alberto Carneiro

com a vida no campo, este relacionamento não é recriável através da reencenação ou imitação das referências fotográficas de exposições anteriores. Por outro lado, a impossibilidade de contactar o artista não se manifesta apenas no processo de montagem, mas também na investigação da sua vida e da própria *Escultura dentro da floresta*.

## Referências e Bibliografia

- Archer, M. (2002). *Art since 1960* (2ª). Thames & Hudson.
- Asavei, M. A. (2021). On Tradition and Cultural Memory in Contemporary Art: Theoretical Considerations. *Eidos. A Journal for Philosophy of Culture*, 5(1), 126–139. <https://doi.org/10.14394/eidos.jpc.2021.0008>
- Assmann, J., & Livingstone, R. (2005). Religion and Cultural Memory: Ten Studies. *Bibliovault OAI Repository, the University of Chicago Press*.
- Australian National University, C. for H. and M. S. (sem data). *Professor Laurajane Smith*. Obtido 8 de Junho de 2025, de <https://chms.cass.anu.edu.au/people/professor-laurajane-smith>
- Bachelard, G. (2014). *The Poetics of Space*. Penguin Group.
- Bachelard, G. (2016). *The Dialect of Duration*. Rowman & Littlefield International.
- Basar, S., & Obrist, H. U. (2020). Futuro, Presente, Passato: Remembering Germano Celant (1940–2020). *e-flux Journal*, 108.
- Beerkens, L., Hoen, P., Hummelen, Ij., Saaze, V. van, Scholte, T., & Stigter, S. (2012). *The Artist Interview. For Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice*. Jap Sam Books.
- Bolshaw Gomes, M. (2015). Gaston Bachelard: e a metapoética dos quatro elementos. *Estética*, nº 11.
- Brandi, C. (2006). *Teoria do Restauro*. Edições Orion.
- Brost, A. (2022). *Reconciling Authenticity and Reenactment* (pp. 183–192). [https://doi.org/10.37050/ci-21\\_19](https://doi.org/10.37050/ci-21_19)
- Buchenwald Memorial. (sem data). *Maurice Halbwachs*. Obtido 8 de Junho de 2025, de <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/biografien/ltg-ausstellung/maurice-halbwachs>
- Carneiro, A. (1971). *O caderno preto : (Ideias e Projetos 1968/1971)* (Edição de autor).
- Carneiro, A. (2007). *Das Notas Para Um Diário e Outros Textos: antologia* (C. Rosendo, Ed.). Assírio & Alvim.
- Castriota, B. (2019). *Authenticity, Identity, and Essentialism: Reframing Conservation Practice*.
- Castriota, B. (2021). Object Trouble: Constructing and Performing Artwork Identity in the

Entre a matéria e o conceito: Documentação do modelo expositivo da obra “Escultura dentro da floresta” (1968-1969) de Alberto Carneiro

Museum . *ArtMatters International Journal for Technical Art History, Special Issue*(1), 12–22. [https://files.cargocollective.com/c824396/Castriota\\_2021\\_Object-Trouble.pdf](https://files.cargocollective.com/c824396/Castriota_2021_Object-Trouble.pdf)

Castriota, B. (2024). The Enfolding Object of Conservation: Artwork Identity, Authenticity, and Documentation. Em V. van de Vall Renée and van Saaze (Ed.), *Conservation of Contemporary Art: Bridging the Gap Between Theory and Practice* (pp. 59–86). Springer International Publishing. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-42357-4\\_4](https://doi.org/10.1007/978-3-031-42357-4_4)

Celant, G. (1969). *Art Povera*. Gabriele Mazzotta Publishers.

Centro de Arte Alberto Carneiro. (sem data). *Biblioteca Alberto Carneiro*. C.M. Santo Tirso.

Christofides, C. G. (1963). Gaston Bachelard and the Imagination of Matter. *Revue Internationale de Philosophie*, 17(66 (4)), 477–491. <http://www.jstor.org/stable/23940344>

Costa, A., Rosendo, C., Carvalho, I., & Chafes, R. (2022). A Natureza em Movimento. Em *Museu Internacional de Escultura Contemporânea*. Câmara Municipal de Santo Tirso.

Cyr, M.-C. (2008). Conservation Issues: The Case of Time-Based Media Installations. *Western Association for Art Conservation*, 30(2).

Davenport, K. (1995). Impossible Liberties: Contemporary Artists on the Life of Their Work over Time. *Art Journal*, 54(2), 40–52. <https://doi.org/10.2307/777461>

De Freitas, A. (2008). Água, Ar, Terra e Fogo: Arquétipos das Configurações da Imaginação Poética na Metafísica de Gaston Bachelard. *EDUCAÇÃO E FILOSOFIA*, 20(39), 39–70. <https://doi.org/10.14393/REVEDFIL.v20n39a2006-296>

Debik, J., & Giering, S. (2021). The Artist Interview in Conservation - A Guide. Em *Hochschule für Bildende Künste Dresden*.

Dias, R. (2021, Outubro 21). Paula Rego - O conto da Fada Maria Paula Figueiroa Rego. *Fundação Calouste Gulbenkian*. <https://gulbenkian.pt/read-watch-listen/paula-rego/>

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://doi.org/10.1179/019713696806113676>

Editores da Encyclopaedia Britannica. (2016). *intentional fallacy*. <https://www.britannica.com/art/intentional-fallacy>

Editores da Encyclopaedia Britannica. (2025). Gestalt psychology. Em *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/science/Gestalt-psychology>.

- Forster, K. W. (1976). Aby Warburg’s History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images. *Daedalus*, 105(1), 169–176. <http://www.jstor.org/stable/20024391>
- França, J.-A. (2009). *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)* (4.<sup>a</sup> ed.). Livros Horizonte.
- Frasco, L. (2009). The Contingency of Conservation: Changing Methodology and Theoretical Issues in Conserving Ephemeral Contemporary Artworks with Special Reference to Installation Art. *Undergraduate Humanities Forum 2008-09*.
- Fundação de Serralves. (sem data). *Fundação, História*. Obtido 29 de Junho de 2025, de [https://www.serralves.pt/institucional-serralves/1.5.-\\_ok-fundacao---historia/](https://www.serralves.pt/institucional-serralves/1.5.-_ok-fundacao---historia/)
- Fundação de Serralves. (1999). *Circa 1968*.
- Gagosian Gallery. (2015). *ANTHONY CARO: Works from the 1960s*. [https://gagosian.com/media/exhibitions/2015/anthony-caro-works-from-the-1960s/Gagosian\\_Anthony\\_Caro\\_Works\\_From\\_The\\_1960S\\_2015\\_Press\\_Release.pdf](https://gagosian.com/media/exhibitions/2015/anthony-caro-works-from-the-1960s/Gagosian_Anthony_Caro_Works_From_The_1960S_2015_Press_Release.pdf)
- Galeria Fernando Santos. (2012, Novembro 10). *Alberto Carneiro – Desenhos Espontâneos – Inc. Livros e Edições de Artista*. <https://galeriafernandosantos.com/alberto-carneiro-desenhos-espontaneos-inc-livros-e-edicoes-de-artista/>
- Giebeler, J., Sartorius, A., Heydenreich, G., & Fischer, A. (2021). A Revised Model for Decision-Making in Contemporary Art Conservation and Presentation. *Journal of the American Institute for Conservation*, 60(2–3), 225–235. <https://doi.org/10.1080/01971360.2020.1858619>
- Gosden, C., & Marshall, Y. (1999). The Cultural Biography of Objects. *World Archaeology*, 31(2), 169–178. <http://www.jstor.org/stable/125055>
- Granado, M. (2024). The Music of Memory Gaston Bachelard on the Construction of Time and Memory. *Itinera*, 27. <https://doi.org/10.54103/2039-9251/25170>
- Guggenheim Bilbao. (2024). *Giovanni Anselmo: Beyond the Horizon*. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/giovanni-anselmo-beyond-the-horizon>
- Hernández, F. H. (1994). *Manual de la Museologia*. Editorial Síntesis.
- Hoskins, J. (2006). Agency, Biography and Objects. Em C. Tilley, W. Keane, S. Kuechler, M. Rowlands, P. Spyer, & J. Hoskins (Eds.), *Handbook of Material Culture* (pp. 74–84). SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781848607972.n6>
- ICOM. (2001, Junho). 20<sup>a</sup> Assembleia Geral do ICOM. *Código do ICOM*. [https://icom-](https://icom-65)

portugal.org/multimedia/documentos/Codigo\_Deontologico\_Icom\_inter\_pt.doc

ICOMOS. (1994). The Nara Document of Authenticity. *Nara conference on authenticity*.

International Council of Museums. (2022, Agosto). *Museum Definition*. Extraordinary General Assembly of ICOM. <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>

International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA). (2002). Guide to Good Practice: Artist’s Interviews. Em *versão revista em 2016*. [https://www.incca.org/sites/default/files/field\\_attachments/2002\\_incca\\_guide\\_to\\_good\\_practice\\_artists\\_interviews.pdf/2002\\_incca\\_guide\\_to\\_good\\_practice\\_artists\\_interviews.pdf](https://www.incca.org/sites/default/files/field_attachments/2002_incca_guide_to_good_practice_artists_interviews.pdf/2002_incca_guide_to_good_practice_artists_interviews.pdf)

Janz, B. (2017). *Place, Space and Hermeneutics* (B. B. Janz, Ed.; Vol. 5). Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-52214-2>

Kwon, H. H., & Lee, G. S. (2020). Collaboration with Stakeholders for Conservation of Contemporary Art. *Journal of Conservation Science*, 36(1), 37–46. <https://doi.org/10.12654/JCS.2020.36.1.04>

Laurenson, P. (2006). Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations. *Tate Papers*, 6.

