

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Camilla Ayla Oliveira dos Anjos

**INSTALAÇÕES DE ARTES AO AR LIVRE E SUAS CONEXÕES COM O ENTORNO:
REFLEXÕES ACERCA DA PRESERVAÇÃO**

Belo Horizonte
2019

Camilla Ayla Oliveira dos Anjos

**INSTALAÇÕES DE ARTES AO AR LIVRE E SUAS CONEXÕES COM O ENTORNO:
REFLEXÕES ACERCA DA PRESERVAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Linha de Pesquisa: Preservação do Patrimônio Cultural
Orientadora: Dra. Magali Melleu Sehn

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2019

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Anjos, Camilla Ayla Oliveira dos, 1990-
Instalações de artes ao ar livre e suas conexões com o entorno
[manuscrito] : reflexões acerca da preservação / Camilla Ayla Oliveira
dos Anjos. – 2019.
400 p. : il.

Orientadora: Magali Melleu Sehn.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Museu do Açude (Rio de Janeiro) – Teses. 2. Instalações (Arte)
– Teses. 3. Site-specific art – Teses. 4. Patrimônio cultural –
Preservação – Teses. 5. Arte moderna – Séc. XX-XXI – Conservação
e restauração – Teses. 6. Proteção ambiental – Teses. I. Sehn,
Magali Melleu, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 702.88



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES



FOLHA DE APROVAÇÃO

**Instalações de Artes ao ar livre e suas conexões com o entorno:
reflexões acerca da preservação**

CAMILLA AYLA OLIVEIRA DOS ANJOS

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ARTES, como requisito para obtenção do grau de Mestre em ARTES, área de concentração ARTES, linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural.

Aprovada em 22 de fevereiro de 2019, pela banca constituída pelos membros:

Prof(a). Magali Melleu Sehn - Orientador
EBA UFMG

Prof(a). Rita Lages Rodrigues
UFMG

Prof(a). Raquel Cecília de Oliveira Costa
UEMG. Escola Guignard

Belo Horizonte, 22 de fevereiro de 2019.

Dedico este trabalho a todas as mulheres da história e da minha vida que me proporcionaram uma linda jornada de escolha, luta e liberdade.

AGRADECIMENTOS

À Magali Melleu Sehn pela orientação com pontuações e indicações essenciais para a realização desta pesquisa, pela dedicação e momentos compartilhados,

Às membras da banca, Rita Lages, Rachel Cecília Oliveira e Carolina Ruosso por aceitarem o convite e pela generosidade de contribuírem com esta pesquisa;

À Capes/PROEX pela bolsa no segundo ano de Mestrado,

À Cristina de Pádula por me apresentar o Museu do Açude e sua maravilhosa equipe;

Às servidoras dos Museus Castro Maya pelo acolhimento da pesquisa (e da pesquisadora) e generosidade nas pontuações, acesso à documentação e às instalações;

À Vera de Alencar, diretora dos Museus Castro Maya, por autorizar a pesquisa do Circuito de Arte Contemporânea e os arquivos dos Museus Castro Maya essenciais para as considerações aqui levantadas;

Às museólogas dos Museus Castro Maya, Maria de Jesus Pires e Vivian Horta, pelos apontamentos e acompanhamento da pesquisa *in loco*;

À Thaís Bette por desbravar o Circuito de Arte Contemporânea do Museu do Açude em sua dissertação que foi de imensa contribuição as pontuações aqui levantadas;

A Fernanda Eda Paz pelas fotografias do Museu do Açude em janeiro de 2018 que ilustram importantes aspectos das obras nos dias correntes;

A Talita Rocha da Silva pela revisão delicada;

A Carol Araújo pela elaboração da planta aérea do Museu do Açude;

Ao Victor Endo pela elaboração da linha do tempo utilizada na apresentação da dissertação;

Aos maravilhosos amigos que me acolheram durante as pesquisas *in loco* no Rio de Janeiro, me ajudando a desbravar a cidade: aos queridos companheiros de conservação-restauração Vanessa Magalhães e Matheus Drummond, e os incríveis Guta e Leo.

Ao Cecor e à equipe do projeto Extramuros que me acompanharam no primeiro ano de jornada desta pesquisa e proporcionaram muitas alegrias, aprendizados e reflexões;

À Moema Nascimento Queiroz pelos ensinamentos desde o início do meu percurso na conservação-restauração, pela amizade genuína, trocas e conversas;

À Bethânia Veloso pela credibilidade investida em mim e no meu trabalho;

À Lucienne Elias pela amizade, força e inspiração pessoal e profissional;

À Alessandra Rosado por me acompanhar desde a graduação com amizade e sempre acreditando no meu potencial;

À minha mãe, Valéria, pela dedicação, amor e credibilidade depositada em mim através de todos estes anos de estudo dedicados a arte;

Ao meu pai, Rinaldo, pela oportunidade única de vivência e aprendizado fora do país sem os quais esta pesquisa nunca seria possível;

À minha irmã, Cecília, pelo amor e companheirismo;

Ao Jorge pelo amor instigante e por compartilhar cada momento deste processo com palavras de conforto e estímulo;

Aos meus avós, Maria e Miguel dos Anjos, que estimularam desde a infância, cada qual a sua maravilhosa maneira, a ter qualidades indispensáveis à minha profissão e nesta jornada como pesquisadora;

À Rachel Brandão e sua família incrível que me apresentaram a arte e suas imensas possibilidades e potências;

À Thaïs Cruz pelas trocas e conversas sem as quais muitas das conclusões aqui presentes não existiriam;

À Tatiana Pena pela parceria, amizade, ensinamentos e carinho;

A Universidade Federal de Minas Gerais pela acolhida e por ser parte essencial na transformação de uma moça do interior no que sou hoje.

Como é o lugar
quando ninguém passa por ele?
Existem coisas
sem ser vistas?

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Analisa-se questões referentes à preservação de instalações *site-specific* alocadas ao ar livre no Circuito de Arte Contemporânea do Museu do Açude, no interior da Floresta da Tijuca, na cidade do Rio de Janeiro. O circuito é formado por dez instalações alocadas na parte externa do Museu, compostas dos mais diversos materiais e advindas de variadas propostas artísticas.

A principal estratégia para preservação de bens culturais, de qualquer origem temporal, é o controle de aspectos ambientais que influem negativamente em seu estado de conservação. Controle esse que não existe nos espaços ao ar livre, tornando processos de deterioração constantes e inerentes. Além do mais, depara-se com os problemas específicos das instalações de arte contemporânea, cujos materiais ainda não receberam a mesma atenção dada a materialidade clássica e cujos comportamentos frente ao ambiente incontrolável são múltiplos. A partir dessa realidade, afastada dos modelos de preservação aplicados às artes clássicas, surgem considerações a respeito do que deve ser preservado e o que deve perecer nas instalações de arte contemporâneas. Leva-se em consideração o espaço no qual as instalações estão alocadas: um museu dentro de uma área florestal tombada, que determina a preservação das instalações que deve estar em harmonia com a preservação do seu entorno.

Utilizando estudos de caso para ilustrar a aplicação do método de análise, vale-se da ferramenta de gestão de riscos, considerando os fatores que afetam a conservação e perpetuação das obras selecionadas. Além do aspecto material, são levadas em consideração questões estéticas, históricas e a proposta artística, apresentando-se possibilidades de abordagem dos casos em estudo através de parâmetros internacionalmente discutidos. Apresenta-se metodologias de diagnóstico de conservação e um levantamento geral dos riscos aos quais as instalações estão expostas, traçando estratégias aplicáveis à perpetuação do acervo.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Contemporânea; Instalações de *site-specific*; Obras ao ar livre; Preservação; Conservação-Restauração; Gestão de risco.

ABSTRACT

The study analyzes issues related to the preservation of outdoors site-specific installations located at the city of Rio de Janeiro, in the Contemporary Art Route in Açude's Museum, inside the Tijuca's Florest. They are ten installations with a diversity of materials and artistic proposes.

The main strategy in the preservation of any kind of cultural heritage, from any time in history, is the control of ambient aspects that influences negatively the conservation status of the works. Such control is not possible in outdoor spaces, thus making the process of deterioration constant and inherent. The specific problems concerning contemporary art installations , in which materials do not yet received the same attention and study as the classical materials and in which the artistic proposal are multiple, are dealt with. Facing these issues, that are far away from the models of preservation applied to the classical arts, considerations about what should be preserved and what should decay without interference in the contemporary art installations emerges. In addition, the space in which the installations are located – a museum inside a preserved forestall area – is responsible to determine the preservation of the works of art in harmony with the preservation of where they are located.

The present research utilizes case studies to illustrate the application of the method of analysis: with the risk management tool, the factors that affect the select installations conservation and perpetuation are considered. Beyond the material aspect, the as aesthetic of the installations, their history and their artistic proposal are also studied, showing possibilities of approaches to treatment of the cases studies utilizing international parameters. This work presents methodologies of conservation diagnosis along with a general consideration of the risks that the installations are exposed to, and after that, traces strategies linked to the perpetuation of the whole collection.

KEY WORDS: Contemporary art; Site-specific installations; Outdoors installations; Preservation; Conservation-restoration; Risk management.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1.** Casa principal do Museu do Açude, no Alto da Boa Vista, na cidade do Rio de Janeiro.....47
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude
- Figura 2.** Casa principal do Museu do Açude47
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude
- Figura 3.** Varandas laterais da casa principal do Museu do Açude e espelho d'água47
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude
- Figura 4.** Varanda lateral da casa principal do Museu do Açude com azulejaria e espelho d'água48
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude
- Figura 5.** Fonte na área externa do Museu do Açude50
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude
- Figura 6.** Detalhe da coleção de arte oriental e azulejaria dispostas em uma das salas da casa principal50
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude
- Figura 7.** Reserva técnica visitável no segundo pavimento da casa principal50
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude
- Figura 8.** Varanda em uma das laterais da casa principal.....51
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude
- Figura 9.** Piscina.....51
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 10. Sala de jantar da casa principal do Museu do Açude.....	51
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 11. Exposição permanente de arte oriental e azulejaria em uma das salas da casa principal do Museu do Açude.....	51
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 12. Vista aérea do Museu do Açude.....	52
Fonte: BETTE, 2015, p. 64.	
Figura 13. <i>Aguadorado</i> , Shelagh Wakely (1993)	54
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 14. <i>Aguadorado</i> , Shelagh Wakely (1993)	55
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 15. <i>O Gabinete Entomológico</i> , Tunga (1994)	56
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 16. <i>Sem Título</i> , Adriana Varejão (1994)	57
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 17. <i>Cancela de Carne</i> , Arthur Barrio (1994)	57
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 18. Instalação de Fernanda Gomes no Museu do Açude (1994)	58
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 19. <i>O Jardim do Éden e o Sangue de Górgona</i> , Claudia Bakker (1994)	59
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 20. <i>Via Láctea Brasil</i> , Claudia Bakker (1996)	60
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 21. Aquil Estão, Anna Maria Maiolino (1999)	64

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 22. *Dora Maar na Piscina*, Iole de Freitas (1999)67

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 23. *Dora Maar na Piscina*, Iole de Freitas (1999)68

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 24. *Magic Square nº 5 – De Lux*, Hélio Oiticica (2000).....69

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 25. *Magic Square nº 5 – De Lux*, Hélio Oiticica (2000).....72

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 26. Maquete do *Magic Square nº 5 – De Lux*, Hélio Oiticica73

Fonte: Catálogo do *Centro de Artes Hélio Oiticica*, 2003, p. 34.

Figura 27. *Sem Título*, José Resende (2002)75

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 28. *New House*, Lygia Pape (2002).....77

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 29. *Calado I*, Nuno Ramos (2002)78

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 30. *Calado II*, Nuno Ramos (2002)79

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 31. *Garota de Ipanema*, de Piotr Uklanski (2005)80

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 32. *Passarela*, Eduardo Coimbra (2008)81

Fonte: DOCTORS; SÁ, s.p.

Figura 33. *Sem Título*, Iole de Freitas (2012)84

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 34. *Ghabaah*, Angelo Venosa (2016)87

Fonte: SALDANHA, 2016, p. 20

Figura 35. *Sem Título*, José Resende (2016)89

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 36. *Sem Título*, José Resende (2016)90

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 37. Detalhe da instalação *O Modo Azul*, de Waltercio Caldas (2016)92

Fonte: SALDANHA, 2016, p. 72

Figura 38. Detalhe da extremidade superior de *O Modo Azul*, de Waltercio Caldas (2016)93

Fonte: SALDANHA, 2016, p. 70

Figura 39. *O Modo Azul*, Waltercio Caldas (2016)94

Fonte: SALDANHA, 2016, p. 62

Figura 40. Série *Rolinhas*, de Anna Maria Maiolino (1993)99

Fonte: Disponível em https://issuu.com/leticiasaraiva/docs/ana_maria_maiolino acesso em 20 de outubro de 2018

Figura 41. Série *Argila Modelada*, de Anna Maria Maiolino (década de 1990) 100

Fonte: Disponível em https://issuu.com/leticiasaraiva/docs/ana_maria_maiolino acesso em 20 de outubro de 2018

Figura 42. Instalação da artista Anna Maria Maiolino em 2017 na ocasião de sua retrospectiva no Museum of Contemporary Art (MOCA), em Los Angeles, nos Estados Unidos 100

Fonte: Disponível em <https://www.moca.org/exhibition/anna-maria-maiolino> acesso em 20 de outubro de 2018

Figura 43. *Aqui Estão*, Anna Maria Maiolino (foto de 1999) 103

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 44. Detalhe *Aqui Estão*, Anna Maria Maiolino (foto de 1999) 104

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 45. Mapa do Circuito de Arte Contemporânea elaborado pelo Museu do Açude com a obra <i>Aqui Estão</i> , de Anna Maria Maiolino em destaque	105
Fonte: Disponível em http://museuscastromaya.com.br/museu-do-acude/exposicao-do-museu-do-acude/espaco-de-instalacoes-permanentes/acesso em 10 de setembro de 2018	
Figura 46. Estrada interna do Museu do Açude para acesso à recepção e a obra <i>Aqui Estão</i> alocada na encosta lateral, abaixo da casa principal	106
Fonte: Elaboração da autora em janeiro de 2018	
Figura 47. <i>Aqui Estão</i> alocada sobre árvore em encosta lateral com placa de identificação	107
Fonte: Elabora da autora em janeiro de 2018	
Figura 48. Detalhe da confecção dos rolos de madeira que compõe a obra <i>Aqui Estão</i> , de Anna Maria Maiolino.....	108
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude e físicos do Museu Chácara do Céu	
Figura 49. Produção da instalação pela artista e assistente	109
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude e físicos do Museu Chácara do Céu	
Figura 50. Anna Maria Maiolino posa com rolos que compõe sua obra <i>Aqui Estão</i>	110
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude e físicos do Museu Chácara do Céu	
Figura 51. Fotogramas do processo de confecção da instalação <i>Aqui Estão</i> , de Anna Maria Maiolino	110
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos físicos do Museu Chácara do Céu	
Figura 52. Estruturas de madeira componentes da instalação <i>Aqui Estão</i> secando após processo de verniz	111
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude e físicos do Museu Chácara do Céu	
Figura 53. Anna Maria Maiolino seleciona árvore para locação de <i>Aqui Estão</i>	112
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude e físicos do Museu Chácara do Céu	