Leopold, D. (2022). *Alienation* (E. N. Zalta & U. Nodelman, Eds.; Número Winter 2022). <https://plato.stanford.edu/archives/win2022/entries/alienation/>

Livraria Almedina. (sem data). *Maurice Halbwachs*. Obtido 8 de Junho de 2025, de <https://www.almedina.net/autor/maurice-halbwachs-1564165360>

Llamas-Pacheco, R. (2020). Some Theory for the Conservation of Contemporary Art. *Studies in Conservation*, 65(8), 487–498. <https://doi.org/10.1080/00393630.2020.1733790>

Llamas-Pacheco, R. (2022). Una reflexión teórica sobre la documentación del arte contemporáneo: una propuesta para un protocolo cronológico. *Ge-conservacion*, 21(1), 152–164. <https://doi.org/10.37558/gec.v21i1.813>

Llamas-Pacheco, R. (2024). Theoretical issues in the conservation of contemporary art. *CeROArt*, 13. <https://doi.org/10.4000/121d9>

M. Feilden, B., & Jokilehto, J. (2003). *Manuel para el manejo de los sitios del Patrimonio Cultural Mundial*. ICCROM.

Macedo, R., & Oliveira, C. (2009). Novos Documentos na Preservação do Efêmero. *Actas do I*

Entre a matéria e o conceito: Documentação do modelo expositivo da obra “Escultura dentro da floresta” (1968-1969) de Alberto Carneiro

*Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, 1, 414–425.

- Macedo, R., Oliveira, C., Correia, N., & Noguês, R. (2011). A documentação de arte efêmera como forma de preservação: O caso de «Árvore Jogo/Lúdico em 7 Imagens Espelhadas» de Alberto Carneiro. Em *Revista de História da Arte* (Número 8, pp. 217–233). Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/UNL. <http://hdl.handle.net/10362/16702>
- Mangini, E. (2024). Giovanni Anselmo (1934–2023). *ARTFORUM*, 62(6). <https://www.artforum.com/columns/elizabeth-mangini-giovanni-anselmo-1934-2023-548418/>
- Martore, P. (2009). The Contemporary Artwork Between Meaning and Cultural Identity. *CeROArt*, 4. <https://doi.org/10.4000/ceroart.1287>
- Matos, L. A. (2007). *Escultura em Portugal no século XX: 1910-1969*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible* (C. Lefort, Ed.). Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of Perception*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203720714>
- Montani, J. (2019). Sense Experience and Poly-intentionality in Merleau-Ponty’s Phenomenology of Perception. *The Journal of Speculative Philosophy*, 33(3), 381–389. <https://doi.org/10.5325/jspecphil.33.3.0381>
- Nogueira, I. (2014). *Teoria da Arte no Século XX: Modernismo, Vanguarda, Neovanguarda, Pós-Modernismo*. Imprensa da Universidade de Coimbra. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-0823-5>
- Parmesani, L. (2000). *Art of the Twentieth Century: Movements, Theories, Schools and Tendencies 1900-2000* (G. Marconi, Ed.). Skira editore.
- Pereira, P. (1995). *História da arte portuguesa* (Vol. 3).
- Piteira, S. (2020). Entre a floresta e o jardim. *Revista Visuais*, 6(1), 75–99. <https://doi.org/10.20396/visuais.v6i1.13709>
- Ribeiro, J. S., Pernes, F., & Pinto de Almeida, B. (1991). *Alberto Carneiro. Exposição Antológica*. Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna.

- Rorimer, A. (2001). *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*. Thames & Hudson.
- Rosendo, C. (2007). *Alberto Carneiro Os Primeiros Anos (1963-1975)*. Edições Colibri.
- Rosendo, C. (2021). *Alberto Carneiro: aula aberta com Catarina Rosendo*. Brotéria.
- Schweizerische Institut für Auslandforschung. (sem data). *Professor Aleida Assmann, Literature and cultural studies scholar*. Universität Zürich. Obtido 8 de Junho de 2025, de <https://siaf.ch/en/speakers/professor-aleida-assmann>
- Scott, D. A. (2015). Conservation and authenticity: Interactions and enquiries. *Studies in Conservation*, 60(5), 291–305. <http://www.jstor.org/stable/24673208>
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Taylor & Francis e-Library.
- Stigter, S. (2024). Conceptual Art and Conservation. *Conservation of Contemporary Art. Studies in Art, Heritage, Law and the Market*, 9, 163–185. [https://doi.org/https://doi.org/10.1007/978-3-031-42357-4\\_9](https://doi.org/https://doi.org/10.1007/978-3-031-42357-4_9)
- Szmelter, I. (2012). *Innovative Approach to the Complex Care of Contemporary Art*. Archetype Books.
- Tate Britain. (sem data). *Land art*. Obtido 12 de Abril de 2025, de <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/l/land-art>
- Tate Britain. (2005). *Anthony Caro*. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/anthony-caro>
- Taveira, R. (2010). *As árvores esculpidas de Alberto Carneiro: Matéria e paisagem na confluência entre Gaston Bachelard e a inspiração taoista*. Universidad Politécnica de Valencia.
- Taveira, R. (2011). O Corpo como Vazio na obra de Alberto Carneiro. *Estúdio*, 2(4), 169–173.
- Teixeira, J. (2023). Pensar a documentação no âmbito da conservação da arte contemporânea. *Periódico Permanente*, 10, 80–89.
- Teixeira, M. (2022, Fevereiro 22). Centro de Arte Alberto Carneiro: Celebração da arte contemporânea portuguesa em Santo Tirso. *Umbigo Magazine*.
- Toadvine, T. (2023). Maurice Merleau-Ponty. Em *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/cgi-bin/encyclopedia/archinfo.cgi?entry=merleau-ponty>
- Todolí, V., Fernandes, J., & Wendschneider, M. (1999). *Dossier de Exposição “Circa 1968”*.

Fundação Serralves.

UNESCO Office in Lima. (2004). *Algunas reflexiones sobre autenticidad*.

Vallega-Neu, D. (2019). Body and Time-Space in Heidegger and Merleau-Ponty. *Research in Phenomenology*, 49(1), 31–48. <https://www.jstor.org/stable/26684536>

van de Vall, R., Hölling, H., Scholte, T., & Stigter, S. (2011, Setembro). Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation. *ICOM Committee for Conservation 16th Triennial Meeting*.

Wedepohl, C. (2016). Aby Warburg. Em *Oxford Bibliographies Online Datasets*. <https://doi.org/10.1093/obo/9780199920105-0087>

Wharton, G. (2015). Artist intention and the conservation of contemporary art. *AIC Objects Specialty Group Postprints*, 22. [www.conservation-us.org](http://www.conservation-us.org)

Wharton, G., Molotch, H., Richmond (Book Editor), A., & Bracker (Book Editor), A. (2009). The Challenge of Installation Art. Em *Conservation principles, dilemmas and uncomfortable truths* (pp. 210–222). Elsevier Butterworth-Heinemann, Victoria and Albert Museum.

Wimsatt, W. K., & Beardsley, M. C. (1946). The Intentional Fallacy. *The Sewanee Review*, 54(3), 468–488. <http://www.jstor.org/stable/27537676>

## **APÊNDICE A: Entrevista a Catarina Rosendo**

A entrevista realizada procura esclarecer as dúvidas existentes relativamente à obra *Escultura dentro da floresta* (1968-1969), de forma a possibilitar a sua documentação e um processo de tomada de decisão consciente. Entrevista semiestruturada, realizada por videoconferência a 06/02/2025 às 10h00.

Inês Tavares (IT), aluna do mestrado de Conservação e Restauro de Bens Culturais da Universidade Católica Portuguesa

Doutora Catarina Rosendo (CR), viúva do artista, historiadora de arte e curadora

Transcrição (20/02/2025), edição e revisão por Inês Tavares com recurso ao software audiotranskription f4 v2025.2, e posterior revisão de Catarina Rosendo

(Debik & Giering, 2021) Modelo de entrevista e transcrição com base no *The Artist Interview in Conservation – A Guide* (Debik & Giering, 2021)

*Apresentação da investigação e objetivo de definição do modelo expositivo à Doutora Catarina Rosendo*

CR: Essa questão é muito importante. Por vezes, modelos demasiado definidos para a montagem de determinadas peças podem cristalizá-la numa fase de montagem que não corresponde àquela que foi idealizada pelo artista quando a mostrou pela primeira vez, mas mais a preocupações conceptuais, artísticas, até poéticas, que o artista tem no momento em que deu aquelas indicações, por vezes vinte, trinta ou quarenta anos depois de a obra ter sido feita. E isso pode introduzir alterações significativas na obra. Acho muito importante, e percebo que Serralves sinta, na experiência de manuseio de algumas das obras do Alberto Carneiro que tem na sua coleção, a preocupação em manter um esquema de montagem que possa ter abertura para a variação.

IT: Esse é o objetivo principal, pois como secundário também temos o próprio restauro dos elementos de ferro que têm lacunas e etc. Mas isso é uma parte que é secundária porque realmente(...)

CR: As fotografias estão em bom estado?

IT: A fotografia está em bom estado. Tinha algumas lacunas que foram preenchidas em intervenções anteriores e nós removemos porque achamos que não era compatível, mas está em bom estado e os ramos também estão. O que está em pior estado será o ferro que tem ferrugem e falta de tinta. E a corda rompeu, por isso decidimos consolidá-la.

CR: Ainda em vida do Alberto, foi preciso fazer o restauro de uma das suas “esculturas brancas”, que hoje está em depósito em Serralves, uma obra em ferro pintado de branco, que por acaso é da mesma altura da que estamos a falar. Esse trabalho foi, por questões logísticas, feito em Lisboa e quem o acompanhou foi o escultor Rui Chafes. Havia que restaurar a tinta e o metal, porque a obra tinha estado no exterior muitos anos. Refiro isto para evidenciar que o Alberto não via impedimento no restauro e mesmo substituição de elementos das suas obras que sejam de produção industrial, desde que sejam seguidos os cuidados necessários para não desvirtuar o aspeto das obras.

No caso da “Escultura dentro da floresta” e até de outras obras que estão em Serralves e têm também uma estrutura de fabrico industrial, em ferro pintado de preto, ela é relativamente simples de restaurar e mesmo de refazer, se for mesmo necessário, tendo em consideração que se garanta que fique igual ao que existia. O mesmo sucede com as cordas, naturalmente. Em relação às fotografias, é importante dizer que todas as fotografias usadas nas suas obras estão no Arquivo Alberto Carneiro, que pertence hoje à Biblioteca de Arte da Gulbenkian. Incluindo os negativos e as provas de contacto e até alguns estudos e diagramas para a composição final de obras. Isto quer dizer que, na eventualidade de as imagens ficarem danificadas ao ponto de não ser possível recuperá-las, não se deve recorrer à digitalização e edição das fotografias pré-existentes, mas sim fazer novas cópias a partir dos originais que estão no Arquivo, com um fotógrafo experiente neste tipo de trabalhos.