Figura 54. Artista e assistente amarram rolos componentes de <i>Aqui Estão</i> em volta da árvore escolhida	112
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude e físicos do Museu Chácara do Céu	
Figura 55. Anna Maria Maiolino montando a instalação <i>Aqui Estão</i> amarrando rolos de madeira a árvore no Museu do Açude	113
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude e físicos do Museu Chácara do Céu	
Figura 56. Anna Maria Maiolino executando a obra <i>Aqui Estão</i> no Museu do Açude em 1999	114
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude e físicos do Museu Chácara do Céu	
Figura 57. Processo de fixação de rolos de madeira ao tronco da árvore pela artista e assistente	115
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude e físicos do Museu Chácara do Céu	
Figura 58. Trabalho no torno pela artista e assistente para modelagem dos rolos de madeira que compõe a obra <i>Aqui Estão</i> , de Anna Maria Maiolino presente no Museu do Açude	115
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude e físicos do Museu Chácara do Céu	
Figura 59. <i>Aqui Estão</i> anteriormente a intervenção não datada	121
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 60. <i>Aqui Estão</i> após intervenção não datada	121
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 61. Registro fotográfico de possíveis testes não informados ou especificados	121
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 62. Esquema de como os riscos (tanto os agentes quanto efeitos) podem se relacionar na obra <i>Aqui Estão</i> , de Anna Maria Maiolino.....	125
Fonte: Elaboração da autora	

Figura 63. Demonstrativo de valoração para os indicativos A e B de acordo com a leitura de Ankersmit et al. (2011).....	130
Fonte: Elaboração da autora	
Figura 64. Gestão de risco para <i>Aqui Estão</i> , de Anna Maria Maiolino	131
Fonte: Elaboração da autora	
Figura 65. <i>Aqui Estão</i> em 1999	142
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 66. <i>Aqui Estão</i> em 22 de janeiro de 2018.....	142
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 67. Detalhe <i>Aqui Estão</i> com peça de madeira desprendendo com o fio à mostra em 22 de janeiro de 2018.....	143
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 68. Detalhe <i>Aqui Estão</i> com peça de madeira desprendendo com o fio à mostra em 22 de janeiro de 2018.....	143
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 69. Detalhe da presença de ataque biológico em peças componentes de <i>Aqui Estão</i> em 22 de janeiro de 2018.....	144
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 70. Detalhe da presença de insetos e sujidades em <i>Aqui Estão</i> em 22 de janeiro de 2018.....	144
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 71. Detalhe da presença de insetos e sujidades em <i>Aqui Estão</i> em 22 de janeiro de 2018.....	144
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 72. <i>O Ovo</i> (1967), Lygia Pape.....	147
Fonte:Projeto Lygia Pape http://www.lygiapape.org.br/pt/obra60.php?i=6 acesso em 15 de setembro de 2018	
Figura 73. <i>New House</i> , Lygia Pape (2002)	148
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 74. <i>New House</i> , Lygia Pape (2002)	149
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	

Figura 75. Detalhe de <i>New House</i> , Lygia Pape (2002)	150
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 76. Detalhe de placa de gesso no interior da instalação <i>New House</i> , de Lygia Pape (2002)	150
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 77. Detalhe no interior da instalação <i>New House</i> , de Lygia Pape (2002) ..	151
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 78. Lygia Pape em frente a instalação <i>New House</i> , no Museu do Açude (2002)	152
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 79. Mapa do Circuito de Arte Contemporânea elaborado pelo Museu do Açude com <i>New House</i> , de Lygia Pape, em destaque.....	154
Fonte: Disponível em http://museuscastromaya.com.br/museu-do-acude/exposicao-do-museu-do-acude/espaco-de-instalacoes-permanentes/ acesso em 10 de setembro de 2018	
Figura 80. Croqui presente no projeto da instalação <i>New House</i> , de Lygia Pape..	156
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos físicos do Museu do Açude	
Figura 81. Modelo de como seriam as placas de gesso presente no projeto da instalação <i>New House</i> , de Lygia Pape.....	156
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos físicos do Museu do Açude	
Figura 82. Modelo de como seriam as portas no croqui presente no projeto da instalação <i>New House</i> , de Lygia Pape – tais foram suprimidas na apresentação final da instalação	156
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos físicos do Museu do Açude	
Figura 83. Lygia Pape ao lado de placas de gesso no projeto apresentado ao Museu do Açude para construção de <i>New House</i> na parte externa	157

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos físicos do Museu do Açude

Figura 84. Desenho arquitetônico (planta baixa) da instalação *New House*, de Lygia Pape..... 158

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos físicos do Museu do Açude

Figura 85. Desenho arquitetônico (planta baixa) da instalação *New House*, de Lygia Pape..... 159

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos físicos do Museu do Açude

Figura 86. Execução da alvenaria na instalação *New House*, de Lygia Pape (2002) 160

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude e físicos do Museu Chácara do Céu

Figura 87. Execução da alvenaria na instalação *New House*, de Lygia Pape (2002) 161

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude e físicos do Museu Chácara do Céu

Figura 88. Execução da instalação *New House*, de Lygia Pape em 2002 – detalhe da obra em meio a vegetação local..... 161

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude e físicos do Museu Chácara do Céu

Figura 89. Execução da instalação *New House*: Lygia Pape no interior da estrutura de alvenaria ao lado das placas de gesso utilizadas na composição interior da obra 162

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude e físicos do Museu Chácara do Céu

Figura 90. A artista durante a montagem de sua instalação *New House* (2002) ... 163

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude e físicos do Museu Chácara do Céu

Figura 91. Detalhe durante a montagem do interior da instalação *New House*, de Lygia Pape (2002) 163

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude e físicos do Museu Chácara do Céu

Figura 92. Placa de identificação da obra <i>New House</i> , de Lygia Pape (com os dizeres “Obra restaurada pelo Projeto Lygia Pape” no segmento inferior da placa, abaixo do logo do Projeto Lygia Pape)	170
Fonte: Elaboração da autora em janeiro de 2018	
Figura 93. <i>New House</i> , de Lygia Pape, no Museu do Açude, em provável processo de restauro em 2014	171
Fonte: BETTE, 2015, p. 80.	
Figura 94. <i>New House</i> , de Lygia Pape em provável processo de restauro em 2014	172
Fonte: BETTE, 2015, p. 80	
Figura 95. Esquema de como os riscos podem se relacionar em <i>New House</i> , de Lygia Pape no Museu do Açude	175
Fonte: Elaboração da autora	
Figura 96. Gestão de risco para <i>New House</i> , de Lygia Pape para o Museu do Açude	179
Fonte: Elaboração da autora	
Figura 97. <i>New House</i> , no Museu do Açude em 2002	189
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude e físicos do Museu Chácara do Céu	
Figura 98. <i>New House</i> , de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018	190
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 99. Detalhe do interior de <i>New House</i> , de Lygia Pape no Museu do Açude em 2002	191
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 100. Detalhe interior de <i>New House</i> , de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018.....	192
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 101. Detalhe do interior de <i>New House</i> , de Lygia Pape no Museu do Açude em janeiro de 2018.....	193
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 102. Detalhe da parede externa de <i>New House</i> , de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018.....	194
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	

Figura 103. Detalhe do interior de <i>New House</i> , de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018.....	194
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 104. Detalhe do chão no interior de <i>New House</i> , de Lygia Pape no Museu do Açude em janeiro de 2018	195
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 105. Detalhe interior de <i>New House</i> , de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018.....	196
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 106. Detalhe interior de <i>New House</i> , de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018.....	196
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 107. Detalhe teto de <i>New House</i> , de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018.....	197
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 108. Detalhe teto de <i>New House</i> , de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018.....	197
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 109. <i>New House</i> , de Lygia Pape no Museu do Açude em 2002	198
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude e físicos do Museu Chácara do Céu	
Figura 110. Detalhe <i>New House</i> , de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018	198
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 111. Detalhe interior de <i>New House</i> , de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018.....	199
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 112. Detalhe interior de <i>New House</i> , de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018 com presença de vegetação e canos soltos	200
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 113. Detalhe de ferragem junto aos vidros com oxidação ativa em <i>New House</i> , de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018	200
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	

Figura 114. Entrada da instalação permanente do Museu do Açude <i>New House</i> , de Lygia Pape em janeiro de 2018.....	201
Fonte: Elaboração da autora	
Figura 115. Entorno imediato instalação permanente do Museu do Açude <i>New House</i> , de Lygia Pape em janeiro de 2018.....	202
Fonte: Elaboração da autora	
Figura 116. Escada de rochas na entrada da instalação permanente do Museu do Açude <i>New House</i> , de Lygia Pape em janeiro de 2018	202
Fonte:Elaboração da autora	
Figura 117. Escada de rochas na entrada da instalação permanente do Museu do Açude <i>New House</i> , de Lygia Pape em janeiro de 2018	203
Fonte: Elaboração da autora	
Figura 118. Detalhe da base de alvenaria da instalação permanente do Museu do Açude <i>New House</i> , de Lygia Pape em janeiro de 2018	203
Fonte: Elaboração da autora	
Figura 119. Entorno da instalação permanente do Museu do Açude <i>New House</i> , de Lygia Pape com caminhos tomado por raízes.....	204
Fonte: Elaboração da autora	
Figura 120. Lateral no entorno imediato da instalação permanente do Museu do Açude <i>New House</i> , de Lygia Pape com guarda corpo em madeira bastante instável em janeiro de 2018.....	205
Fonte:Elaboração da autora	
Figura 121. <i>Mácula</i> , de Nuno Ramos (1994) – sal, parafina, breu, vidro soprado, gás hélio, tubos de órgão e gesso; dimensões variáveis	207
Fonte:	
http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=94&cod_Serie=23 acesso em 18 de setembro de 2018	
Figura 122. <i>Craca</i> , de Nuno Ramos (1995) – alumínio fundido, detrito de ossos de conchas; dimensões: 300 x 300 x 600 cm	208
Fonte: http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=95&cod_Serie=28 acesso em 18 de setembro de 2018	
Figura 123. <i>Black and Blue</i> , de Nuno Ramos (2000) – três esculturas de areia queimada prensada, com frestas em que se encaixam vidros soprados contendo óleo	

queimado e vaselina; dimensões: 220 x 220 x 250 cm; 160 x 600 x 180 cm; 170 x 400 x 160 cm.....210

Fonte:

http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=100&cod_Serie=46 acesso em 18 de setembro de 2018

Figura 124. *Luz Negra*, de Nuno Ramos (2002) – areia queimada comprimida, vidro, estrutura metálica, madeira e óleo queimado.....210

Fonte:http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=102&cod_Serie=58 acesso em 18 de setembro de 2018

Figura 125. *Calado II*, de Nuno Ramos (2002)212

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 126. *Calado II*, de Nuno Ramos (2002)213

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 127. Detalhe *Calado II*, de Nuno Ramos (2002)214

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do **Museu do Açude**

Figura 128. *Calado I*, de Nuno Ramos (2002)214

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 129. *Calado II*, de Nuno Ramos (2002) 215

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 130. Mapa do Circuito de Arte Contemporânea elaborado pelo Museu do Açude com *Calado I* e *Calado II*, de Nuno Ramos, em destaque218

Fonte: Disponível em <http://museuscastromaya.com.br/museu-do-acude/exposicao-do-museu-do-acude/espaco-de-instalacoes-permanentes/> acesso em 10 de setembro de 2018

Figura 131. Fundação de *Calado II*, de Nuno Ramos (2002)220

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 132. Construção de *Calado I*, de Nuno Ramos (2002)220

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 133. Construção de *Calado I*, de Nuno Ramos (2002)221

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 134. Construção de *Calado II*, de Nuno Ramos (2002)221

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 135. Construção de *Calado II*, de Nuno Ramos (2002)222

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 136. *Calado II* em processo de construção222

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 137. Inserção de vidro e óleo queimado na estrutura de concreto e asfalto de *Calado I*, de Nuno Ramos (2002)223

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 138. Nuno Ramos sobre *Calado I* durante o processo de construção da instalação224

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 139. Detalhe de cano de concreto exposto na via do Museu do Açude em que as instalações de Nuno Ramos estão alocadas229

Fonte: Elaboração da autora

Figura 140. Cano de concreto exposto ao lado de *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em janeiro de 2018230

Fonte: Elaboração da autora

Figura 141. Irregularidades naturais do terreno e resquícios de calçamento no entorno da instalação *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em janeiro de 2018231

Fonte: Elaboração da autora

Figura 142. Irregularidades naturais no terreno e resquício de calçamento no entorno das instalações <i>Calado I</i> e <i>Calado II</i> , de Nuno Ramos no Museu do Açude em janeiro de 2018	232
Fonte: Elaboração da autora	
Figura 143. Raízes no entorno imediato da instalação <i>Calado I</i> , de Nuno Ramos no Museu do Açude em janeiro de 2018	233
Fonte: Elaboração da autora	
Figura 144. Caminho com risco de queda de encostas laterais no entorno da instalação <i>Calado I</i> , de Nuno Ramos no Museu do Açude em janeiro de 2018	234
Fonte: Elaboração da autora	
Figura 145. Esquema de como os riscos podem se relacionar em <i>Calado</i> , instalações de Nuno Ramos no Museu do Açude	237
Fonte: Elaboração da autora	
Figura 146. Gestão de risco para <i>Calado</i> , de Nuno Ramos no Museu do Açude ..	240
Fonte: Elaboração da autora	
Figura 147. <i>Calado I</i> , de Nuno Ramos no Museu do Açude em 2003	250
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 148. <i>Calado II</i> , de Nuno Ramos no Museu do Açude em 2003	250
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 149. <i>Calado I</i> , de Nuno Ramos no Museu do Açude em janeiro de 2018 ..	251
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 150. <i>Calado I</i> , de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 janeiro de 2018	252
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 151. <i>Calado I</i> , de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 janeiro de 2018	253
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 152. Detalhe <i>Calado I</i> , de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 janeiro de 2018	253
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 153. Detalhe <i>Calado I</i> , de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 janeiro de 2018	254

Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz

Figura 154. Detalhe do vidro em *Calado I*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018254

Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz

Figura 155. Detalhe do vidro turvo e sem sinal dos líquidos descritos pelo autor em *Calado I*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018254

Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz

Figura 156. *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018255

Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz

Figura 157. Detalhe de lateral com vegetação – avencas e samambaias – além de ataque biológico em *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018255

Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz

Figura 158. Detalhe lateral da superfície de asfalto tomada por ataque biológico e com pontos com vegetação, além do vidro bastante turvo em *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018256

Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz

Figura 159. Detalhe do vidro e superfície asfáltica em *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018257

Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz

Figura 160. Detalhe do vidro e superfície asfáltica em *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018257

Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz

Figura 161. Detalhe vidro com ataque biológico no interior, além de não ser possível observar os líquidos presentes em seu interior e sujidades e ataque biológico na superfície asfáltica de *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018257

Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz

Figura 162. Detalhe vidro em que não possível observar os líquidos presentes em seu interior, além de sujidades, plantas crescendo e ataque biológico na superfície asfáltica de *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018258

Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz

Figura 163. Detalhe vidro em que não possível observar os líquidos presentes em seu interior, além de sujidades, plantas crescendo e ataque biológico na superfície asfáltica de <i>Calado II</i> , de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018	258
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 164. Entorno das instalações de Nuno Ramos no Museu do Açude com árvore tombada no caminho entre as obras em 22 de janeiro de 2018	259
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 165. Entorno das instalações de Nuno Ramos no Museu do Açude com árvore tombada no caminho entre as obras em 22 de janeiro de 2018	260
Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz	
Figura 166. Vista aérea do Museu do Açude e arredores	264
Fonte: Facebook do Museu do Açude	
https://www.facebook.com/1552161925049819/photos/a.2117411531858186/2117411721858167/?type=3&theater	
Figura 167. Vista aérea da casa principal de espelho d'água	265
Fonte: Facebook do Museu do Açude	
https://www.facebook.com/pg/Museu-Do-A%C3%A7ude-1552161925049819/photos/?ref=page_internal	
Figura 168. Vista aérea da casa principal e recepção	266
Fonte: Facebook do Museu do Açude	
https://www.facebook.com/1552161925049819/photos/a.2117411531858186/2117411958524810/?type=3&theater	
Figura 169. Vista aérea do <i>Magic Square nº 5 – De Lux</i> , de Hélio Oiticica	267
Fonte: Facebook do Museu do Açude	
https://www.facebook.com/pg/Museu-Do-A%C3%A7ude-1552161925049819/photos/?ref=page_internal	
Figura 170. <i>Aqui Estão</i> , de Anna Maria Miolino em 1999	286
Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude	
Figura 171. <i>Aqui Estão</i> , em 2014	286
Fonte: BETTE, 2015	
Figura 172. <i>Aqui Estão</i> , em 2012, na reabertura do Museu do Açude após dois anos fechado por consequência de danos provenientes das chuvas	287

Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/conheca-algumas-obras-do-museu-do-acude-4941946> acesso em 22 de dezembro de 2018

Figura 173. *Aqui Estão*, após processo de restauração em 2014287

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 174. *Aqui Estão*, em 22 de janeiro de 2018288

Fonte: Elaboração a pedido da autora Fotos: Fernanda Eda Paz

Figura 175. Detalhe de *Calado I* com superfície de vidro com óleo queimado, por volta de 2012289

Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/conheca-algumas-obras-do-museu-do-acude-4941946> acesso em 22 de dezembro de 2018

Figura 176. Detalhe de *Calado II*, de Nuno Ramos por volta de 2012290

Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/conheca-algumas-obras-do-museu-do-acude-4941946> acesso em 22 de dezembro de 2018

Figura 177. Detalhe de *Calado II*, de Nuno Ramos por volta de 2012290

Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/conheca-algumas-obras-do-museu-do-acude-4941946> acesso em 22 de dezembro de 2018

Figura 178. *Calado I*, por volta de 2016291

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 179. *Calado II*, por volta de 2016291

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 180. *Calado II*, por volta de 2016292

Fonte: Imagem cedida pelos Museus Castro Maya e presente nos arquivos digitais do Museu do Açude

Figura 181. *New House*, postumamente construída em um espaço interno da Bienal de Lyon em 2017294

Fonte: <http://www.biennaledelyon.com/uk/floating-worlds/the-artists/lygia-pape.html> acesso em 22 de dezembro de 2018

Figura 182. Interior de *New House*, postumamente construída em um espaço interno da Bienal de Lyon em 2017295

Fonte: <http://www.biennaledelyon.com/uk/floating-worlds/the-artists/lygia-pape.html> acesso em 22 de dezembro de 2018

Figura 183. Interior de <i>New House</i> , postumamente construída em um espaço interno da Bienal de Lyon em 2017	295
Fonte: http://www.biennaledelyon.com/uk/floating-worlds/the-artists/lygia-pape.html acesso em 22 de dezembro de 2018	
Figura 184. <i>New House</i> , postumamente construída pelo Projeto Lygia Pape em um espaço interno da Bienal de Lyon em 2017	296
Fonte: http://www.biennaledelyon.com/uk/floating-worlds/the-artists/lygia-pape.htm acesso em 22 de dezembro de 2018	
Figura 185. <i>New House</i> , postumamente construída pelo Projeto Lygia Pape em um espaço interno da Bienal de Lyon em 2017	297
Figura 186. Detalhe <i>New House</i> com transparências e destruição no interior da instalação citadas pela autora ainda em vida	298
Fonte: http://photo.untz.fr/lygia-pape-new-house/ acesso em 22 de dezembro de 2018	
Figura 187. Esquema de causa e efeito durante exercício em grupo do Canadian Conservation Institute que mostra como os agentes de riscos podem ter fatores internos e externos além de possíveis tipologias de dano advindas de agentes diferentes	348
Fonte: MICHALSKI; PEDERSOLI, 2017, p. 72	
Figura 188. Gráfico com demonstrativo de média de horas diárias com incidência solar no Alto da Boa Vista, Rio de Janeiro – RJ	351
Fonte: <i>National Centers for Environmental Information (NOAA)</i> https://www.ncdc.noaa.gov/	
Figura 189. Gráficos com demonstrativos de temperatura e horas de incidência solar no Alto da Boa Vista, Rio de Janeiro – RJ	352
Fonte: <i>National Centers for Environmental Information (NOAA)</i> https://www.ncdc.noaa.gov/	
Figura 190. Possibilidades do indicativo A para eventos e processos	355
Fonte: ANKERSMIT; BROKERHOF; LIGTERINK 2017, p. 33	
Figura 191. Possibilidade para o indicativo B	356
Fonte: ANKERSMIT; BROKERHOF; LIGTERINK 2017, p. 33	
Figura 192. Possibilidades para o indicativo C	357
Fonte: ANKERSMIT; BROKERHOF; LIGTERINK 2017, p. 36	
Figura 193. Descrição dos valores de Magnitude de Risco (MR) e processos de priorização	358

Fonte: ANKERSMIT; BROKERHOF; LIGTERINK 2017, p. 37

Figura 194. Sugestões de como lidar com riscos baseado em sua magnitude (MR) e incerteza359

Fonte: ANKERSMIT; BROKERHOF; LIGTERINK 2017, p. 39

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	34
CAPÍTULO I: CIRCUITO DE ARTE CONTEMPORÂNEA: AS INSTALAÇÕES SITE-SPECIFIC AO AR LIVRE DO MUSEU DO AÇUDE	46
1.1. Exposição temporária <i>Potências do Orgânico</i> (1994): a primeira ocupação do espaço externo por instalações contemporâneas	53
1.2. O Circuito de Arte Contemporânea ao ar livre do Museu do Açude.....	61
CAPÍTULO II: SELEÇÃO DE ESTUDOS DE CASOS: RECORTE DE OBRAS CONTEMPORÂNEAS PERMANENTES AO AR LIVRE DO MUSEU DO AÇUDE	96
2.1 <i>AQUI ESTÃO</i> , DE ANNA MARIA MAIOLINO	98
2.1.1 Confeção, histórico e contexto.....	98
2.1.1.1 Materiais	105
2.1.1.2 Localização.....	106
2.1.1.3 Processos de confeção e montagem	109
2.1.2 Anatomia, caráter e identidade	117
2.1.3 Avaliação de valores atribuídos à obra	118
2.1.4 Relação entre aspectos sensoriais tangíveis a significância (proposta artística)	121
2.1.5 Identificação de riscos gerias do ambiente externo do Museu do Açude e específicos à obra	123
2.1.6 Análise de perda de valor esperada e possibilidade de reversibilidade.....	130
2.1.6.1 Análise do estado de conservação	143
2.2 <i>NEW HOUSE</i> , DE LYGIA PAPE	147
2.2.1 Confeção, histórico e contexto.....	147
2.2.1.1 Localização.....	155

2.2.1.2	Projeto, materiais e montagem	156
2.2.2	Anatomia, caráter e identidade	165
2.2.3	Avaliação de valores atribuídos à obra	167
2.2.4	Relação entre aspectos sensoriais tangíveis a significância (proposta artística)	170
2.2.5	Identificação de riscos	173
2.2.6	Análise de perda de valor esperada e possibilidade de reversibilidade.....	179
2.2.6.1	Análise do estado de conservação	190
2.3	CALADO, DE NUNO RAMOS	207
2.3.1	Confecção, histórico e contexto.....	207
2.3.1.1	Materiais	218
2.3.1.2	Localização.....	219
2.3.1.3	Projeto e montagem.....	219
2.3.2	Anatomia, caráter e identidade	226
2.3.3	Avaliação de valores atribuídos à obra	226
2.3.4	Relação entre aspectos sensoriais tangíveis a significância (proposta artística)	229
2.3.5	Identificação de riscos	235
2.3.6	Análise de perda de valor esperada e possibilidade de reversibilidade.....	240
2.3.6.1	Análise do estado de conservação	250

CAPÍTULO III: DIRETRIZES PARA PRESERVAÇÃO DO CIRCUITO DE ARTE CONTEMPORÂNEA AO AR LIVRE DO MUSEU DO AÇUDE 263

3.1	FLORESTA DA TIJUCA: O ENTORNO COMO CONDICIONANTE DE PRÁTICAS DE PRESERVAÇÃO	265
3.2	INDICAÇÃO DE POSSIBILIDADES DE TRATAMENTO	270
3.2.1	Práticas comuns: documentação.....	271
3.2.1.1	Modelos de documentação.....	272
3.2.1.2	Entrevistas.....	275

3.2.1.3 Documentação do estado de conservação e intervenções	279
3.2.2 Práticas comuns: manutenção	281
3.3 DIRETRIZES PARA OS ESTUDOS DE CASO	283
3.3.1 Materialidade orgânica: a madeira ao ar livre e opções de preservação.....	285
3.3.2 O contraste como proposta: possibilidades de reestabelecimento	290
3.3.3 A instalação reproduzível: os múltiplos e póstumos de <i>New House</i> , de Lygia Pape	294
CONSIDERAÇÕES FINAIS	303
REFERÊNCIAS	307
GLOSSÁRIO.....	338
APÉNDICE A: Diretrizes para aplicação do Método ABC do <i>Canadian Conservation Institute</i> a partir de considerações do cenário do Museu do Açude – RJ	345
APÉNDICE B: Sugestão de ficha de documentação para o <i>Circuito de Arte Contemporânea</i> ao ar livre do Museu do Açude elaborada pela autora	362
APÉNDICE C: Tradução da autora para <i>The Model for Data Registration</i> proposto pela <i>Foundation for the Conservation of Modern Art</i> de Amsterdã, Holanda, na publicação <i>Modern Art, Who Cares?</i> (2005, p. 179-190)	368
APÉNDICE D: Tradução da autora para o modelo de documentação e registro presentes no livro <i>Public Art By The Book</i> (GOLDSTEIN, 2005)	383
APÉNDICE E: Tradução da autora para diretrizes de documentação presente no artigo de Iwona Szmelter, <i>Shaping the legacy of Krzysztof M. Bednarski: A Model for Artist/Conservation/Curator Collaboration in Inside Installations: Theory and Practice in the care of complex artworks.</i> Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, p. 128-129.	386

APÉNDICE F: Tradução da autora para diretrizes de documentação presente no artigo <i>Installations and Problems of Preservation</i> , de Carol Stingari in HUMMELEN, Yjsbrand; SILLÉ, D. Modern Arts: Who Cares? London: Archetype, 2005, p. 278-280	389
APÉNDICE G: Tradução da autora para <i>The Model for Condition Registration</i> proposto pela <i>Foundation for the Conservation of Modern Art</i> de Amsterdã, Holanda, na publicação <i>Modern Art, Who Cares?</i> (2005, p. 191-195).....	391

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como seu objeto considerações acerca da preservação e continuidade da coleção de arte contemporânea ao ar livre do Museu do Açude, no Alto da Boa Vista, na cidade do Rio de Janeiro.

O Museu do Açude, juntamente com o Museu Chácara do Céu – no bairro de Santa Tereza, no Rio de Janeiro –, constituem os Museus Castro Maya, geridos pela União através do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e atrelados ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

O museu-casa está localizado dentro de uma das maiores florestas urbanas do mundo, a Floresta da Tijuca, e possui uma coleção de arte oriental e azulejaria advinda de seu patrono, Raymundo Ottoni Castro Maya. A partir da década de 1990, com a consideração de que não somente os objetos e imóveis tombados do Museu do Açude¹ constituíam seu acervo, como também o seu entorno natural² – também tombado como patrimônio – foram propostas criações de obras de arte contemporânea para ocupação externa, difusão e modificação da relação do visitante com o espaço. A primeira ocupação externa em 1993 com uma instalação da artista Shelagh Wakely, gerou a exposição temporária com instalações ao ar livre: *Potência do Orgânico*, datada de 1994 e com curadoria de Marcio Doctors. Esta exposição foi o ponto de partida para o espaço que hoje é conhecido como *Circuito de Arte Contemporânea* do Museu do Açude.