IT: Uma das primeiras questões que gostaria de lhe fazer surgiu depois de ver uma conversa em que participou, na Brotéria. E tem a ver com o facto da obra estar inserida no título “As três extensões da Natureza”, que inclui a “Árvore dentro da escultura”, a “Escultura dentro da floresta” e “O mar prolonga se em cada um de nós”. Qual é a implicação da reunião destas três obras, sobre este título: “As três extensões da natureza”?, e se foram idealizadas em simultâneo e depois concretizadas (porque sabemos que Alberto Carneiro tinha era muito metódico na idealização) ou se foram reunidas debaixo desse título posteriormente?

CR: Antes de responder a isso, deixe-me só dizer mais uma coisa em relação à componente de restauro. Há também a possibilidade de ser preciso substituir-se os ramos. Vejo que eles estão em bastante bom estado. Não sei que madeira é, sabe dizer?

IT: Nós consideramos realizar testes, no entanto seria numa fase final do trabalho.

CR: Pelo que vejo, é interessante que, passados estes cerca de 60 anos, os nódulos das zonas de corte ainda mantêm um contraste de tom com a casca externa dos ramos. Mas o que eu quero dizer é que é possível substituir os ramos também, desde que se respeite o tipo de configuração

que têm: as diferentes espessuras, as pequenas hastes que saem de vários deles, o tipo de torções que faz com que não sejam monotonamente lisos, mas também sem grande angulosidades, e o comprimento, claro. Também aqui há vários precedentes, mas falo só de um, o de “O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente”, que pertence à coleção da Caixa Geral de Depósitos. As canas da obra, desde que ela está nesta coleção, já foram substituídas, pelo menos uma vez, integralmente, com a anuência do próprio artista. O mesmo se passou com a “Floresta para os teus sonhos”, que pertence à Gulbenkian, mas neste caso penso que antes de a obra integrar a coleção. Ou seja, é possível fazer a substituição dos vários ramos tendo em conta que se respeita as configurações que o próprio Alberto escolheu na altura. O mesmo para o tipo de madeira.

Mas em relação ao que estava a perguntar sobre “As três extensões da natureza”, elas pertencem, de facto, a Serralves, e foram assim chamadas desde o início pelo Alberto. Foram feitas entre 1968 e 1969, idealizadas em Londres, quando ele estava lá a estudar, e executadas no Porto, durante as férias e por questões logísticas, para não ter que as transportar de Londres para o Porto. Elas têm esse nome, *As três extensões da natureza*, porque se reportam a três projetos que fazem parte de *O caderno preto*. Se calhar já o consultou.

IT: Sim, na biblioteca de Serralves.

CR: Deixe-me só ir buscar *O caderno preto*, para localizar os projetos de que falo. Aliás, eles [mostrando-os] distinguem-se de todos os outros que estão neste álbum. Abordo com algum detalhe estes desenhos na minha tese de mestrado, que tem um capítulo inteiro dedicado a “O caderno preto”. Estes desenhos foram preparados para uma exposição do Alberto no *Camden Art Center*, em Londres, que acabou por não acontecer. O *Camden Art Center* é um pequeno centro de arte em Londres, que tem nas traseiras uma zona ajardinada, aliás muito bonita. A ideia do Alberto era justamente fazer um conjunto de obras que criavam uma relação entre o espaço interior da galeria de exposições e o exterior, o jardim, através de uma série de ligações, como cordas, marcações de árvores e canteiros, etc. Portanto, o nome faz parte destas três obras desde o início e elas têm a sua genealogia nestes desenhos.

IT: E nesse caso, como é que seria para a exposição no *Camden Art Centre* em específico? Seriam apresentadas em conjunto? E atualmente existiria a possibilidade de serem autonomamente?

CR: Sim, elas são, sempre foram, autónomas umas das outras.

IT: Na conversa na Brotéria diz fala sobre as influências no pensamento conceptual de Alberto Carneiro, que se afirmam num conjunto de reflexões realizadas por volta de 1965, entre elas as obras de Gaston Bachelard, Merleau-Ponty e o hinduísmo, tantrismo e taoísmo. Quais são as referências que considera mais presentes nesta obra e nas outras incluídas nas “Três extensões da

natureza”?

CR: Eu acho que são todas, em graus variáveis. É importante referir que o pensamento dos filósofos ligados à fenomenologia são essenciais para este artista, porque o ajudaram a começar a perceber as dinâmicas de relação entre o sujeito e o espaço e os outros. E a partir de Bachelard, por exemplo, começar a perceber as qualidades que as matérias têm para lá da sua fisicalidade e mais ao nível do sensitivo e das percepções finas. A fenomenologia é muito importante, mas sem descurar outras dimensões. Tudo depende da interpretação que cada um faz das obras, não é? É importante não fechar a interpretação a significados únicos. A fenomenologia, sobretudo nos primeiros anos, ajudaram-no a desmontar ideias pré-apreendidas, nomeadamente no ensino da escultura tal como ele era ministrado na Escola de Belas-Artes, acerca do que é a arte, de como a escultura deve ser. O Alberto ainda estudou debaixo de modelos de escultura vinculados à estatuária, à figura, etc. Depois, foi sobretudo em Londres que se abriu ao campo das filosofias orientais, porque aí teve possibilidade de ver exposições que tratavam essas temáticas, de visitar inúmeras vezes o Museu Britânico e aí ter acesso direto às representações das culturas orientais. O interesse do Alberto pela estrutura da mandala, presente em tantas obras suas, vem daí, mas, de um modo geral, diria que as manifestações ligadas ao Tantra, ao hinduísmo, ao Tao ou ao Zen, tornam-se visíveis mais à frente, a partir do momento em que ele deixa de fazer escultura, sobretudo a partir de 1975-76, e começa a dedicar-se em exclusivo à fotografia. Nesses trabalhos nota-se, melhor do que nos anteriores, essa dimensão ligada às culturas orientais, que ele explora a partir da ideia de vazio, dos espaços “entre”, da diluição dos limites estanques entre dentro e fora, sujeito e objeto, ou natureza e cultura.

IT: A contraposição de ideias é palpável nesta obra: elementos industriais/elementos naturais, horizontalidade/verticalidade, tridimensionalidade da escultura com bidimensionalidade da fotografia. A ideia de vazio não será palpável nesta obra? Consideramos que é uma das questões que torna a montagem complexa, pensar qual é o espaço existente entre os diferentes elementos, quais os espaços de acumulação e quais os espaços vazios.

CR: Sim. É muito importante criar esses vazios e esses cheios. Ou, dito de outro modo, essas irregularidades no terreno, porque essa é a experiência de quem caminha na floresta. Aliás, esta obra é muito interessante. A obra do Alberto, de um modo geral, é poética e apela muito aos sentidos, mas quando se analisa é também de uma racionalidade impressionante e por vezes permite um enunciado claro e cristalino, que é o que acontece com esta “Escultura dentro da floresta”. Ela condensa em si um programa tão simples quanto poderoso: parte do corpo e termina no olhar, começa por ser percorrida – evoca o chão da floresta –, e termina na parede onde está uma imagem da floresta, passa da ideia de presença da floresta para a ideia da sua representação,

do chão horizontal, que é aquele em que nos movemos, para a parede vertical, que é o espaço tradicional da imagem no museu. Isso faz parte de todo um conjunto de preocupações que o Alberto teve naquela altura e que estão condensadas n'*O caderno preto*, nomeadamente como transformar as sensações do nosso corpo numa experiência visual, que é aquela que, classicamente, é a da arte, que solicita muito mais o investimento do olhar do que qualquer outro sentido. O Alberto, como muitos outros artistas daquele período, tratou de desmontar este domínio do olhar na arte. É por isso que esta obra é tão programática, porque demonstra como a arte, enquanto manifestação estética que passa pelo olhar, parte sempre do corpo.

IT: Estas três obras inserem-se num tempo de mudança e de rutura, que coincide com a arte *povera* e, curiosamente, Serralves fez uma exposição chamada *Circa 68* que coincide com a obra em estudo. É interessante como o artista é inovador e parece se antecipa a estas ruturas, salientando-se a atmosfera pessoal e não só a criação de uma arte antissistema.

CR: Exato, sim.

IT: Ao ler “Das Notas Para Um Diário e Outros Textos: antologia” deparei-me com um excerto que me fez questionar a necessidade de colocar estas obras numa gaveta, que de certa forma é contra a própria intenção de Carneiro: “Não cuido de saber em que gaveta poderá ser colocado o meu trabalho. Ele acontece em mim como um rio, do qual conheço a fonte. A única designação que, de certo modo, perfilhei, há anos atrás, através das Notas para um manifesto de uma arte ecológica foi o de arte ecológica, que não tinha propriamente a ver com o sentido corrente de ecologia” (p. 27). Até que ponto acha interessante fazer a ligação à arte *povera* e à *land art*?

CR: Como todos os artistas, o Alberto recusava que a sua obra fosse inserida numa gaveta. Essas classificações ocupavam os críticos e os historiadores da arte muito mais do que ocupam hoje em dia, por causa do desfazer das fronteiras disciplinares e um certo cansaço relativamente às ruturas artísticas, que é sentido por todos. É evidente que o Alberto vai beber a todo o lado, como muitos artistas. No caso dele houve uma convergência de vários fatores. Em primeiro lugar, uma inquietação enorme em relação ao que era a arte, e isso tem também essa componente pessoal, como muito bem diz, que ele deixou expressa em vários textos que publicou. Havia o facto de ele ter trabalhado durante muitos anos em oficinas de santeiro que lhe deram um grande domínio das técnicas de escultura. Por isso é que, quando foi para as Belas-Artes, terminou o curso com 19 ou 20 valores. Mas, desde cedo, tentou romper com esse virtuosismo, que não achava produtivo. As suas esculturas dos anos 1960, já feitas durante os seus anos académicos, foram feitas fora da escola, no seu atelier, porque são todas abstratas e não figurativas como a escola exigia. A ida para Londres é outro fator relevante, porque é a abertura a um mundo novo. Ele sabia o que se

fazia artisticamente em Londres pela pouca imprensa especializada que circulava, e percebeu que era ali que queria estar. E havia também o seu interesse pela fenomenologia, que começa cedo, e que o fez indagar o seu modo subjetivo de relação com o que estava à sua roda e identificar a sua origem rural, porque ele cresceu num ambiente marcado pelo trabalho agrícola. Todos estes fatores fizeram-no estar em consonância com muita da arte que era produzida na altura, justamente aquela ligada à *land Art*, à arte *povera* e aos conceptualismos, mas à sua maneira, que é o que acontece com qualquer artista. Se se estudar um artista em concreto da arte *povera*, percebe-se que tem preocupações artísticas e conceptuais próprias, mesmo que esteja dentro da nuvem estética que tem a ver com a utilização das matérias naturais, o interesse pelos fluxos energéticos vitais, etc. Mas é curioso, porque nunca foram verdadeiramente estudadas as relações da obra do Alberto com os princípios da arte *povera*, com a qual ela pode ter afinidades mais consequentes do que com a *land Art*. Pessoalmente, acho que estas filiações, no fim, são só ferramentas para podermos ir buscar ideias e também o ambiente da época, que nunca devemos descartar.

IT: Relativamente à definição de um modelo expositivo definitivo que, inevitavelmente implica a exclusão de interpretações, seria útil ou seria um impedimento fechar completamente o modelo? Sendo que a obra nos chegou com uma espécie de organização por grupos que seriam de A a I e com a numeração dos ramos, seria uma resposta correta haver um sistema de documentação por grupos? Qual seria o limite na definição deste modelo?

CR: Para responder a essa questão, eu precisava de estar em frente da obra e ver essa documentação. Enquanto historiadora da arte e curadora, a minha perceção da questão desse limite parte do cruzamento entre a investigação e o trabalhar com os artistas, o montar as obras com eles. Em muitas obras contemporâneas com carácter de instalação, sabemos que os artistas, ao longo da vida, as foram montando de formas sensivelmente diferentes, por vezes consoante o espaço e as várias condições existentes no momento, outras vezes porque a transformação, ao longo do tempo, é parte intrínseca do processo de trabalho (não é o caso do Alberto, que não trabalhava assim). Mas há um outro tipo de alterações que os artistas por vezes introduzem a que devemos estar atentos. É fundamental para obras como “Escultura dentro da floresta” haver um guião de montagem que seja tão rigoroso quanto possível e (sublinho: e) o mais aberto possível, de modo a permitir aquilo a que chamo a interpretação da obra para a sua montagem. Comparo a responsabilidade do curador ou da pessoa que instala a obra com aquela que tem o intérprete da música erudita. É preciso interpretar a obra. Nós sabemos que cada músico interpreta de uma maneira as obras dos grandes compositores, e elas mantêm a sua integridade estética ou musical não obstante as variações, mais ou menos sensíveis, que daí resultam. No caso das obras de arte, é possível isso acontecer também. Mas isso implica conhecimento aprofundado das obras, algo

que, por via de todas as tarefas inerentes ao trabalho nos museus, por vezes não existe. A solução normalmente encontrada nos museus é, quando possível, perceber junto dos artistas como fazer e em que circunstâncias. Este procedimento, que está certo, ignora aquilo que por vezes os artistas fazem que é, vinte ou trinta anos depois da obra ter sido realizada, dar indicações de montagem que, porque correspondem mais às questões relacionadas com as suas obras atuais e não tanto às daquela obra mais antiga, alteram os seus significados potenciais. A meu ver, parece-me que, quando uma obra integra a coleção do museu e o museu passa a ser responsável pela integridade física e conceptual da obra, pode questionar as determinações de um artista que, exemplificando, decide que uma obra dos anos 1960 passa a ser montada de acordo com critérios que só existem nas suas obras dos anos 2000. Já vi isto acontecer mais do que uma vez e não estou certa de que o museu tenha plena consciência disso. O museu pode e deve questionar isso, fazendo o exercício crítico de decidir se quer mostrar uma obra montada como foi originalmente pensada, independentemente das adaptações necessárias aos espaços, ou mostrá-la com esse tipo de alterações que referi e, isto é importante, de alguma forma deixar isso evidente para o público que vai fruir da obra no espaço expositivo.

Mas sim, deve haver guiões os mais rigorosos possíveis quanto às formas de montagem das obras, substituição de elementos, adaptações aos espaços, etc. Dando lugar a que possa haver pequenas variações. O que é importante é que essas variações não corrompam o espírito do artista quando pensou a obra. Isso é fundamental e é por isso que, na ausência do artista, é preciso um conhecimento especializado da sua obra que saiba funcionar ao nível dos detalhes. E, se este conhecimento especializado não existe no museu, e de certeza que não existe para todas as obras que possui, pode recorrer-se a parceiros externos pontuais, podem criar-se pequenas comissões informais para debater, caso a caso, as melhores práticas.

IT: É possível definir limites a essa interpretação? Quais são esses limites?

CR: Os limites à interpretação podem criar-se, em suma, falando com quem sabe ou está em melhores condições de saber, que é o papel que pode ser desempenhado pelos especialistas, a título individual ou em grupo, contribuindo para a orientação dos critérios e para a definição de uma espécie de guia de boas práticas quanto à montagem da obra, mais do que um manual de instruções. Um guia que inclua imagens de todas as vezes que a obra foi instalada, e uma reflexão crítica sobre elas; que reúna excertos escritos de múltiplas proveniências sobre a obra; que denote o conhecimento não apenas da obra em questão, mas do corpo de trabalho geral do artista seu autor; que integre dados sobre as soluções de montagem, mas também de conservação, tomadas pelo artista em outras obras suas... No caso da “Escultura dentro da floresta”, e para um olhar especializado, ela dá suficientes pistas quanto aos pormenores mais desafiantes da sua montagem,

que é toda a parte que fica suspensa e depois assenta no solo. Se se trata de um caminho de floresta, então as irregularidades que encontramos no seu percorrer têm de estar presentes: os ramos não podem ficar todos arrumadinhos, respeitando uma qualquer regra de espessuras ou dimensões. Devem misturar-se de forma orgânica, deixar aberturas variáveis entre si, do mesmo modo que na floresta existem clareiras e partes mais densas, acidentes de percurso e zonas mais planas, e outras considerações deste género. Aliás, as imagens antigas da obra, quando ainda foi montada pelo próprio artista, apesar de não serem muito claras, sugerem isso.

IT: Aprendi muito com as respostas que deu e, de certa forma, coincidiram com a pesquisa feita anteriormente. Se for do seu interesse podemos marcar uma visita à faculdade, de forma a ver pessoalmente a obra já montada.

CR: Gostava muito, sim, e acho importante. Também lhe posso enviar a documentação que tenho dessa obra.

IT: Sim, claro.

CR: A escultura está instalada na Católica, não é?

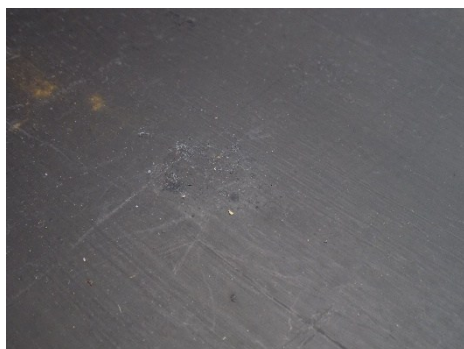
IT: Está, nas oficinas de restauro. Agradeço, e fica pendente essa marcação.

## APÊNDICE B: Relatório da Intervenção de Conservação e Restauro

### 1. Tratamento efetuado

#### 1.1 Limpeza mecânica e por via húmida

Foi realizada uma limpeza mecânica com recurso a panos de microfibra, com o objetivo de remover a sujidade depositada superficialmente em toda a obra, dos conjuntos de ferros e placas de metal. Não tendo sido totalmente efetiva a limpeza mecânica dos elementos metálicos com camada cromática, foi realizada uma limpeza com recurso a cotonetes humedecidos em água destilada de toda a superfície. A segunda placa de metal, pertencente ao plano horizontal da obra, apresentava manchas esbranquiçadas resultantes da ação biológica (fungos), tendo sido realizada uma limpeza química com cotonetes humedecidos em cloreto de benzalcónio com uma concentração de 2,5%; tratamento que se demonstrou eficaz na remoção das manchas. Na fotografia foi realizada uma limpeza com uma pêra de sopro, que permitiu a higienização do diapositivo sem contacto direto com o suporte e emulsão.



**Fig 43** Sujidade depositada superficialmente nas placas de metal. © Inês Tavares



**Fig 44** Manchas esbranquiçadas resultantes da ação biológica presente na segunda placa de metal do plano horizontal. © Inês Tavares

Para as reintegrações cromáticas realizadas em intervenções anteriores, que apresentavam totalidades distintas, às presente na camada de emulsão, foi realizada uma limpeza com cotonetes humedecidos em água destilada, de fácil remoção. Nas zonas em que o suporte da fotografia apresentava alguma fragilidade foi realizado um tratamento de consolidação do papel, com recurso ao adesivo Klucel®.



**Fig 45** Limpeza da fotografia com cotonetes humedecidos em água destilada. © Inês Tavares

## 1.2 Consolidação da corda

Com o objetivo de unir a corda rompida do resto do conjunto e reforçar a resistência da corda na sua totalidade, foi colocado no interior das cordas um fio de aço, de 0,80 mm de espessura que percorreu a corda e acompanhou o seu torcido. Na zona de rompimento, foi aplicada cola expóxida Araldite® extraforte, garantindo um reforço estrutural de união das partes.