Em 1999 foi implementado um circuito museológico ao ar livre – *Espaço de Instalações Permanentes* – que contou até 2008 com a curadoria de Marcio Doctors e incorporou as obras dos artistas contemporâneos Anna Maria Maiolino, Eduardo Coimbra, Hélio Oiticica, Iole de Freitas, Lygia Pape, Nuno Ramos e Piotr Uklanski. Em 2016, houve uma mudança de denominação e a criação de uma comissão curatorial, sendo que o *Espaço de Instalações Permanentes* passou a ser chamado de *Circuito de Arte Contemporânea*, e inaugurou as instalações de mais três artistas: Angelo Venosa, José Resende e Waltercio Caldas.

A pesquisa aqui apresentada propõe como objeto de estudos para preservação e perpetuação destes *site-specific*, produzidos desde 1999 e locados ao ar livre.

¹ O Museu do Açude foi tombado pelo Instituto Patrimônio Artístico Nacional (IPHAN) em 1972.

² A Floresta de Tijuca foi tombado pelo IPHAN em 1966 e considerado pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade e Reserva da Biosfera em 1991.

As obras *site-specific*³, como instalações de arte⁴ que são, trabalham novos conceitos estéticos, epistemológicos e fenomenológicos. Ao analisar instalações não é possível levar em consideração somente postulados formalistas e preocupados principalmente com a materialidade, utilizados em reflexões acerca de tipologias tradicionais da arte. Para a preservação é essencial compreender os conceitos presentes na instalação, sua gênese, seus antecessores e como se apresentam no cenário da arte contemporânea.

Claire Bishop (2005) ressalta que a instalação difere dos meios tradicionais pela necessidade da presença do espectador como um componente da obra, em que são requisitados outros sentidos, para além de uma passividade relativa a utilização somente da visão. “Essa insistência na presença literal do espectador é argumentada como a característica chave da instalação de arte” (BISHOP, 2005, p. 6, tradução nossa). Continuamente, Reiss (*apud* BISHOP, 2005) aponta também a importância da participação ativa do espectador, e ressalta que a análise de uma instalação só é possível quando esta é experienciada. Meyer (2000) complementa a ideia, através da seguinte citação: “A premissa da localização específica é da alocação da obra em um lugar pré-determinado, e somente neste local, evidenciando o clamor, advindo dos anos 1960, pela Presença, a demanda da experiência de ‘estar lá’” (p. 26, tradução nossa).

É possível afirmar que outras tipologias de arte, distintas da contemporânea, também evocam a presença e a necessidade de experimentação direta, porém destacamos que diferentemente dos suportes e representações tradicionais, nos quais há um simulacro de elementos como textura, espaço, luz e sombra, a instalação apresenta estes meios de modo direto, utilizando-os para promover a experiência do espectador. “Isto introduz uma ênfase na imediação sensorial, na participação física (o espectador deve andar dentro e/ou em torno da obra), para expandir a percepção do visitante que se torna parte da obra” (BISHOP, 2005, p. 11, tradução nossa).

Continuamente, esta evocação de atmosfera no espectador é também pontuada por Jadzinska nas suas considerações acerca das instalações:

Instalações são conglomerados de formas, ideias e significados que incorporam diferentes meios e objetivos, novas tecnologias, espaços e lugares como também estímulos sensoriais para criação de uma espécie de

³ Consultar verbete no Glossário na página 338

⁴ Consultar verbete no Glossário na página 338

unidade. As obras finalizadas podem ser fruto de uma atitude conceitual, nas quais **a materialidade é somente o veículo** e, portanto, **podem ser substituídas ou sofrer danos que não a prejudiquem**. Instalações intencionalmente são um procedimento ou um processo, ou uma ação, situando o trabalho nos limites da performance. Elas evocam uma atmosfera física e psicológica no espectador através da utilização de vários sentidos. Estas obras podem ser criadas para um local e/ou tempo específicos, como uma disposição particular de padrões espaciais ou, pelo contrário, podem ser inteiramente móveis. (JADZINSKA, 2011, p. 21, tradução e grifos nossos).

Diferentemente do espaço museológico controlado, do cubo branco, a paisagem natural e os espaços cotidianos promovem características diversas de recepção. Estas espacialidades são as que a presença física e a subjetividade de cada espectador proporcionam a imediação da extensão deste espaço-temporal, em contraste com a percepção através da epifania e instantaneidade de um olhar desencarnado, passivo e contemplador. “O desafio epistemológico da realocação de significado do objeto com a contingência do contexto, a reestruturação radical do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico de uma experiência do corpo vívido [...]” (KWON, 2004, p. 12, tradução nossa), problema presente em momentos diversos da arte e que ainda são evocados pelas instalações de arte contemporânea.

Uma obra *site-specific* pode articular e definir a si mesma através de propriedades, qualidades ou significados produzidos em uma relação específica entre um objeto ou um evento e a posição espacial que este ocupa. A noção substancial de lugar, presente em uma instalação de *site-specific*, pode impor uma relação direta com sua localização, o que clama uma locação fixa e original associadas ao que é (KAYE, 2000). Esta formulação ecoa no posicionamento do artista Richard Serra no debate público e na ação legal para remoção do seu *site-specific Tilted Arc*, de 1981. Sua fala esmiúça e ilustra, inequivocamente, um dos conceitos principais que direcionou as premissas acerca do *site-specific*: “*To move the work is to destroy the work*”⁵ (SERRA *apud* KEYE, 2000, p. 2, grifo nosso).

A maior parte dos trabalhos do Museu do Açude possui o caráter permanente bem marcado devido à dimensões e naturezas dos materiais utilizados, além da tipologia de alocação e montagem: as obras não são móveis e tampouco podem ser exibidas em outras localidades devido ao seu caráter permanente, além de o entorno os estruturar, servindo como suporte. As construções são estruturadas nos espaços

⁵ “Mover a obra é destruir a obra” (SERRA, 1994, p. 194, tradução nossa).

de diferentes maneiras: utilizando elementos naturais – árvores – como suporte e meio plástico (a obra de Anna Maria Maiolino está integrada a uma das árvores da Floresta e a de Eduardo Coimbra se ancora e utiliza as árvores como *mise em scène*); se estendendo das construções do entorno da casa principal (a instalação de Iole de Freitas brota do muro de contenção em frente à recepção; a obra de José Rezende utiliza as escadas ao lado da casa principal como elemento estrutural de sua obra), usufruindo da topografia do terreno como elemento composicional (Waltercio Caldas ocupa diferentes níveis do jardim lateral à recepção com a mesma estrutura e promove o contraste de cores com a vegetação e céu aberto presentes no local; Nuno Ramos utiliza a irregularidade dos barrancos presentes no Caminho do Judeu para ancorar suas instalações em asfalto, e ao mesmo tempo utiliza os elementos que identificam sua poética para contrastar com os elementos naturais).

Richard Serra aponta esse caráter de modificação espacial da obra pelo local em que ela está, assim como suas relações de indissociação: “*Site-specific* lidam com componentes de espaço (ambientação) predeterminados. A escala, o tamanho e a localização das obras são determinadas pela topografia do local, sendo tanto um recinto urbano, paisagístico ou arquitetônico. A obra torna-se parte do local e reestrutura conceitual e perceptivamente a organização do espaço”. (SERRA *apud* KWON, 2004, p. 12, tradução nossa). No direcionamento deste pensamento apresentado, limitamos que as instalações acima citadas priorizam a inseparabilidade física entre a obra e sua locação, sendo que ao mesmo tempo que ressignifica o espaço em que estão, são modificadas por ele.

Contudo, a localização como exemplificada até este trecho não é o que delimita uma instalação ser nomeada como *site-specific*. Meyer (2000) profere em seu texto que, para ele, existem duas noções de localidade: a locação literal e a funcional. As classificações destes dois conceitos pelo autor podem ser traduzidas como sendo, o primeiro termo, a *locação literal*, como o local por si, um “espaço singular” (*singular place*). Nesta localidade a intervenção artística é produzida de modo a se adequar ao espaço em que está presente, mesmo que esta intenção seja crítica. A apresentação da obra é determinada por sua localização. Da mesma forma que o espaço é único, o trabalho de arte nele presente também é. Como é advertido por Richard Serra, “A especificidade de obras determinadas pelo local em que foram concebidas para, significa que elas são dependentes e inseparáveis de sua localização” (SERRA *apud*

MEYER, 2000, p. 24, tradução nossa). Todas as obras citadas nos parágrafos anteriores que utilizam o espaço externo como estruturador, podem ser consideradas de locação literal.

Em contraste, a locação funcional classificada por Meyer (2000)⁶ pode ou não incorporar um espaço físico, mas certamente não privilegia localidade alguma, mas utiliza o espaço como “alegoria ou um palimpsesto”. Angelo Venosa pode ser enquadrada nesta localidade funcional, visto que ao mesmo tempo que mimetiza com o ambiente, destoa, e por ser uma estrutura mais móvel, em que não há esse ancoramento com o solo ou com outros elementos naturais ou construídos – há uma base em que a escultura é disposta, mas tal estrutura não promove fixação imóvel, sendo que ancora, mas não impede a remoção caso necessário –, mas de uma obra com materialidade e um caráter que se assemelha muito mais a poética e linguagem do artista, sendo imediatamente reconhecida como tal, do que com sendo determinadas pelo entorno. A obra ao mesmo tempo que destoa da localidade, é recebida por ela, mas sua existência não é condicionada ao local, podendo ser apresentável em quaisquer outros ambientes, sendo que “[...] a obra funcional recusa a intransigência da literalidade da especificação do espaço [*site-specificity*]. É uma coisa temporária, um movimento, uma cadeia de significados e histórias imbricadas” (MEYER, 2000, p. 25, tradução nossa). Acrescida à esta ideia, Meyer (2000) aponta que “Muitos trabalhos contemporâneos exploram uma noção de mobilidade de localidades e uma subjetividade nômade” que se aplicam muito bem tanto à obra de Angelo Venosa quanto à de Lygia Pape, assim como pode também ser aplicável a obra de Hélio Oiticica presente no Museu do Açude.

Se a montagem de obras em um local não passível de controle ambiental, cujas condições de umidade, temperatura e iluminação são altamente variáveis, já é extremamente complexa em trabalhos com materiais clássicos e propriedades amplamente conhecidas, quando nos referimos às coleções de arte contemporâneas, tais problemas ligados a deterioração da materialidade tornam-se ainda mais graves⁷.

A partir do final do século XX, as perspectivas da conservação-restauração desenvolvidas para Arte Moderna e Contemporânea permanecem com a intenção

⁶ Consultar verbete “Instalação” e “Site-specific” no Glossário na página 338

⁷ Ainda há de se ressaltar que os aspectos materiais são somente um ponto que deve ser considerado na conservação-restauração de arte contemporânea, sendo que podem haver outros aspectos a serem preservados que sobreponham a integridade material.

basilar de ser fiel à autenticidade material, todavia diante da necessidade de um tratamento, outras formas de autenticidade podem também ser levadas em consideração.

Assim, os objetos de estudo da presente pesquisa são parte do *Circuito de Arte Contemporânea* ao ar livre do Museu do Açude, sendo as obras produzidas especificamente para o espaço. Os materiais empregados nas obras de *site-specific* da instituição são diversos, as dimensões variáveis e as propostas e intenções artísticas⁸ plurais. Esta diversidade e heterogeneidade presente no acervo possibilita a promoção de um estudo, no qual uma seleção limitada poderá ser feita, tanto no que se refere a reflexões teórico-metodológicas, quanto na procura de novas abordagens e soluções para preservação do patrimônio de arte contemporânea.

Delimita-se que com as mudanças advindas das novas tipologias de arte Moderna e Contemporânea houve modificações significativas nas considerações acerca da perpetuação, conservação e restauro das obras. A própria tipologia de degradação, antes muito bem delimitada à análise material, é dissolvida e acrescida de novos pontos que devem ser observados, analisados e interpretados.

De acordo com Schinzel (2004), se faz relevante para perspectiva da conservação-restauração avaliar as proposições do artista acerca da obra. Há de se considerar a significância da matéria utilizada, a escolha de materiais diante de uma proposição específica, não que não somente envolva conteúdo, como também a experiência de criação e as emoções envolvidas neste processo.

A maior parte dos códigos de ética ligados à conservação-restauração especifica diferentes tipos de integridade: física, estética e histórica. A primeira refere-se ao material componente. A segunda descreve a habilidade do objeto criar sensações estéticas no observador, enquanto a integridade histórica descreve a evidência que a história está impressa no objeto. Como apontado por van Damme (*apud* SAAZE, 2013) quando consideramos a arte clássica, temos a iconografia que vem sendo estudada pela história da arte e complementada pela iconologia, da mesma maneira todos esses materiais industriais, cotidianos, “não artísticos” são significativos⁹. Assim sendo, através de todas as premissas apresentadas, um estudo dos materiais, técnicas e estado de conservação (através de métodos científicos,

⁸ Consultar verbete no Glossário página 338.

⁹ Schinzel (2005) declara que os materiais industriais possuem significados semânticos tais quais os presentes na arte tradicional sob o ponto de vista iconográfico e iconológico.

teóricos e tecnológicos) das instalações presentes *Circuito de Arte Contemporânea* do Museu do Açude –, deve ser aliado à análise da proposta dos artistas, no que diz respeito à materialidade e ao conceito e significado das obras.

Com relação ainda aos conceitos clássicos, a máxima da originalidade pode ser posta em cheque com a simples afirmação de que “Um trabalho antigo de arte já deve ter sido restaurado diversas vezes; e por consequência de sua idade, a aparência original foi perdida” (PHENIX; VAN DER ELST, 2005, p. 404, tradução nossa). Ademais, a maneira como contemplamos estes trabalhos e os avaliamos é essencial, de modo que “Aceitamos melhor modificações em obras históricas – como descoloração dos pigmentos, etc. – do que em obras modernas” (HERMES, 2005, p. 399, tradução nossa). Learner (2009) enfatiza que os materiais utilizados pelos artistas¹⁰ contemporâneos nos últimos anos¹¹ são de uma infinidade que ainda não é amplamente conhecida em suas propriedades e possíveis alterações, bem como seu comportamento frente às ações de conservação e restauro¹².

Doutrinas tradicionais são fruto de centenas de anos e diferentes discussões e não podem ser estendidas para conceitos contemporâneos de arte, dentre estas estão “[...] a obrigação de preservar toda a matéria original, a mínima intervenção, a inabilidade [impossibilidade] de reposição de elementos e a reversibilidade das ações tomadas. Além disso, isto também se aplica a falta de percepção de necessidade de compreensão de fatores ‘externos’, como espaço, lugar e estímulo sensual [sensível]” (JADZINSKA, 2011, p. 27, tradução nossa). Assim devemos apontar que conhecimento de certas materialidades e seus comportamentos demandará tempo e estudos.

As informações e instruções que podem ser obtidas através dos artistas para a montagem e manutenção das obras são extremamente importantes. Não por acaso, muitos artistas elaboram tais instruções e direcionamentos para a exibição e tratamento apropriados de seus trabalhos. Informações dos autores das obras são

¹⁰ “O artista moderno escolhe os materiais que utilizará não pela estabilidade, mas por serem aptos a expressar [serem meio] de suas ideias e criar uma imagem visual específica. Usualmente, artistas são inspirados por certos materiais, deste modo, suas escolhas não deveriam ser delimitadas por políticas museais” (HERMES, 2005, tradução nossa).

¹¹ O autor enfatiza exatamente 27 anteriores ao ano da publicação, que data de 2009.

¹² Houve pouca modificação deste cenário no que concerne principalmente ao brasileiro, sendo que somente agora propriedades de materiais modernos estão em um estudo mais extenso, não havendo ainda amplas pesquisas sobre materiais contemporâneos utilizados aqui e como estes se modificam frente às especificações do ambiente tropical ao ar livre.

consideradas indispensáveis para o embasamento da tomada de decisão de conservadores-restauradores. Dentre as questões relevantes na temática proposta, podem ser destacadas as seguintes, que alimentarão inicialmente a investigação: Ao alocar a produção no ambiente externo estariam os artistas esperando um envelhecimento inerente dos materiais? Caso estejam, existiria um limite de intensidade para estes danos? E caso não estejam, como o envelhecimento dos materiais comprometeria a proposta artística? Como tais materiais podem ser tratados sem que haja alterações na leitura e apreciação estética que devem estar em conformidade com a proposta artística?

Do ponto de vista da conservação, no que tange às mudanças materiais e inevitavelmente simbólicas da produção recente, é preciso destacar ainda o fato desses trabalhos não serem sempre executados pelos próprios artistas, que podem utilizar processos seriados ou industriais e até mesmo delegar, parcial ou totalmente, a construção da obra a terceiros, figurando, às vezes, como projetista e não artífice. Assim, os materiais são vistos como suporte ou meio para a linguagem, sendo, por vezes, passíveis de alterações ou substituições. A proposta artística pode conflitar com os intuitos da conservação, sendo que algumas obras são concebidas como transitórias, efêmeras, não passíveis de processos de preservação (HERMES, 2005), porém, frisamos que esta escolha pela decadência tem de ser explicitada pelo artista e não pode se configurar em um discurso arbitrário das instituições para esse tipo de negligência.

Levando em consideração os pontos brevemente elencados, não devemos nos debruçar somente no aspecto de mudanças materiais frente as intempéries inerentemente presentes em um ambiente externo. Devemos considerar com o mesmo afincamento as considerações ligadas a aspectos imateriais, assim como a experiência do espectador, tanto ligadas a obra quanto ao ambiente que a circunda.

É ativamente a presença do espectador no espaço e a influência dos seus sentidos o que classifica as instalações como um fenômeno diferente da arte tradicional – como também em um alto grau de diferenciação de outras formas correntes de arte moderna. A percepção do espectador é tratada não como uma consideração a respeito do objeto, mas como um “pertencimento” e presença. A experiência objetiva do espectador e suas percepções tornaram-se um dos fatores mais importantes evocados pelos artistas. (JADZINSKA, 2011, p. 24, tradução nossa).

É possível esboçar algumas perguntas de como os artistas enxergam esta mudança, e material, e quais são suas expectativas para a apresentação da instalação frente ao tempo. Continuamente, é imprescindível compreender como o entorno é considerado na continuidade da fruição da obra e proposta artística.

Como exposto por van de Vall (2005), obras de arte são objetos com características definidas e mensuráveis, mas os valoramos como criaturas vivas, não somente creditando a eles qualidades objetivas: é requerida para apreciação uma subjetividade pessoal indispensável para compreensão e promoção de propostas de conservação, assim como intervenções de restauro, sendo que “[...] este aspecto subjetivo é creditado à expressividade da obra” (p. 200, tradução nossa).

Existem características subjetivas, de significância semântica de utilização de matéria que podem ser classificadas de modo objetivo através da análise crítica tanto do discurso do artista quanto da obra, contudo,

[...] o olhar artístico tem suas faculdades intelectuais individuais que não podem verbalizadas. Esta verbalização seria tarefa interpretativa para história da arte. Infelizmente, a análise e interpretação necessárias para uma visão semântica são complexas e a área é tão nova, que a história da arte não teve tempo até agora para estabelecer uma iconografia, tampouco uma iconologia. De todo modo, iconografia é muito importante para o conteúdo e significado da arte contemporânea; assertivamente, estes conhecimentos são pré-requisitos para qualquer ação de conservação responsável. (SHINZEL, 2005, p. 314, tradução nossa).

Cada obra tem seu material atrelado ao significado dado pelo artista¹³ e isto faz com que os pareceres referentes aos processos de tomada de decisão sejam complexos e possivelmente conflituosos se feitos de maneira individual. Sendo assim, é necessário ampliar os estudos realizados nas diversas áreas de atuação incluídas neste processo e continuamente investir em um diálogo que abarque visões diferentes e complementares (PHENIX; VAN DER ELST, 2005) e não somente focar nestas mudanças mensuradas físico-quimicamente.

Para o estudo da problemática da preservação de obras ao ar livre faz-se necessária a compreensão dessa tipologia de obra, no cenário da arte contemporânea. É preciso conhecer o que se entende como instalação e *site-specific* nesse contexto.

¹³ “A iconografia individual de cada elemento, objeto ou material presente é, normalmente, conectada precisamente ao significado da obra” (JADZINSKA, 2011, p. 24, tradução nossa).

A partir da revisão dessa categoria de obra e do concomitante reconhecimento do acervo elegido para a pesquisa, torna-se possível a seleção de obras para o estudo de caso, que é importante para explicitar a singularidade de cada obra e a consequente aplicação de diferentes abordagens à sua preservação. Somente com a análise das tipologias materiais, técnicas e de proposições artísticas caso a caso podem ser aplicadas resoluções e direcionamentos que não sejam genéricos nem anacrônicos.

Para a continuação da investigação, é possível aplicar metodologias de análise comuns às demais obras de arte contemporânea, como a proposta por Hummelen (2004), que se presta à descrição detalhada dos objetos e que se inicia com a sua documentação: informações sobre o artista, estudos dos materiais utilizados, levantamento e descrição dos significados atribuídos (ou da intencionalidade do artista¹⁴), dados sobre as técnicas utilizadas e composição material, dentre outros. Em prosseguimento, propõe-se avaliar o estado de conservação dos objetos, bem como as condições ambientais que, em associação às suas características materiais, configuram tais estados.

De maneira complementar, deve-se levantar os aspectos simbólicos dos itens estudados¹⁵. Estamos em uma posição única hoje de sermos capazes de documentar as ideias dos artistas contemporâneos e seus desejos para conservação de seu próprio trabalho (STURMAN, 1999). Na última década a entrevista com artista se tornou uma ferramenta importante na conservação de arte contemporânea. Além de conduzir entrevistas formais nos momentos de aquisição, outra prática comum é consultar os artistas quando problemas de preservação não antes previstos surgem. Prática esta já adotada pelo Museu do Açude em duas ocasiões distintas na destruição e reconstrução das obras de José Resende e Iole de Freitas, assinalando o interesse da instituição em conservar a proposta e visões artísticas e consequente perpetuação das obras sem descontextualização ou leituras errôneas.

A partir da descrição material e simbólica das obras, associada às identificações e descrições das deteriorações, será possível determinar a importância dos danos

¹⁴ Ver verbete no Glossário na página 338

¹⁵ Para Pip Laurenson (2007) é necessária a redefinição da noção da intenção do artista em termos de propriedades de definição da obra. A intenção está associada mais com a compreensão conceitual da obra, visível na prática de engajar o artista no processo de conservação. Como uma alternativa ao conceito de autenticidade é a noção de performance embasada historicamente. O conceito de autenticidade e intenção do artista vem sendo escrutinados a partir da perspectiva da (porém não limitada a) conservação de arte contemporânea.

materiais e as suas possíveis conseqüências para a obra em sua totalidade (objeto material e simbólico). Com base em uma análise indicada destes três primeiros pontos, é iniciado um estudo das possíveis desarmonias de dano à materialidade da instalação e a conseqüente, ou não, alteração de significado. Este momento é primordial para definição de estratégias de conservação e se intervenções são justificáveis e aplicáveis. A investigação das possíveis discrepâncias levará em consideração fatores estéticos, questões de autenticidade¹⁶, historicidade e funcionalidade e culminará na elaboração de propostas para a gestão das obras pela instituição no que diz respeito à preservação.

A estabilização das desarmonias através de ações de conservação preventiva deve ser privilegiada em detrimento das ações de conservação curativa e restauração. Essas últimas serão aplicáveis nos casos cuja deterioração for mais avançada e comprometedor para leitura da obra, sendo, contudo, necessário ainda analisar as reais possibilidades – por conseqüências de limitações econômicas ou técnicas – de a obra sofrer uma intervenção dessa natureza (SEHN, 2016).

De maneira sintética, todas as informações levantadas ao longo da pesquisa para a proposição de diretrizes que mitiguem as possíveis desarmonias identificadas que serão trabalhadas, através da metodologias e diretrizes apresentadas pela *Foundation for the Conservation of Modern Art*, da Holanda, reconhecidamente uma instituição que promove importantes ferramentas para o estudo de obras de arte contemporânea, como o direcionamento para documentação e análise do estado de conservação utilizados nesta pesquisa como base. Complementando a análise das instalações e do meio em que estão alocadas, proporemos uma gestão de risco guiada pela leitura de Ankersmit *et al.* (2011) do método ABC do *Canadian Conservation Institute (CCI)*. Também serão auxiliares nessa investigação os estudos de casos, anais de congressos e discussões que ainda estão em desenvolvimento em grupos como o *ICOM-CC*, e instituições como o *Getty Conservation Institute*, *Museu Reina Sofia*, *Tate* e outras importantes instituições que produzem conteúdos na temática elegida.

¹⁶Nicole Ex (2005) distingue quatro formas de autenticidade que podem ser avaliadas em um trabalho de arte: (1) fidelidade a autenticidade material, ou ser fiel a presumida materialidade física original do objeto; (2) fidelidade a autenticidade conceitual, ou a prevalecimento da intenção do artista; (3) fidelidade ao contexto e autenticidade funcional, que se refere ao contexto original e a função do objeto; (4) fidelidade a autenticidade histórica, que significa que a história da obra tem valor. Já Laurensen (2006) frisa que a noção de autenticidade baseada em evidencia material que algo é real, genuíno ou único não é mais relevante a uma porção significativa da arte contemporânea

A temática elegida tanto no que concerne as reflexões acerca destes espaços, quando a escolha do espaço estudo tem como principal norteamento as poucas publicações na língua portuguesa. Além disso, o espaço do Museu do Açude é inaugural nas proposições da ocupação externa com obras contemporâneas na realidade brasileira e, apesar deste ineditismo e o do acervo com notórios artistas, é pouco explorado e conhecido.

No primeiro capítulo abordaremos a construção do Museu do Açude, a constituição do seu acervo e os desdobramentos para a existência do *Circuito de Arte Contemporânea*. As instalações ao ar livre presentes no circuito são expostas brevemente de acordo com as considerações curatoriais presentes nos catálogos concernentes à cada uma delas. Tais visões são essenciais para a análise de propostas advindas tanto dos artistas quanto do projeto desenvolvido pelo Museu do Açude. Acreditamos também ser de imensa relevância considerarmos a realidade do Museu para proposições futuras e presentes, além de contemplar as reflexões advindas de servidores e publicações realizadas por estes.

O segundo capítulo irá abordar um recorte de três instalações elegidas como estudo de caso desta pesquisa. As instalações apresentadas são constituídas de diferentes materialidades e propostas, o que promoverá um estudo que utiliza as mesmas diretrizes e ferramentas de análise, mas que os resultados são diferentes no que concerne aos ambos aspectos materiais e imateriais. Pontuaremos brevemente o recorte da carreira dos artistas, em que a obra foi produzida, além de seu processos construtivos, materialidade e pontuações dos críticos e autores acerca de sua obra. São levantadas e esboçadas questões referentes a continuidade de cada uma das obras de acordo com estas informações e pontuações de aspectos que devem ser considerados para que a continuidade seja plena. Além disso, realizaremos a aplicação do método ABC para análise das obras, em que são apontados os principais riscos aos quais elas estão à mercê, além de quais modificações poderiam ocorrer em seus aspectos, tanto no que tange a materialidade quanto aos conceituais.

Finalmente, no último capítulo abordaremos os desdobramentos destas análises e considerações para medidas de preservação que podem ser tomadas para perpetuação do acervo permanente do Circuito de Arte Contemporânea do Museu do Açude.

CAPÍTULO I: CIRCUITO DE ARTE CONTEMPORÂNEA: AS INSTALAÇÕES *SITE-SPECIFIC* AO AR LIVRE DO MUSEU DO AÇUDE

O Museu do Açude – localizado no Alto da Boa Vista, Rio de Janeiro, RJ, Brasil – é fruto tanto das ações culturais, quanto ambientais, de Raymundo Ottoni Castro Maya na cidade do Rio de Janeiro. Juntamente com o Museu Chácara do Céu – no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro – o Museu é parte do conjunto denominado Museus Castro Maya, sendo que ambos consistem em antigas residências do patrono, provenientes do seu legado familiar, e transformadas em espaços museais a partir de 1964. Continuamente, durante o período de sua vida, Raymundo Ottoni Castro Maya promoveu diferentes esforços para visibilidade e crescimento das artes plásticas de seu tempo¹⁷, como também do patrimônio natural da cidade.

O Museu do Açude surgiu com a criação da Fundação Raymundo Ottoni Castro Maya,¹⁸ em 1962, concomitante com a doação do espaço, a casa no Alto da Boa Vista, hoje o Museu. Era utilizada por Castro Maya como residência de campo, para reuniões, recepções de autoridades, artistas e também amigos:

“Era desejo meu que minha chácara no Alto da Boa Vista se transformasse futuramente em museu; entendendo, porém, ser mais vantajoso colocá-la desde já a serviço de finalidades definidas e permanentes, decidi criar uma Fundação e lhe doar a propriedade e os objetos que a ornaram”. Com essas palavras Raymundo Ottoni Castro Maya inicia o primeiro catálogo do Museu do Açude, por ele editado em maio de 1965, três anos após a instituição da Fundação a que deu seu nome. E prossegue: “As tais finalidades acrescento o propósito de que ela fomente entre os visitantes o mesmo amor às coisas e à história desta cidade, que desde muito me tem conduzido a apreciar as contribuições legadas pelos artistas que aqui viveram”. (MUSEUS CASTRO MAYA, 1984, p. 3).