**Fig 46** Corda rompida presente no conjunto de ferros do plano vertical. © Inês Tavares



**Fig 47** Corda após consolidação com cola expóxida Araldite®. © Inês Tavares

## 2.3 Reintegração cromática

Foram necessárias duas abordagens de reintegração cromática diferentes, a primeira visou a devolução de leitura nas lacunas da camada cromática presentes nos conjuntos de ferros e placas, e a segunda procurou atenuar as manchas identificadas nas placas de metal, que perturbavam a sua integridade estética. Nas lacunas de camada cromática foi aplicada a tinta diretamente sobre o suporte e para atenuar as manchas existentes, a tinta foi aplicada através de pinceladas precisas na direção das pinceladas originais e respeitando os tempos de secagem atingiu-se o efeito desejado.



**Fig 48** Ferrugem e lacunas presentes nos conjuntos de ferros. © Inês Tavares



**Fig 49** Conjunto de ferros após reintegração da camada cromática. © Inês Tavares



**Fig 50** Manchas escuras presentes nas placas de metal.  
© Inês Tavares



**Fig 51** Placa de metal após reintegração das manchas identificadas. © Inês Tavares

Em ambas as situações, foi realizada a reintegração com recurso à técnica de acrílico, com ajuste de tonalidade através da mistura das cores Preto Marfim e Grís de Payn, da marca Winsor and Newton®. A escolha do acrílico prendeu-se com o facto de ser garantida a efetividade do tratamento de reintegração, como questões de adesão à superfície, compatibilidade de materiais e resistência da técnica.

Por outro lado, a fotografia, positivo monocromático sobre papel, apresentava lacunas ao nível da emulsão e, por isso, foi necessária a reintegração cromática da camada de emulsão com recurso a aguarelas da marca Winsor and Newton®. Através da mistura de cores quentes (como amarelo de cádmio, vermelho de cádmio e ocre) ao preto foi possível atingir uma correspondência aproximada à dos pretos e cinzentos da fotografia. Com a finalidade de reduzir o brilho adicionado pela aguarela foi aplicada uma fina camada do medium Lascaux® solúvel em água.



**Fig 52** Pormenor da fotografia após reintegração das lacunas na zona da emulsão (lado esquerdo). © Inês Tavares



**Fig 53** Pormenor da fotografia após reintegração das lacunas na zona da emulsão (lado direito). © Inês Tavares

Na zona de rompimento da corda foi realizada a reintegração cromática da superfície com o principal objetivo de homogeneizar a cor do suporte e eliminar o ligeiro brilho resultante da cola aplicada. Esta reintegração foi realizada com esponja de maquilhagem e com a mesma mistura de acrílico, utilizada na reintegração dos elementos de metal.

## 2. Armazenamento

Para o armazenamento e transporte foram utilizadas as embalagens originais, fornecidas pela Fundação de Serralves. A primeira camada de proteção consistia em tecido não tecido TNT e a segunda consistia em plástico bolha, no caso da fotografia, como alternativa ao plástico bolha, foi utilizado cartão acid-free.



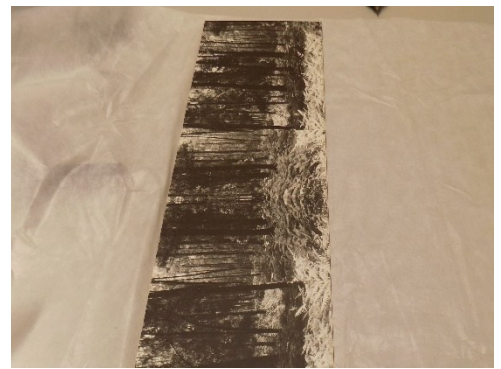
**Fig 54** Organização dos ramos e troncos por espessura para armazenamento. © Inês Tavares



**Fig 55** Ramos embalados na caixa de transporte. © Inês Tavares



**Fig 56** Ferros embalados na caixa de transporte. © Inês Tavares



**Fig 57** Embalamento da fotografia



**Fig 58** Caixa utilizada para transporte e armazenamento nas reservas do museu. © Inês Tavares

## APÊNDICE C: Guia de Montagem



### *Escultura dentro da floresta*

1968-1969, Alberto Carneiro

Metal pintado, elementos naturais, fotografia

200 x 100 x 600 cm

Adquirida em 1991, Coleção da Fundação Serralves

### **Breve Descrição Conceptual**

A relação de Alberto Carneiro com o rural e a ideia de território, é marcada pela sua infância em São Mamede de Coronado na Trofa. O pensar o território, parte de uma observação espiritual e da reflexão do espaço enquanto algo mais – uma entidade – e dá origem a diferentes conceitos relacionados com esta ideia de território como: paisagem, natureza e homem. Assim, Alberto Carneiro procura evocar o território e a paisagem a partir da introdução de elementos orgânicos que coabitam com outros materiais presentes na instalação. A presença do homem na paisagem, expressa-se em forma de um corpo, que pela sua presença e ausência marca o espaço. Nesta instalação, o lugar criado é uma floresta. Através dos vários elementos é originada a deambulação do corpo pela floresta com zonas de clareira. Articulado com os materiais das obras de Carneiro surge o vazio, um elemento que se traduz a partir da comunicação do espectador com a composição das próprias esculturas. O vazio passa a ser um dos materiais que compõe a escultura e, por esse motivo, deve ser preservado.

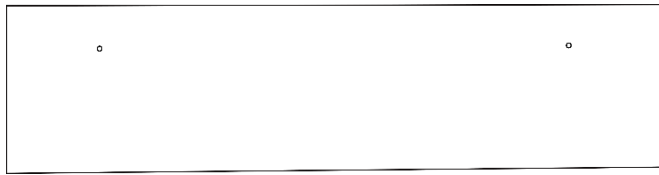
## Descrição Material

<b>Elementos Constitutivos</b>
7 placas de metal
8 conjuntos de ferros
Cerca de 100 ramos e troncos

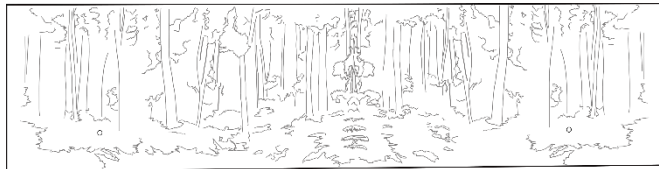
<b>Organização</b>		
<b>Localização</b>	<b>Elementos</b>	<b>Descrição</b>
Plano Vertical	4 placas de metal (A1; A2; A3; A4)	placa A2 - fotografia a preto e branco  placa A4 - apoiada diagonalmente na parede com uma distância de 25 cm da parede
	1 conjuntos de ferros	aparafusado à parede
	mínimo 9 ramos	pousados sobre os ferros e entre as cordas
Plano Horizontal	3 placas de metal (B1; B2; B3)	diretamente sobre o solo
	7 conjuntos de ferros	organizados sobre as placas de metal e ocupando os espaços vazios de distância entre as placas
	ramos e troncos restantes	organizados sobre as placas de metal e diretamente sobre o solo

## Dimensões dos Elementos

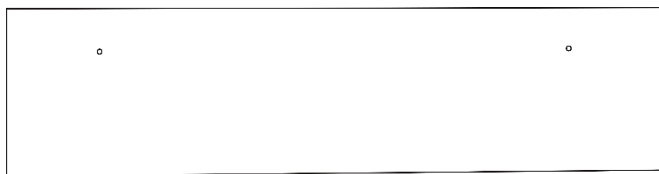
### Plano Vertical (4 placas de metal + 1 conjunto de ferros)