¹⁷ Fundou em 1948 o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, do qual foi o primeiro presidente. Há de se frisar também que grande parte da coleção presente no Museu Chácara do Céu é composta por obras modernistas, contemporâneas à vida de Raymundo Ottoni de Castro Maya.

¹⁸ “Em 1962 criou a Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya à qual doou a sua residência no Alto da Boa Vista, passando a habitar a casa que construíra na Chácara do Céu, em Santa Teresa, que mais tarde deixaria em testamento para Fundação por ele criada, com as obras de arte e a preciosa biblioteca que o guarneciam” (MUSEUS CASTRO MAYA, 1984, p. 10).

Figura 1. Casa principal do Museu do Açude, no Alto da Boa Vista, na cidade do Rio de Janeiro



Figura 2. Casa principal do Museu do Açude



Figura 3. Varandas laterais da casa principal do Museu do Açude e espelho d'água



Figura 4. Varanda lateral da casa principal do Museu do Açude com azulejaria e espelho d'água



Desde que as propriedades foram tombadas, em 1974¹⁹, pela Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), os Museus fazem parte do escopo de bens atrelados ao, hoje, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) desde 1982, e ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) não sendo mais responsabilidade da Fundação Raymundo Ottoni Castro Maya, que foi extinta. Hoje os Museus Castro Maya se encontram sob administração estatal e contam com orçamentos advindos de políticas público-privadas e de repasses do, hoje extinto, Ministério da Cultura.

É inegável que as construções históricas dos dois espaços estão intimamente ligadas, assim como a constituição de ambos os acervos, que dialogam e referenciam-se todo o tempo. Porém, tomaremos apenas o Museu do Açude como foco pela particularidade do seu acervo ao ar livre – tema central desta pesquisa – que não se repete no Museu Chácara do Céu.

O terreno no qual está situado o Museu do Açude, no Alto da Boa Vista, integrando parte da Floresta da Tijuca, foi adquirido pelo pai de Raymundo Ottoni Castro Maya em 1913. As construções localizadas no terreno não apresentavam um estilo arquitetônico delimitado e mudanças foram acrescentadas por Raymundo Ottoni Castro Maya quando este herdou a propriedade: arcadas, beirais em cerâmica e diferentes tipologias de azulejaria nas partes internas e externas da casa principal. Além da expansão do terreno com aquisição de propriedades no entorno, foram

¹⁹ “Quando o Professor Pedro Calmon presidiu a instituição, os museus da Fundação Castro Maya foram, à sua instância, tombados pelo SPHAN (em 24-9-74), juntamente com os respectivos acervos e parques paisagísticos”. (MUSEUS CASTRO MAYA, 1984, p. 17)

construídos, uma galeria para abrigar a coleção de ilustrações de Debret adquiridas por Castro Maya²⁰ e um jardim de inverno, ao lado da casa principal para assentamento de azulejos provenientes de um solar em Alcântara, no Maranhão (MUSEUS CASTRO MAYA, 1984).

Como dito anteriormente, em 1963 a propriedade foi doada, com todo o acervo que a constitui – com exceção das obras contemporâneas a serem descritas nesta pesquisa. Em 1972, o Museu do Açude foi fechado para implementação de obras de restauro arquitetônico e das fontes e chafarizes, presentes na área externa. A restauração tinha como objetivo, além de mitigar danos provenientes da interação ambiental com as construções arquitetônicas, devolver a propriedade as feições tais quais eram na época de doação à União. Um fato a ser ressaltado é que um dos riscos considerados ainda hoje, o grande volume de chuvas e consequentes desabamentos, já eram as causas de danos nos bens alocadas externamente²¹.

Deste modo, as feições da propriedade em 1964 são tais quais permanecem – salvo poucas modificações e, claro, interações com o ambiente e o tempo – até os dias de hoje. Castro Maya também agregou ao espaço uma coleção de arte que transpassa desde obras sacras, objetos de cultos orientais (Figura 6), porcelanas, como também uma ampla coleção de azulejaria localizada interna e externamente à casa principal²². Raras exceções, como os componentes arquitetônicos, estas obras majoritariamente encontram-se em ambientes internos. Na área externa há chafarizes, estátuas, fontes (Figura 5), e espelhos d'água, que coexistem com as obras contemporâneas do acervo do Museu do Açude.

²⁰ Atualmente, por questões de conservação, encontram-se no Museu Chácara do Céu.

²¹ “Foram efetuadas, nos jardins, obras de contenção em algumas encostas que apresentavam o risco de desabamento, e procedeu-se também à restauração de fontes e chafarizes por artesãos especializados em trabalhos de cantaria, que entre outras obras lograram reconstruir com perfeição o pequeno lago com sua fonte que, em 1981, foi quase totalmente destruído por uma enxurrada de grandes proporções”. (MUSEUS CASTRO MAYA, 2014, sp.).

²² “No conjunto de edifícios e jardins que compõe o Museu do Açude, encontra-se a coleção de azulejaria – painéis franceses, holandeses, espanhóis e sobretudo portugueses, dos séculos XVII ao XIX - e de louça do Porto, tipo faiança ornamental, fabricada a partir do século XIX em Portugal.

As artes decorativas estão também representadas por expressivo conjunto de mobiliário luso-brasileiro, prataria de origem brasileira, inglesa e francesa e por cristais franceses.

A coleção de arte oriental, considerada uma das mais importantes em instituição pública no Brasil, também está em exposição no Museu do Açude: exemplares raros de escultura chinesa, indiana e indochinesa e de porcelanas chinesas, bem como serviços de jantar de porcelana da Companhia das Índias” (MUSEUS CASTRO MAYA, 2014, sp.).

Figura 5. Fonte na área externa do Museu do Açude



Figura 6. Detalhe da coleção de arte oriental e azulejaria dispostas em uma das salas da casa principal



Figura 7. Reserva técnica visitável no segundo pavimento da casa principal



Figura 8. Varanda em uma das lateria da casa principal



Figura 9. Piscina



Figura 10. Sala de jantar da casa principal do Museu do Açude



Figura 11. Exposição permanente de arte oriental e azulejaria em uma das salas da casa principal do Museu do Açude

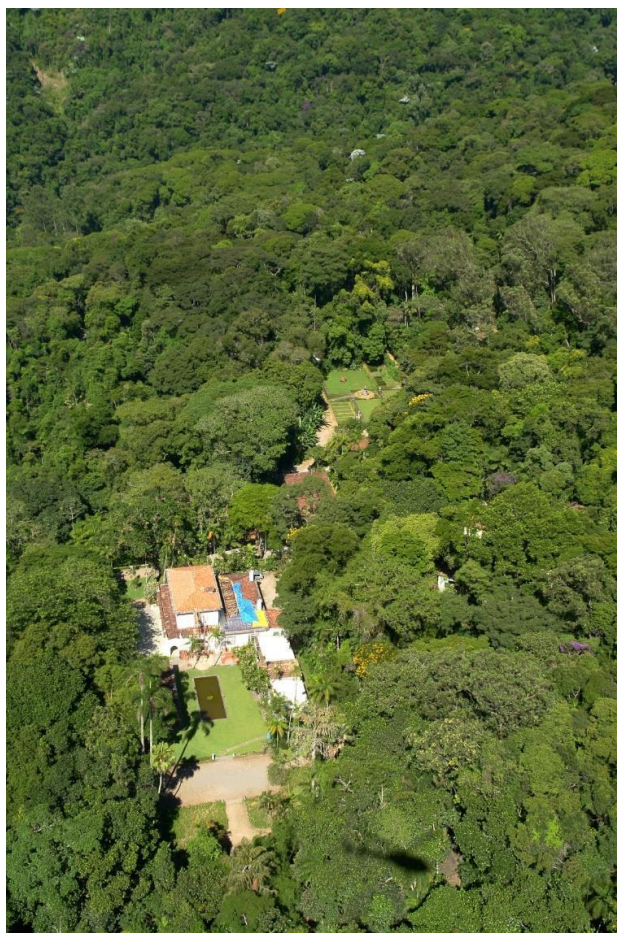


O caráter inicial do Museu do Açude era de um museu histórico que abordava, principalmente, a temporalidade vivida naquele espaço por Castro Maya. As salas foram configuradas cenograficamente para parecerem que estão em uso: a mesa

posta (Figura 10), as louças separadas e a cozinha mantida fidedignamente ao tempo de que adveio. De modo diferente, nas outras salas há espaços expositivos, com vitrines e totens, que exibem e dão destaque a coleção de arte oriental (Figura 11), azulejaria e arte sacra no interior da residência principal.

A mudança de espaço museológico histórico para uma instituição na qual obras contemporâneas são alocadas permanentemente denota questões referentes às transformações de perspectivas institucionais em relação ao que era considerado como patrimônio. Tais visões são essencialmente ligadas à localização ímpar da instituição: no interior de uma floresta urbana tropical (Figura 12).

Figura 12. Vista aérea do Museu do Açude



Para compreensão destas novas visões atreladas ao museu e a composição do acervo é de suma importância relatar e compreender a exposição ocorrida no ano de 1994: *Potências do Orgânico*.

1.1. Exposição temporária *Potências do Orgânico* (1994): a primeira ocupação do espaço externo por instalações contemporâneas

O hoje denominado *Circuito de Arte Contemporânea* tem como seu precursor a exposição temporária *Potências do Orgânico*, realizada no ano de 1994 com a curadoria de Marcio Doctors e participação dos artistas Tunga, Arthur Barrio, Adriana Varejão, Claudia Bakker e Fernanda Gomes.

Anteriormente às novas proposições artísticas para o ambiente museal, a gestão do Museu do Açude, durante suas primeiras duas décadas de existência, esteve focada em propiciar as melhores condições para exibição, difusão e conservação do acervo deixado por Castro Maya, assim como as locações no entorno do Museu.

Como é ressaltado pela atual diretora, Vera de Alencar, a partir dos anos 1990 novos aspectos concernentes às proposições museológicas começaram a ditar outros rumos nas exposições temporárias e, mais adiante, na composição do acervo permanente de obras contemporâneas ao ar livre. Como é frisado pela diretora, essas novas propostas do início da década de 1990 eram intimamente atreladas ao reconhecimento do entorno natural como parte integrante do acervo.

O embrião do Circuito de Arte Contemporânea do Museu do Açude se localiza na gestão de Carlos Martins (1990-1995). Nessa ocasião, o partido museológico em vigor atendia às recomendações da Mesa Redonda do Chile (1972) que preconizava o conceito de patrimônio integral, considerando **equivalentes em importância o acervo cultural e o natural**. Isto, [...] levou o Museu à busca de novas experiências de integração entre arte e natureza/meio ambiente. (ALENCAR, 2016, p. 4, grifos nossos)

É também apontado pelo curador da exposição temporária *Potências do Orgânico*, Marcio Doctors, que a consideração do entorno do Museu como patrimônio integralizado foi essencial para nortear as novas maneiras de ocupar a espacialidade disponível e evocar as novas manifestações artísticas contemporâneas:

Foi a partir desse conceito museológico, de que **a mata que envolve o Museu é um acervo visual tão importante quanto as peças reunidas em seu interior**, que foi gestada a ideia de que era possível convidar artistas plásticos que **estabelecessem uma fricção entre suas obras e o que está em torno do Museu, como espaço museológico**. (DOCTORS, 1999, p.5, grifos nossos).

Tais propostas começaram a ser gestadas a partir de articulações de Tunga junto ao diretor do Museu do Açude na época: Carlos Martins e, assim, a artista inglesa Shelagh Wakely foi convidada a ser a primeira a promover este diálogo do entorno com seu trabalho de arte contemporânea. Para tanto criou a instalação *Aguadorado* (Figura 13), na qual uma camada de pó dourado foi aplicada pela artista sobre a água de um chafariz do Museu (Figura 14).

Figura 13. *Aguadorado*, Shelagh Wakely (1993)



Figura 14. *Aguadorado*, Shelagh Wakely (1993)



Com os desdobramentos desta experiência no espaço, a consideração para que houvesse uma exposição, com um escopo maior de artistas nas partes externas do Museu do Açude, começou a tomar forma. Desta maneira, em 1994, o curador Marcio Doctors articulou a realização da exposição *Potências do Orgânico* que, de acordo com ele, tinha a intenção de:

[...] trabalhar com o **paradoxo transitoriedade da matéria/permanência da arte**. A ideia foi a de trabalhar com o limite em que a indeterminação da matéria é atravessada pela determinação do artista, criando uma organicidade: uma organização material e de sentido que só é possível através da ação da arte. Foi uma tentativa de explicitar que o discurso da arte é capaz de redesenhar suas próprias fronteiras ao aceitar realizar obras com **materiais perecíveis**; com materiais que possuem explicitamente, em um quase-cinema, o ciclo da vida e da **morte num curto espaço de tempo**. Foi um exercício radical, que criou, naquele momento, um território/espaço rico em experimentações. (DOCTORS, 1999, p.5, grifos nossos).

É curioso perceber que o ponto de partida para o que hoje é conhecido como *Circuito de Arte Contemporânea* do Museu do Açude, foi o trabalho com materiais efêmeros e perecíveis.

As obras – todas permeadas pela temática desta organicidade descrita pelo curador – foram realizadas em diferentes materiais por Tunga, Arthur Barrio, Adriana Varejão, Claudia Bakker e Fernanda Gomes.

Tunga executou (Figura 15) “*O Gabinete Entomológico*, uma instalação constituída de três mesas recobertas de melado, penduradas nas árvores e com um abajur de luz ultravioleta em cada uma delas”. (DOCTORS, 1999, p. 5). O objetivo principal da instalação era servir como armadilha para captura de insetos, atraídos tanto pelo melado presente nas mesas, quanto pela luz ultravioleta no entorno. O artista dialoga com a materialidade orgânica, mote principal utilizado para construção conceitual da exposição, tanto na composição material do trabalho, quanto da aglomeração resultante da captura dos insetos e sua conseqüente fusão com as mesas e transformação em matéria da instalação.