Placa de metal  
25 x 100 cm

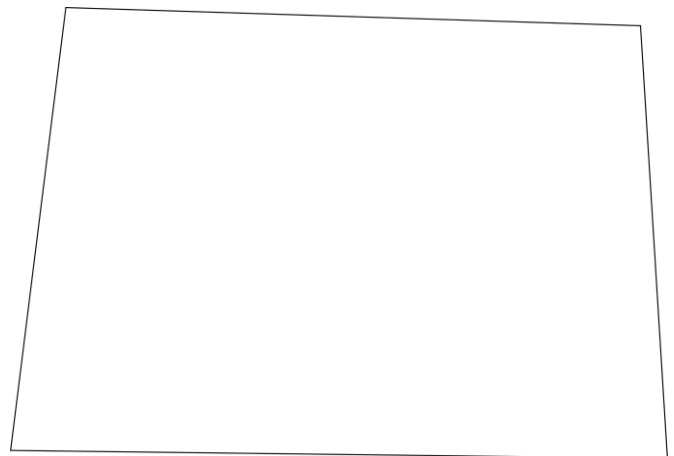


Placa de metal com fotografia a preto e branco  
25 x 100 cm

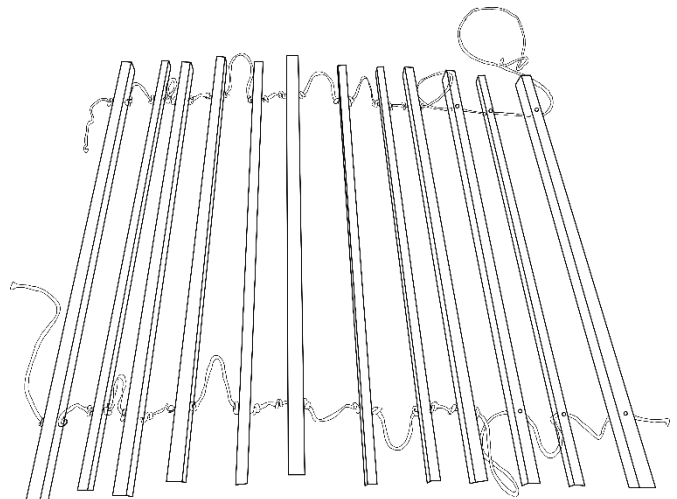


Placa de metal  
25 x 100 cm

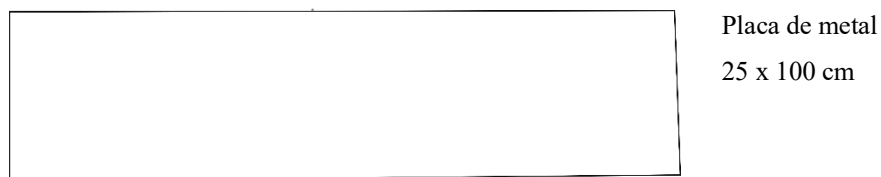
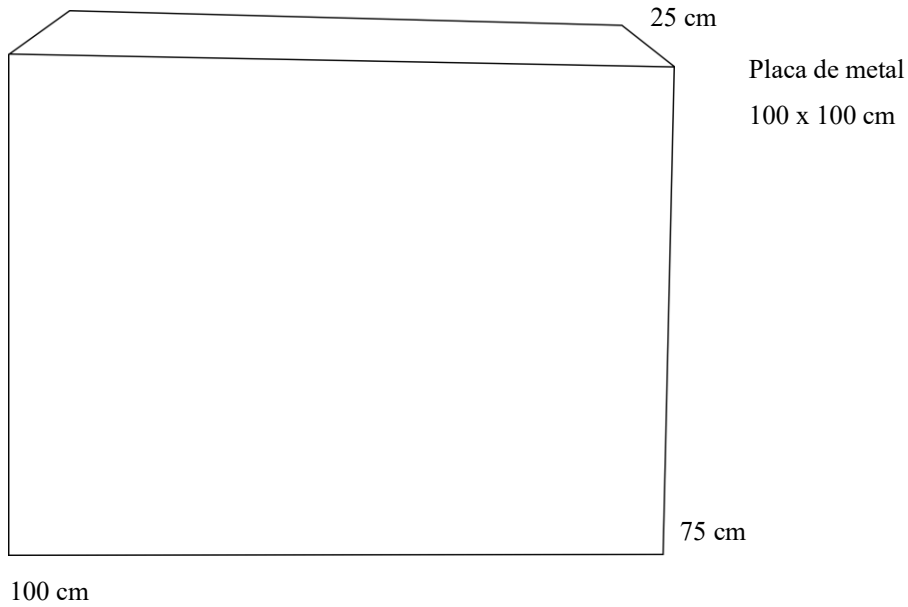
Placa de metal apoiada diagonalmente na parede  
70 x 100 cm  
25 cm de distância da parede



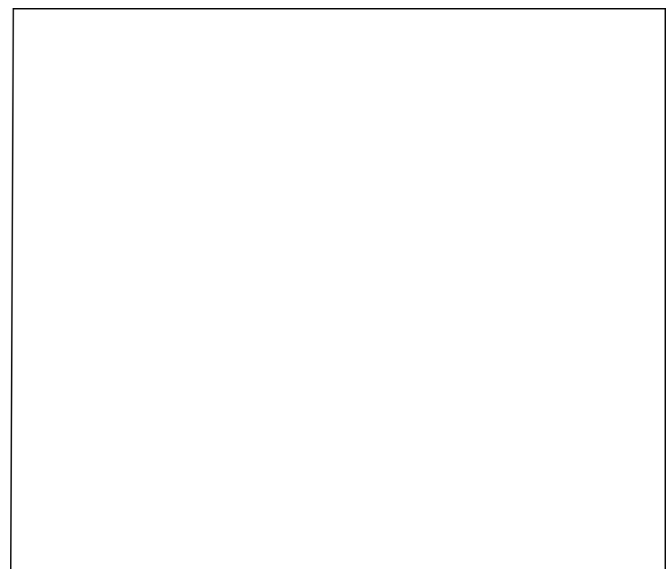
Conjunto de ferros



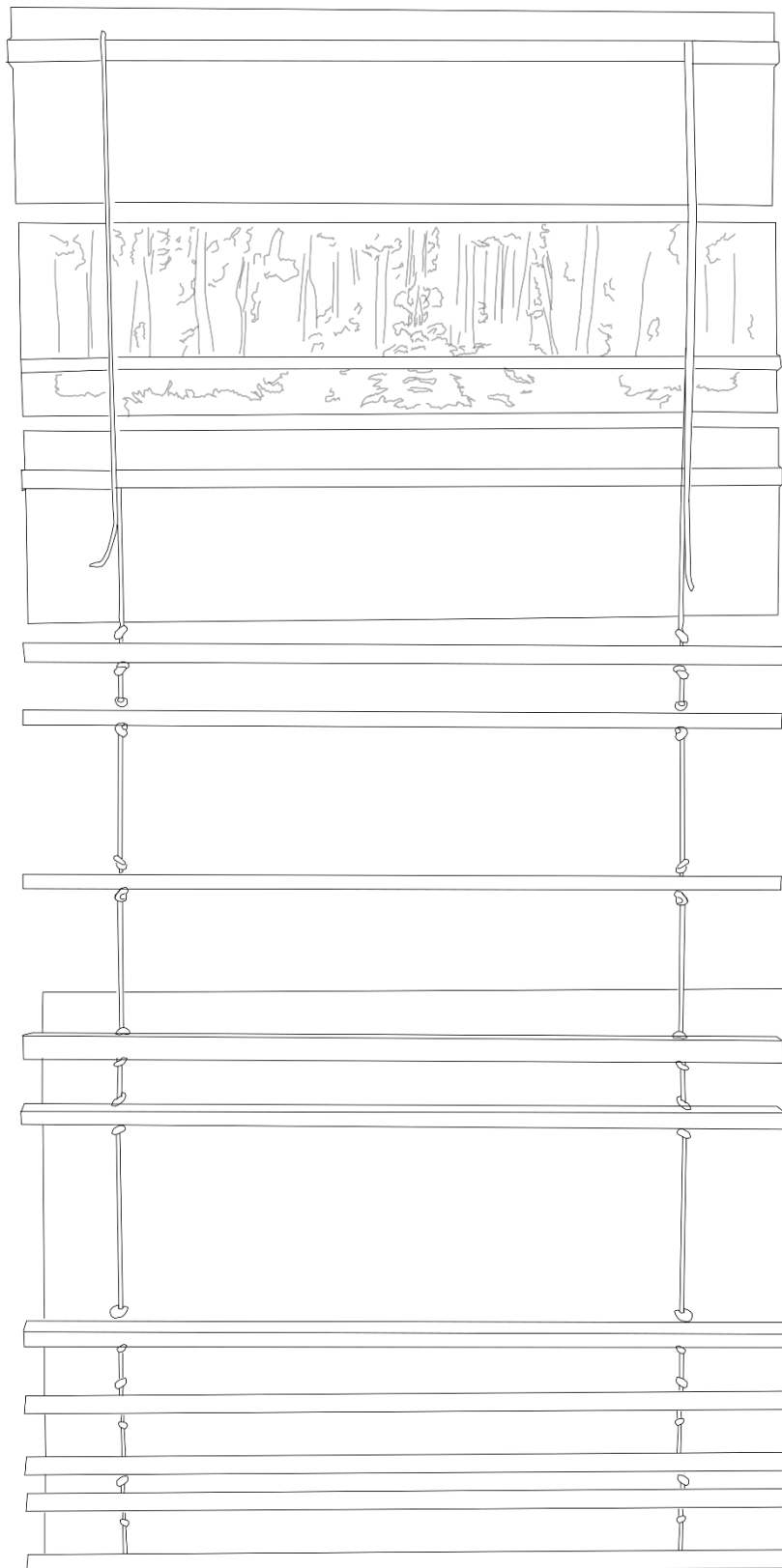
**Plano Horizontal (3 placas de metal + 7 conjuntos de ferros)**



Placa de metal  
100 x 100 cm



**Plano Vertical (após montagem)**

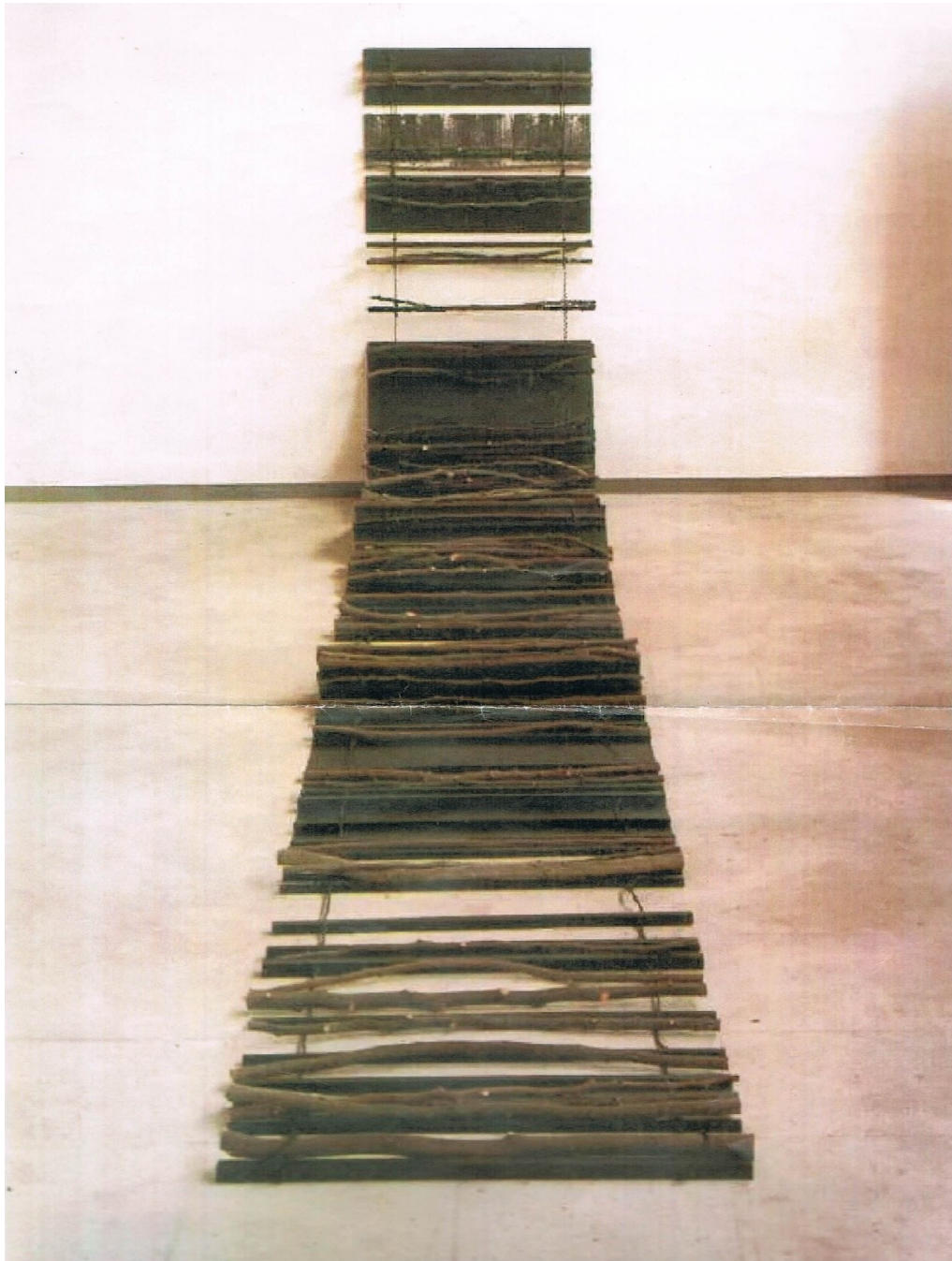


## Biografia

1968-1969	<b>Criação da obra</b>
1991	<b>Adquirida pela Fundação de Serralves</b>
04.01.1991-15.03.1991	<b>Alberto Carneiro: Exposição Antológica</b> Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
31.03.1991 - 31.05.1991	<b>Alberto Carneiro: Exposição Antológica</b> Fundação de Serralves, Porto
12.12.1991 - 16.02.1992	<b>Há um minuto no mundo que passa</b> Fundação de Serralves, Porto
1992	
26.06.1992 - 15.07.1992	<b>Fundação de Serralves: Um Museu Português</b> Pavilhão de Portugal, Expo'92, Sevilha
1994	
01.07.1994 - 31.10.1994	<b>Anos de Ruptura - Arte Portuguesa dos Anos 60</b> Palácio Galveias, Lisboa
1999	
06.06.1999 - 29.08.1999	<b>Circa 1968</b> Museu de Serralves, Porto

2001	
20.07.2001 - 30.09.2001	<b>Alberto Carneiro</b> Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, Espanha
2008	
10.01.2008 - 02.02.2008	<b>Alberto Carneiro</b> Cooperativa Árvore, Porto
2015	
19.10.2015 - 19.04.2016	<b>Exposição Coleção Berardo</b> Museu Coleção Berardo – Centro Cultural de Belém, Lisboa
2021	
17.12.2021 - 17.04.2022	<b>Linhas de vento. Percursos artísticos na natureza</b> Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Chaves
2022	
25.11.2022 - 23.04.2023	<b>Linhas de vento. Percursos artísticos na natureza</b> Galeria Municipal de Matosinhos
2023	
07.07.2023 - 01.10.2023	<b>Linhas de vento. Percursos artísticos na natureza</b> Museu de Aveiro/Santa Joana

## Referências Principais



**Referência I** *Alberto Carneiro: Exposição Antológica*, 31.03.1991 - 31.05.1991, Fundação de Serralves, Porto. Imagem fornecida pela Fundação de Serralves

**Observações:** O equilíbrio visual e formal é apresentado pelos ramos no plano vertical, com variedade de tipologias – alguns são mais lisos, enquanto outros são rugosos; uns são mais ondulantes e outros são a direito. No plano horizontal, existem dois aglomerados de ferros com espaço suficiente para criar zonas de clareira, e as espessuras variam alternadamente.



**Referência II** *Circa 1968*, 06.06.1999 – 29.08.1999, Museu de Serralves, Fundação de Serralves, Porto. © Arquivo Alberto Carneiro | Biblioteca de Arte Gulbenkian

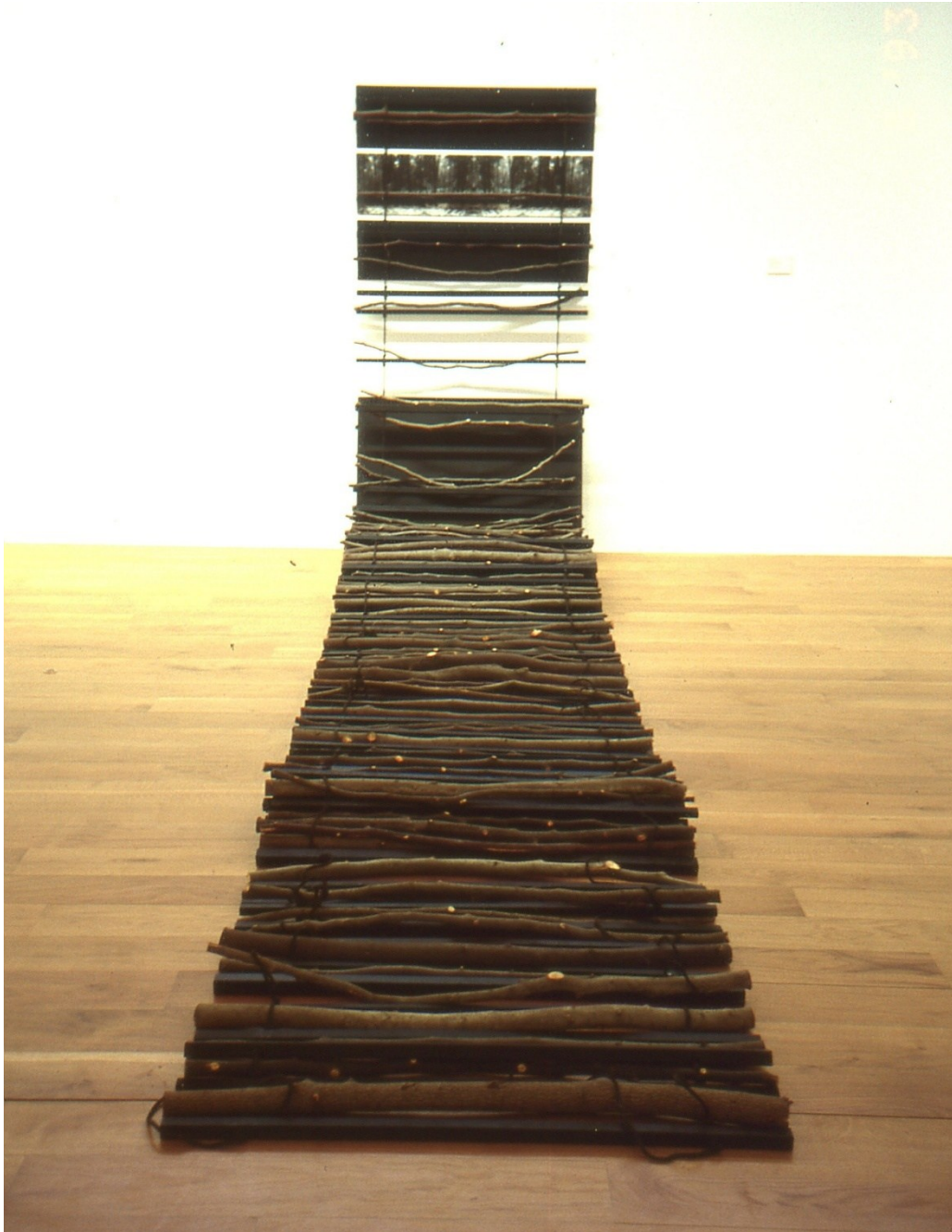
**Observações:** À semelhança da exposição anterior, no plano vertical é atingido equilíbrio com a variedade tipológica dos ramos: cor, textura e ondulação. No plano horizontal, existe maior concentração dos ramos mais densos à frente, criando um efeito gradativo.



**Referência III** *Alberto Carneiro*, 11.01.2008 – 02.02.2008, Cooperativa Árvore, Porto. © Catarina Rosendo

**Observações:** Novamente, o equilíbrio formal é conseguido através da variedade tipológica dos ramos (cor, textura e ondulação). No plano horizontal, é apresentado um efeito gradativo com os ramos mais delicados atrás e os mais densos à frente, existem menos espaços vazios no geral, mas menos concentração de ramos sobre os aglomerados de ferros.

## Referências Complementares



**Referência IV** *Alberto Carneiro*, 20.07.2001 – 30.09.2001, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, Espanha. Imagem fornecida por Catarina Rosendo. © Arquivo Alberto Carneiro | Biblioteca de Arte Gulbenkian

**Observações:** Torna-se clara uma maior concentração de ramos por toda a obra e menos espaço vazio, ainda assim, o ritmo dos ramos no plano vertical é criado pela variedade tipológica com os ramos mais a direito na 1ª e 2ª placa de metal e os com maior ondulação nas restantes.



**Referência V** *Linhas de vento. Percursos artísticos na natureza*, 17.12.2021 – 17.04.2022, Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Chaves. Imagem fornecida pela Fundação de Serralves.

**Observações:** Mantêm-se os dois aglomerados de ferros no plano horizontal. Existem menos zonas de clareira de modo geral. As ondulações presentes são exageradas e repetitivas e criam uma sensação forçada de ritmo no plano vertical da obra.



**Referência VI** *Linhas de vento. Percursos artísticos na natureza*, 25.11.2022 – 23.04.2023, Galeria Municipal de Matosinhos, Matosinhos. © Catarina Rosendo

**Observações:** Os dois aglomerados de ferros no plano horizontal não apresentam ramos em cima. Existem menos zonas de clareira de modo geral. E permanecem ondulações exageradas e repetitivas no plano vertical com menor variedade de tipologias dos ramos.

## Instruções de Montagem

### 1. DOCUMENTAÇÃO EXISTENTE

Análise da biografia da obra e imagens correspondentes. Como principais referências para a montagem devem ser consideradas as imagens das exposições de 1991, 1999 e 2008.



### 2. ALTURA E COMPRIMENTO TOTAL

Definição da altura (200 cm) e comprimento total (600 cm) da instalação



### 3. PLACAS DE METAL E FERROS (plano vertical)

Montagem das placas de metal e conjunto de ferros do plano vertical. Aparafusar as placas e conjunto de ferros à parede (com a fotografia no meio) sem remover a corda.

Medição da inclinação da placa apoiada diagonalmente na parede, 25 cm de distância da parede.



### 4. PLACAS DE METAL E FERROS (plano horizontal)

Posicionamento das placas metálicas no plano horizontal com as respectivas distâncias, diretamente sobre o solo.

Posicionamento de dois aglomerados de ferros. O 1º seguido da placa B2 e o 2º antes da B3.