Figura 15. *O Gabinete Entomológico*, Tunga (1994)



Arthur Barrio expos a obra *Cancela de Carne* (Figura 17), que consistia na utilização de carne bovina real para o envelopamento de uma cancela presente no Museu. Tal obra, que poderia ser considerada agressiva, segundo posições do

curador, foi superada pela representação da carne, executada através de tinta a óleo por Adriana Varejão (Figura 16):

Figura 16. *Sem Título*, Adriana Varejão (1994)



Figura 17. *Cancela de Carne*, Arthur Barrio (1994)



Doctors (1999) diz que tal experiência calcada no horror, causado mais pela representação do que pelo real, incrustou a motivação para que essa iniciativa – de exposição de obras contemporâneas nas áreas externas do Museu do Açude – fosse continuada e, futuramente, resultasse no embrião do hoje *Circuito de Arte*

Contemporânea: o projeto *A Forma na Floresta*, que será explorado mais à frente nesta pesquisa.

A obra de Fernanda Gomes²³ teve caráter tanto de experiência da própria artista, quanto de produto através da experiência (Figura 18). Sua instalação era composta por vestígios materiais de sua passagem pelo local, com componentes que podem ser considerados matérias orgânicas ou resíduos humanos cotidianos, a exemplo de garrafas, pedaços de papel e cascas de frutas. Porém, ao entrelaçar tais objetos e resíduos com o uso de fios, Fernanda Gomes os mimetiza e ao mesmo tempo os salienta na Floresta. De modo que, para o curador, esta procura e o conseqüente reconhecimento dos objetos escolhidos pela artista, “Requeriam um esforço de descoberta, que reivindicava uma relação afetiva do espectador com o espaço”. (DOCTORS, 1999, p.6).

Figura 18. Instalação de Fernanda Gomes no Museu do Açude (1994)



²³ Em alguns folhetos da instituição, logicamente datados posteriormente a 2002 – pois neste constam as obras de Lygia Pape, Nuno Ramos e José Resende – esta obra é colocada como integrante do *Espaço de Instalações Permanentes*, porém, não há nenhum tipo de publicação explicando sua incorporação no acervo, assim como sua subtração desta coleção e do acervo dos Museus Castro Maya.

Claudia Bakker expôs *O Jardim do Éden e o Sangue da Górgona*, instalação que consistia na deposição de 900 maçãs, em uma das principais fontes do Museu (Figura 19). Segundo Doctors (1999), a artista utiliza os jogos de seduções visuais e simbólicos presentes na escolha da fruta e sua deposição no chafariz.

Figura 19. *O Jardim do Éden e o Sangue de Górgona*, Claudia Bakker (1994)



Em 1996, após a exposição citada acima, Claudia Bakker utilizou a mesma fonte, com uma inspiração diferente, para o trabalho *Via Láctea Brasil*: (Figura 20) com utilização de 3.000 litros de tinta branca, a artista preencheu a fonte e aludiu a superfície branca onde tudo se origina, seja na pintura, seja no espaço (DOCTORS, 1999).

Figura 20. *Via Láctea Brasil*, Claudia Bakker (1996)



Anteriormente às obras contemporâneas permanentes serem alocadas na parte externa do Museu do Açude, houve exposições nestes espaços ao ar livre de esculturas de grandes dimensões em cerâmica dos artistas Kimi Nii e Mary Di Ilorio. Em 1997, Renata Padovan utilizou piche para criar desenhos do chão do local denominado *picadeiro*, antigamente utilizado por Castro Maya para treinamento de cavalos, local que hoje se encontra instalada a obra *Magic Square Nº 5 – De Lux*, de Hélio Oiticica.²⁴

Todas estas experimentações de instalações e ações performáticas na década de 1990 desembocaram em escolhas curatoriais, institucionais e de abordagem do espaço ao ar livre. O patrimônio natural, utilizado tanto para dar visibilidade as obras ali presentes, é também modificado e difundido pela presença das instalações contemporâneas.

²⁴ Não há registro visual ou folhetos que abordem estas exposições-ações nos documentos do Museu do Açude; tais fatos são somente citados em uma linha do tempo presente em um folheto comemorativo dos 50 anos da instituição (2014).

1.2. O Circuito de Arte Contemporânea ao ar livre do Museu do Açude

A partir das experiências iniciadas por Shelagh Wakely, exploradas na exposição temporária *Potências do Orgânico*, como também por ações posteriores e exposições temporárias descritos acima, esta nova tipologia de exibição no espaço museológico do Açude²⁵, começou a ser considerada como um desdobramento de novas perspectivas materiais e conceituais aplicadas ao acervo permanente. A noção de perenidade muito flutuante, está associada às ações imprevisíveis da natureza, seu comportamento frente a materialidade das obras contemporâneas planejadas e executadas para estes espaços. No começo, o hoje *Circuito de Arte Contemporânea*, foi nomeado como *Espaço de Instalações Permanentes*, contudo pela própria tipologia das obras e sua interação com o entorno, esta nomeação se mostrou insuficiente frente às mudanças e instabilidades e modificações na materialidade inerentemente atreladas, neste caso, às obras contemporâneas ao ar livre.

Em variadas passagens dos catálogos das exposições, ao longo das quase duas décadas de existência do *Circuito de Arte Contemporânea*, é possível perceber um uníssono, principalmente nos primeiros momentos de experimentação desta nova tipologia artística integrada na coleção, o apontamento de que as circunstâncias às quais as obras estão expostas na sua locação são únicas: ao ar livre e em meio à floresta, e estas influem tanto a apreciação, apresentação, conservação e permanência. A existência das obras é referência direta aos espaços que ocupam e suas características são sempre mutáveis, sendo que não é a obra que determina ou tenta dominar o ambiente, mas coexiste e se modifica com ele.

Como é destacado por Paulo Sá, coordenador do projeto durante sua gênese até as últimas inaugurações em 2016, esta relação do patrimônio natural não se dá através de uma dinâmica de dominação ou domesticação:

²⁵ Paulo Sá pontua no folheto de 2008 referente a inauguração da obra de Eduardo Coimbra: “O Museu do Açude vem desde meados dos anos 90 desenvolvendo projetos em torno da relação da arte contemporânea com a natureza. Essa temática foi incorporada a partir de então como um dos eixos de sua proposta conceitual. Suas realizações culturais passaram a ser inspiradas pelo trinômio Museu, Natureza e Cidade como relações capazes de conferir à instituição um perfil de museu adequado a seu acervo artístico, seu sítio florestal no Parque Nacional da Tijuca, no coração do Rio de Janeiro, e à atuação em vida de seu fundador, Raymundo Castro Maya. Este sempre dispensou atenção especial à importância de associar arte, cultura e meio ambiente na montagem de seu projeto de museu em sua residência no Alto da Tijuca” (DOCTORS; SÁ, 2008, s. p.).

O Espaço de Instalações Permanentes busca promover o território natural à condição de circuito 'musealizável'. **Não se cogita sobrepor uma ordem do discurso da arte contemporânea ao espaço estético preexistente**, à maneira de uma competição conflituosa pela conquista do território físico e simbólico. O convite ao artista contemporâneo para construir sua obra se faz tomando o espaço como plataforma produtiva. As obras dos artistas integrantes do Espaço de Instalações Permanentes estão intrinsecamente voltadas para as relações entre o homem, a cidade, a natureza e a arte. Com a presença das obras, a paisagem natural – a que se admirava quase como uma entidade ontológica – explícita, de maneira mais intensa, a mediação do homem e se imaginário criativo no mundo que o circunda. Ao considerar sua **área florestal como parte de seu acervo visual**, o museu age de forma ativa sobre esse bem, dando vida à noção de **patrimônio integral**. A partir da percepção da **mata que envolve o acervo é tão importante quanto as peças reunidas em seus salões, surgiu a ideia de convidar artistas para rearticular este espaço por meio de suas obras**. (SÁ, 2008, s. p., grifos nossos).

O curador Marcio Doctors, no catálogo inaugural denominado *Espaço de Instalações Permanentes: A Forma na Floresta*, em corroboração com a fala de Paulo Sá, aponta uma importante reflexão sobre as instalações presentes nos espaços externos do Museu do Açude, explica como elas se distanciam de uma concepção clássica da relação das esculturas com o entorno:

O projeto *A Forma na Floresta* não é de um parque de esculturas tradicionais ao ar livre, mas de **instalações permanentes inseridas na paisagem da Floresta da Tijuca**. É importante marcar essa diferença. Enquanto a escultura é pensada e realizada fora do espaço ao qual ela se destina, **a instalação tem um conceito expandido, que envolve as relações do objeto plástico com o seu em-torno**. (DOCTORS, 1999, p. 11, grifos nossos).

Dando prosseguimento a esta ideia, o curador ainda exprime como o vínculo com a paisagem não está delimitado a uma relação romântica. O espaço não é visto mais como distante, inalcançável, mas sim como meio no qual as experiências propostas pelas obras que o integram, o ocupam e o transformam, evidenciando como a interação espectador-espaço é essencial para apreciação destas instalações: “Não é uma visão de cartão-postal, mas de uma **experiência corpórea de quem atravessa um espaço e percebe a potência da paisagem** que o envolve; de alguém que se sente afetado em todos os seus sentidos pela proximidade e imersão na paisagem” (DOCTORS, 1999, p.8, grifos nossos).

Os conceitos são remarcados pelas colocações da diretora dos Museus Castro Maya, Vera de Alencar, que considera a linguagem da arte contemporânea congruente com as projeções do Museu do Açude para seu espaço externo:

A proposta do Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude é a de criar um ambiente que possa acolher esse tipo de manifestação da arte. É importante destacar que o seu objetivo não é o de um jardim de esculturas, apesar desse equívoco ocorrer frequentemente, por ignorância ou má fé. Mas o fundamental a frisar é que, diferentemente de um jardim de esculturas, um **espaço de instalações permanentes ao ar livre não se propõe a domesticar a natureza**. (ALENCAR, 2003, p.6, grifos nossos)²⁶.

Paulo Sá (2008) ainda complementa as ideias acima com a explanação da utilização da arte contemporânea como ferramenta para propagação da motivação de preservação e utilização do espaço da Floresta da Tijuca. O curador do projeto, Marcio Doctors (2003), relata que no momento da criação do então *Espaço de Instalações Permanentes* o desejo era a instauração de um lugar que promovesse a preservação ambiental através das instalações de arte contemporânea. As obras instituiriam uma nova perspectiva do meio e uma relação com este, modificando também a maneira como aquele espaço era ocupado e contemplado pelos visitantes.

Vera de Alencar (2016), diretora dos Museus Castro Maya desde as primeiras iniciativas para implementação do então *Espaço de Instalações Permanentes*, avalia que as instalações do Museu do Açude estimulam o diálogo com o acervo adquirido outrora pelo patrono do Museu e com o acervo natural, propiciando um olhar do espectador direcionado à esta relação entre contemporâneo, histórico e ambiental.

As primeiras instalações de *site-specific* foram executadas em 1999 por Anna Maria Maiolino e Iole de Freitas, no projeto denominado *A Forma na Floresta*²⁷. Elas foram as primeiras artistas convidadas a inaugurar e integrar o, ainda, *Espaço de Instalações Permanentes* do Museu do Açude.

²⁶ A fala da diretora dos Museus Castro Maya pode ser considerada dentro da perspectiva do Museu do Açude, visto que a existência de instalações de arte contemporânea não elimina a domesticação e higienização do espaço natural.

²⁷ As instalações existentes no *Circuito de Arte Contemporânea* serão brevemente apresentadas, inclusive serão descritas as que foram destruídas pelas intempéries. Serão apresentadas conforme perspectiva da curadoria envolvida na construção do espaço, sendo que tais pontos de vistas explicitados nos catálogos constituem a maior parte, e em algumas obras toda, da literatura referente as instalações ali presentes. Tais pontuações serão utilizadas para compreensão das propostas e visões institucionais e conceituais atreladas ao *Circuito de Arte Contemporânea do Museu do Açude*.

Figura 21. *Aquil Estão*, Anna Maria Maiolino (1999)



A instalação intitulada *Aqui Estão* (Figura 21) consiste em 750 peças de madeiras em diferentes tonalidades, torneadas em uma forma modelo – a artista enfatiza que, apesar de seguir uma forma modelo, há diferenciação e unicidade em cada peça, conferidas ao feitiço manual, criando inerentes e pequenas modificações advindas deste processo. As peças têm um furo em uma de suas extremidades ao qual é inserido um fio de metal encapado com plástico com o qual se amarra a uma árvore de grande porte localizada na estrada de acesso, dentro do Museu, ao lado da casa principal. A obra e a árvore-suporte se complementam ao mesmo tempo que são dependentes, sendo a instalação condicionada a existência da árvore, que é parte integrante da proposta, deixando de ser somente um ser vivo que orna o espaço externo para transmutar-se em obra.

A utilização da madeira, em duas apresentações distintas – natural e trabalhada – também representa a relação do natural com o produto da natureza humana. Doctors (1999) acredita que, “[...] A artista quer aproximar-se tanto da paisagem que devolve à natureza o que dela saiu” (p. 41).

Ainda referente a ocupação do espaço pela obra, o curador evidencia que anteriormente o local em que hoje a obra habita, era de paisagem neutra. Ocorre com a instalação a transformação da lógica de observação, de modo que a presença da obra modifica também, as relações espaciais já existentes.

As pessoas que tiveram oportunidade de conhecer o local antes da colocação da obra, provavelmente se lembram dele como um espaço neutro e de passagem. Hoje, o que fica evidente é a explosão cromática desse espaço, **em suas múltiplas nuances de verdes e amarelos**, que foi desencadeado pela **riqueza dos tons da madeira da instalação**. *Aqui Estão* nos aproxima da paisagem (representação ilusória) para instaurar uma experiência de imanência desse espaço (instalação). (DOCTORS, 1999, p. 42, grifos nossos).

Deste modo, nota-se não somente a interação da obra com o ambiente, como também a modificação do ambiente pela obra. A existência destas instalações interfere e transforma os locais em que se encontram, criando novas dinâmicas entre produções contemporâneas, históricas e o ambiente natural.

Aqui Estão, de Anna Maria Maiolino é uma das obras elegidas para o estudo de caso, e será retomada nos próximos capítulos.

Iole de Freitas foi escolhida como precursora, juntamente com Anna Maria Maiolino, para as experimentações plásticas destinadas ao espaço externo do Museu do Açude, no projeto *A Forma na Floresta*. No ano de 1999, no qual Maiolino apresentou a obra descrita acima, Iole de Freitas realizou a sua obra na piscina vazia²⁸ próxima à casa principal, com conceitos e materiais que estavam em exploração neste recorte temporal, dentro da carreira da artista. As semelhanças plásticas e materiais deste projeto com outros anteriores estava em desenvolvimento desde a exposição para o Paço Imperial, em 1992, na qual propôs e executou grandes estruturas para lugares específicos, como no ano anterior na Capela do Morumbi, em São Paulo.