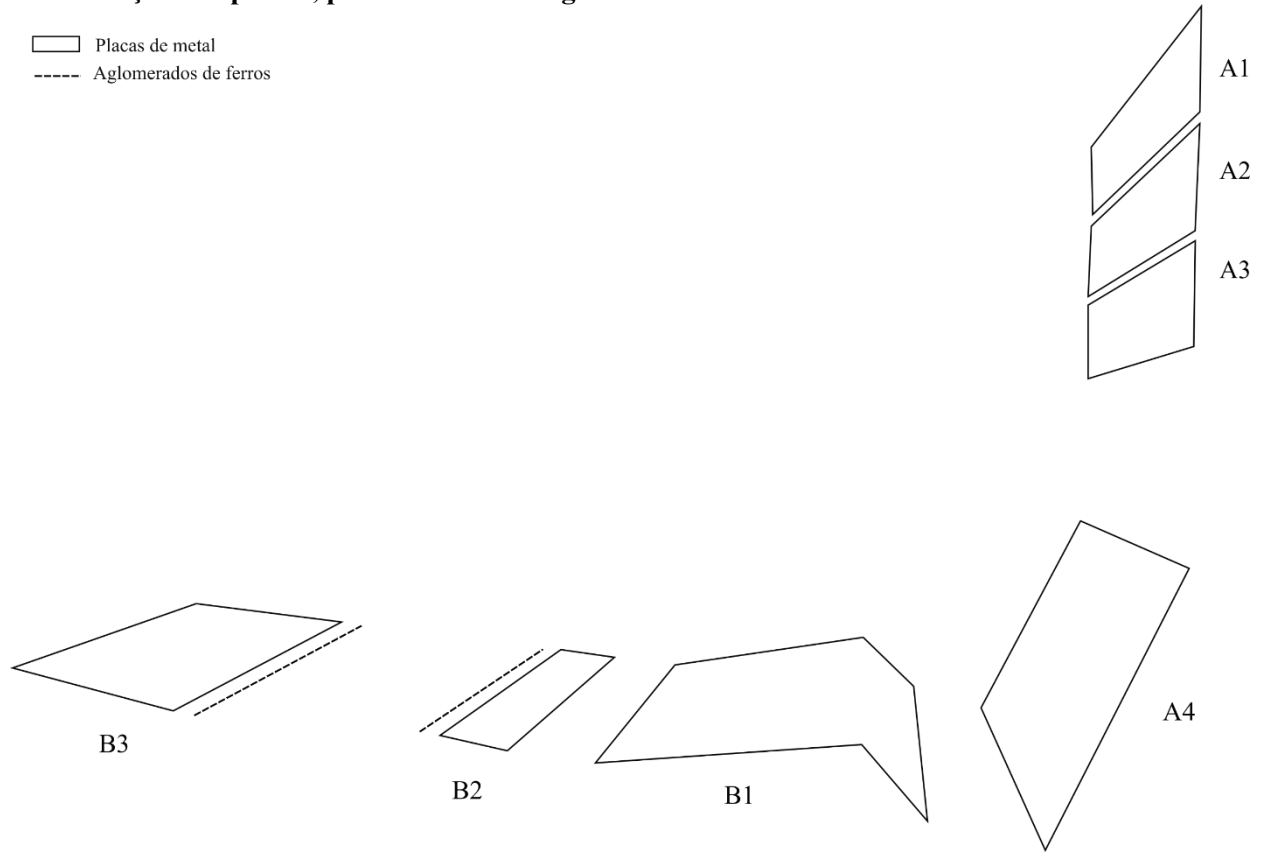
### 5. POSICIONAMENTO DOS FERROS E RAMOS

Os ferros e ramos devem ser posicionados com base nas referências de exposições anteriores. Os ferros devem ser colocados sobre as placas de metal e sobre o solo. As cordas auxiliam a articulação entre os ramos colocados sobre e entre os ferros.

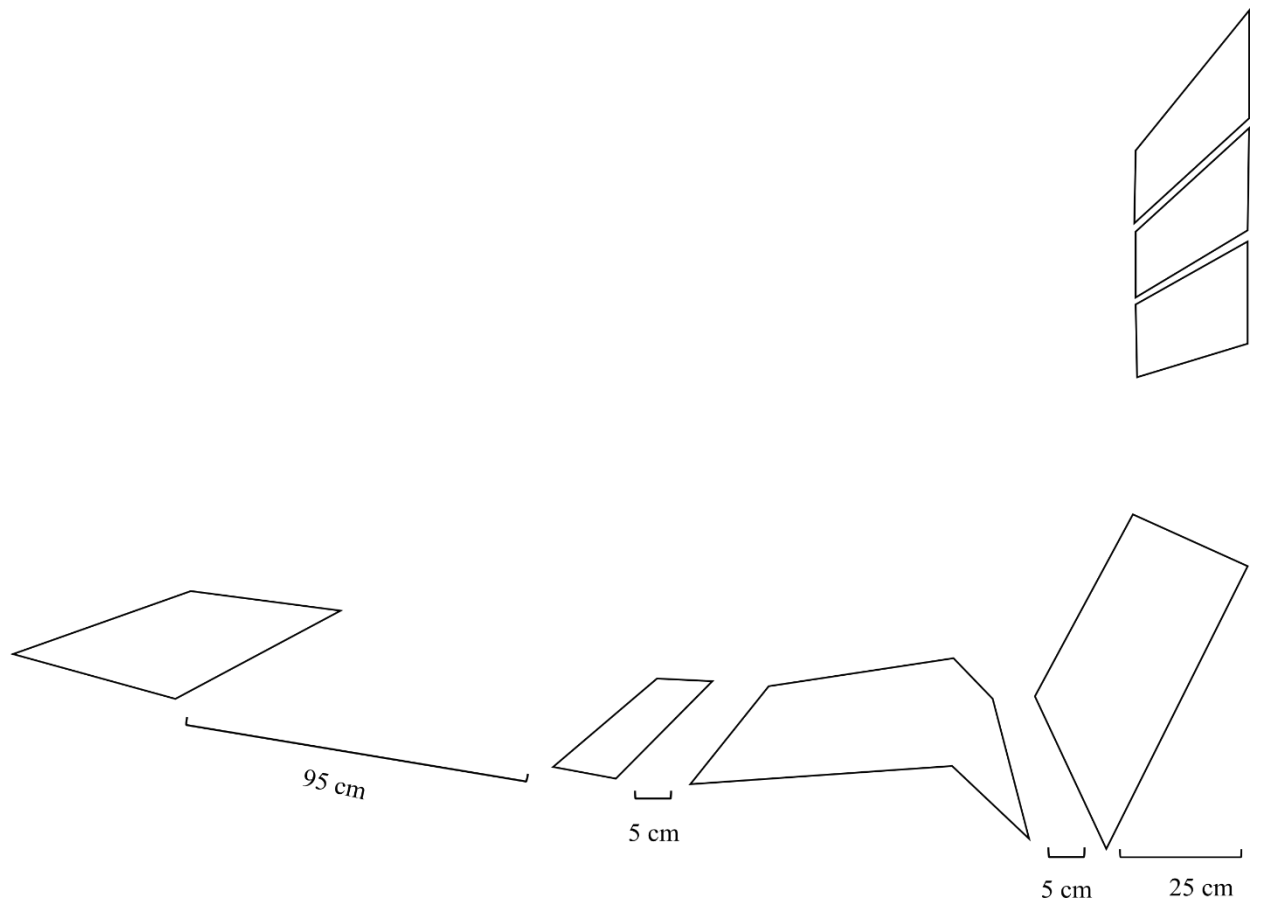
O posicionamento dos ramos é particularmente importante, pois determina o ritmo e a harmonia visual da obra.

### Identificação dos planos, placas de metal e aglomerados de ferros

-  Placas de metal
-  Aglomerados de ferros



### Distâncias entre placas no plano horizontal



## ANEXO A: Autorização para Recolha e Processamento de Informação – Entrevistas

### Autorização para Recolha e Processamento de Informação - Entrevistas

Nome do Aluno: Inês Barbedo Ramalho Figueiredo Tavares  
Curso de Mestrado: Conservação e Restauro de Bens Culturais  
Unidade Curricular: Dissertação  
Docente Responsável: Prof. Doutora Joana Teixeira  
Data da Entrevista: 06/02/2025

Cara Catarina Rosendo,

Sou Inês Barbedo Ramalho Figueiredo Tavares, uma estudante do mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais da UCP, atualmente a realizar um estudo no âmbito da unidade curricular Dissertação, orientada pelo docente Professora Doutora Joana Teixeira.

Como parte integrante do nosso estudo, gostaríamos de conduzir uma entrevista sobre as características materiais e conceptuais da obra *Escultura dentro da floresta* (1968-1969) com o objetivo de possibilitar a sua documentação e um processo de tomada de decisão consciente, que contribuirá para a investigação de mestrado *Entre a matéria e o conceito: Documentação do modelo expositivo da obra “Escultura dentro da floresta” (1968-1969) de Alberto Carneiro*. A sua participação é voluntária e a informação recolhida será utilizada apenas para fins académicos, cumprindo todas as normas éticas e legais, incluindo o Regulamento Geral de Proteção de Dados (RGPD).

Para garantir a transparência e proteção dos seus direitos, solicitamos a sua autorização para a recolha e processamento dos dados resultantes da entrevista. O seu consentimento é fundamental para assegurar que o estudo seja conduzido de acordo com as normativas éticas e legais. Pode retirar o seu consentimento a qualquer momento, sem qualquer penalização.

Agradecemos antecipadamente a sua disponibilidade e contribuição para o nosso estudo. Em caso de dúvidas ou questões adicionais, aguardamos o seu contacto através do email [sibtavares@ucp.pt](mailto:sibtavares@ucp.pt).

Cordialmente,

*Inês Tavares*

Autorização:

Eu, Catarina Rosendo, autorizo a realização da entrevista no âmbito do estudo mencionado acima. Entendo que a informação fornecida será utilizada exclusivamente para fins académicos e concordo com a sua recolha e processamento de acordo com as normativas do RGPD.

Concordo com a participação na entrevista.

Não concordo com a participação na entrevista.

Data: 20 maio 2025

Assinatura:

*Catarina Rosendo*