A linguagem do trabalho de Iole de Freitas referencia sempre a utilização de um plano, como dito por Doctors (1999), e para ele a escolha deste espaço pela artista para realização de sua instalação, denota uma identidade atrelada ao seu modo de trabalho e suas produções, como também em sua estrutura mental de planejamento. O curador ainda prossegue dizendo que o espaço da piscina, mesmo que construído,

²⁸ “Quando pensei em seu nome para o Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude, que relaciona arte com natureza, perguntei a mim mesmo onde Iole iria encontrar o plano, que pulsa em seus trabalhos, se não existem planos na natureza. Os dados estavam lançados: eles se configuraram na piscina do Museu”. (DOCTORS, 1999, p. 14).

arquitetural, trata-se de uma dimensão da natureza presente no Museu, mesmo que a funcionalidade de uma piscina vazia difira grandemente de seu propósito original. A utilização deste espaço dubiamente “cheio de vazio” relaciona com a expressividade desta época da carreira de Iole de Freitas: seu diálogo com as estruturas planas da construção proporcionam a criação de uma forma, que de acordo com as palavras da própria artista – no trecho transcrito de entrevista a seguir – seriam uma utilização de uma imagética advinda de seu repertório, assim como a assimilação deste espaço vazio, do ar, em matéria.

O ver da artista define as ligações e processos mentais provenientes das suas leituras do espaço, como é explicitado pela fala da própria Iole de Freitas em um vídeo institucional presente na recepção do Museu do Açude:

Quando eu olhei, eu enxerguei claramente, né? **As formas geradas pelos planos que constituíam o fundo da piscina** e aquilo pra (sic) mim criou um significado enorme e, gozado, que imediatamente eu enxerguei os telhadinhos das (sic) Tarsila, que eu tenho muitos desenhos da Tarsila, das casinhas da Tarsila com os telhados, e aquela acuidade que ela tem com o traço, de que ela demarca algumas arestas e outras não, e aí você entende o espaço contido dentro da casa que ela, né, transmite através daquele desenho, daquele traço, e eu falei: “Ah! Os telhados da Tarsila!”. Aí eu falei, não, **eu quero jogar estes telhados da Tarsila, que eu fiz a relação através da observação desses planos vigorosos que o arquiteto que fez a piscina construiu e jogá-los para o ar**, e verificar o que existe entre eles, o real – que seria o chão da piscina – e o virtual – que seria o chão, né, *capovolto* (?) virado de cabeça para baixo, transformado em teto – o que fazer neste intervalo. Eu joguei este virtual, telhado, para doze metros de altura e **tentei trazer exatamente as linhas que eram as arestas que uniam os planos da piscina, e jogar estas linhas para o espaço, em movimentos quase todos ascensionais** depois um (inteligível) longo movimento horizontal e trazendo, o que foi a questão mais orgânica, é que ... trazendo as torções, né, nas linhas. Quer dizer, as linhas não eram curvadas, somente, elas eram é, retorcidas, e o grau de torção em relação à curvatura, e a angulação, o ponto de encontro entre cada uma delas, foi o que deu uma dinâmica maior do trabalho. Aí vêm, às vezes, essa ideia de uma certa organicidade, por essa certa mania, que eu posso de se dizer, de se deferir(?) o trabalho a questão da dança e eu acho que **a questão muito mais do espaço**, e do deslocamento do corpo humano no espaço, do que obrigatoriamente em relação com dança, então eu sempre marco um pouco isto: que é o deslocamento do corpo no espaço e a possibilidade de apreensão de dar significado ao espaço à medida em que o corpo humano por ele se desloca.²⁹

O conceito principal deste *site-specific* está intimamente ligado à existência desta estrutura arquitetônica da piscina e como este espaço vazio, por ora classificado

²⁹ Fala da artista, **Iole de Freitas (12:10 m – 14:59 m)**, no vídeo disponível em <https://vimeo.com/125530548> acesso 10/01/2018, transcrição e grifos nossos.

como um espaço sem funcionalidade, promoveu os desenvolvimentos da ocupação espacial descritos pela artista. O projeto somente existe e é possível neste local, mesmo que ele referencie as formas e construções anteriores do repertório e identidade artística de Iole de Freitas.

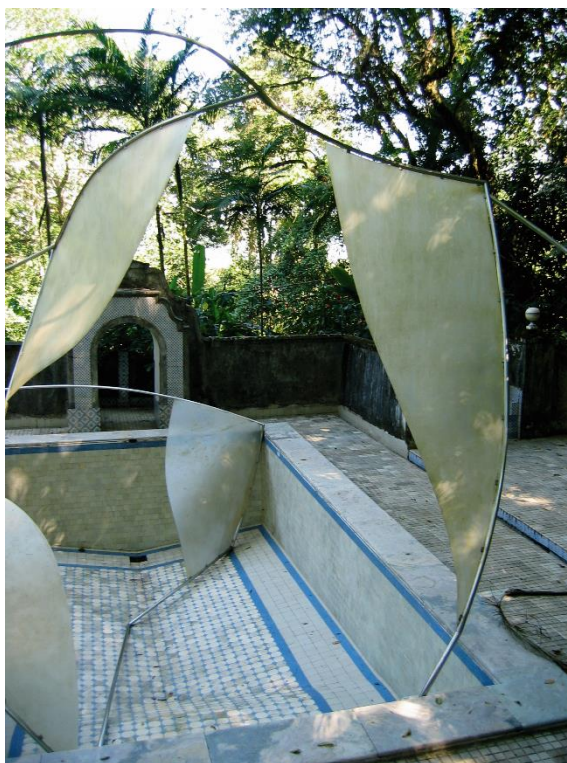
A utilização da ocupação material de algo imaterial – essa projeção de arestas descrita por Iole de Freitas – frisa uma intencionalidade de descrever o invisível, de materializar, de uma forma mais perceptível para o espectador, a presença de materialidades impalpáveis do “cheio vazio” do ar

A ideia geral da instalação, leva em consideração tanto a fala da curadoria quanto ao testemunho da própria e tem como mote, a instauração material de uma ocupação do espaço, de um preenchimento dos ditos vazios. Se estabelece como matéria que nos remete tanto às questões concernentes ao que o local da instalação um dia já foi, quanto ao que hoje o é. Iole de Freitas instaurou uma nova utilização do espaço, antes funcional, posteriormente histórico, para um espaço de ocupação plástica, promovendo uma leitura diferente para o entorno.

Figura 22. *Dora Maar na Piscina*, Iole de Freitas (1999)



Figura 23. *Dora Maar na Piscina*, Iole de Freitas (1999)



A obra foi destruída em 2010 por consequência de fortes chuvas que ocasionaram em desabamentos e afetaram o muro de contenção e a instalação de da artista. Esta consequência das forças naturais e possível destruição da obra já era esperada e a solução – institucional, curatorial e artística – foi a reconstrução, em outros moldes, em 2012, porém com a mesma identidade plástica.

No ano de 2000, a obra de Hélio Oiticica, *Magic Square nº 5 – De Luxe*, (Figura 24 e Figura 25) foi instalada em uma clareira do Museu do Açude, sendo a terceira obra a integrar o circuito expositivo, permanecendo até os dias de hoje.

Figura 24. *Magic Square nº 5 – De Lux*, Hélio Oiticica (2000)



A obra de Hélio Oiticica foi a única que não foi projetada ou inserida pelo artista criador, no espaço do Museu do Açude. Sua construção se deu de forma póstuma pelo Projeto Hélio Oiticica, a partir de projetos, anotações e modelos deixados pelo artista. Mesmo que possamos considerá-la como um *site-specific* de locação funcional, estas características são essenciais para compreensão de como esta obra de Oiticica se materializou após décadas de seu projeto original.

Para compreensão dos *Penetráveis*, conjunto ao qual a obra *Magic Square Nº 5 – De Lux* faz parte, é essencial a referência ao *Parangolé*, primeiro projeto de Hélio que quebra as barreiras de espaço e conceituação artísticas.

Segundo Hélio Oiticica, o *Parangolé* foi uma experiência artística que alterou sua percepção plástica, inaugural dentre os seus trabalhos que relacionaram obra e espaço. No ano de 1964, como desdobramento de sua vivência no Morro da Mangueira, ele desenvolve os *Parangolés*: obras que não deveriam mais ser somente contempladas passivamente e sim, vestidas, experimentadas, vividas para que sua

estética e experiência fossem totalmente absorvidas, conforme comenta no trecho de *Aspiro ao grande labirinto*:

Toda a minha evolução, que chega aqui à formulação do *Parangolé*, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora de “participador”. Há como uma “instituição” e um “reconhecimento” de um espaço intercorporal criado pela obra ao ser desdobrada. (OITICICA, 1986, p.71).

Mario Pedrosa aponta que Oiticica mudou o enfoque da produção do seu trabalho: “[...] o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade” (JACQUES, 2001, p. 74). Desta maneira, um ponto importante a ser sublinhado para esta obra e para outras posteriores, pertencentes ao Programa Ambiental³⁰, é a experiência tátil – essa experimentação ativa e construída por meio da participação do espectador.

São esses, a partir deste momento, os pontos nucleares da obra de Oiticica. A partir dessa etapa, o artista passou a promover um questionamento a respeito da experiência livre das instituições, a respeito da participação ativa do espectador e das obras de arte destinadas à espaços públicos.

Os *Penetráveis*³¹, por exemplo, são um dos desdobramentos das experiências do *Parangolé*. Hélio Oiticica frisa, em sua definição de “Antiarte”, forjada em suas anotações, que os *Magic Square* são obras projetadas para espaços públicos, e devem ser vivenciadas através da contemplação corpórea, da experiência criativa:

Antiarte³² – compreensão e razão de ser o artista não mais como um criador para contemplação, mas como um motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do “espectador”, agora considerado “participador”. Antiarte seria uma completação (sic) da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada

³⁰ “O Parangolé revela então seu caráter fundamental de “estrutura ambiental”, possuindo um núcleo principal: o participador-obra, que se desmembra em “participador” quando assiste e “obra” quando assistida de fora nesse espaço-tempo ambiental”. (OITICICA, 1986, p. 72).

³¹ “No meu programa nasceram Núcleos, Penetráveis, Bólides e Parangolés, cada qual com sua característica ambiental definida, mas de tal maneira relacionados como que formando um todo orgânico por escala”. (OITICICA, 1986, p. 78).

³² “A antiarte é pois uma nova etapa [...]; é o otimismo, é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa; o seu principal objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora. É o começo de uma expressão coletiva. O Parangolé, ou o Programa Ambiental, como queiram, [...], aberta à transformação no espaço e no tempo e despersonalizada, é a antiarte por excelência”. (OITICICA, 1986, p.82).

de um determinado modo pelo artista: ficam portanto invalidadas as proposições metafísica, intelectualista e esteticista – não há a proposição de um “eivar o espectador a um nível de criação”, a uma “metarrealidade”, ou de impor-lhe uma “ideia” ou um “padrão estético” correspondente àqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele “ache” aí algo que queira realizar – é pois uma “realização criativa” o que propõe o artista, realização está isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas – a antiarte está isenta disto – é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais. O “não-achar” é também uma participação importante pois define a oportunidade de “escolha” daquele que se propõe a participação – a obra do artista no que possuiria de fixa só toma sentido e se completa ante a atitude de cada participante – este é o que lhe empresta os significados correspondentes [...]. (OITICICA, 1986, p. 77).

O artista ainda indica que a dissolução de conceitos e considerações artísticas canônicas foi essencial para formulação do Programa Ambiental, e, conseqüentemente, dos *Penetráveis*:

Eu tinha a ideia de me apropriar de lugares que eu amava, de lugares reais, onde eu me sentia vivo. [...]. Esta série de projetos [...] que batizei de *Penetráveis* (após 1960); a partir deste momento, meu trabalho foi um desenvolvimento constante da desintegração de conceitos formais da arte, pelo questionamento da natureza “da obra de arte” e pela procura de uma forma de contato não contemplativo; a participação do espectador (participante), que não somente pode penetrar no interior das peças mas também pode tocá-las. [...] É uma negação do artista como criador de objetos, seu papel seria mais propor práticas, suas ideias e descobertas são abertas e sutilmente sugeridas na realização destas práticas. Isso explica porque esses projetos são simples e generosos, não ainda definidos, e são mostrados como situações para serem vividas. (JACQUES, 2001, p. 82-83).

Nos *Penetráveis* o que é evocado como essencial é a presença, o percorrer, o experimentar e o vivenciar o labirinto para compreendê-lo. Compreensão tal que não é lógica nem analítica, mas fruto do sensível, de uma fruição advinda da experiência plástica e multissensorial individual, que para o artista seria universalizada e, ao mesmo tempo, responsável pela criação de uma nova linguagem do espectador. Há pelo artista a sugestão de usos possíveis para as instalações, no entanto é esperado que o público aponte os seus usos e performatize as ações de acordo com as suas individualidades. O espaço não é delimitado a usos específicos pelo artista, não existem funções pré-estabelecidas ou *modus operandi* ou roteiros. Os usos, os modos de interação plásticas têm de ser descobertos, criados, conforme nos aponta Paola Jacques em *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica* (JACQUES, 2001).

Figura 25. *Magic Square nº 5 – De Lux*, Hélio Oiticica (2000)



As instruções de Hélio Oiticica direcionadas aos *Penetráveis* não se limitam somente a questões de localização e discursos relacionados à institucionalização e conceituação, também perpassam as características técnicas dos materiais, modos de execução e até mesmo a confecção de maquetes – que são consideradas tanto como obra, como também registro histórico. Hélio descreve seu processo de criação e mais uma vez frisa o caráter público das instalações: “eu comecei a fazer [...] umas maquetes que fossem e pudessem ser uma praça... inclusive eu chamo de ‘magic square’ porque *square* é quadrado e é praça ao mesmo tempo. Que pudesse ser uma coisa que tá permanente ali, para uso público” (Instituto Itaú Cultural, 2013).

Essas maquetes – algumas com escala – possuem a representação da distribuição espacial das paredes, a coloração de cada uma delas, com a representação de outros elementos essenciais à montagem: como o posicionamento da grade, o teto de acrílico e a caracterização do entorno imediato.

Figura 26. Maquete do *Magic Square nº 5 – De Lux*, Hélio Oiticica



Além das maquetes, há anotações com especificações de como as superfícies de alvenaria deveriam ser construídas e suas dimensões. Como deveria se dar a preparação da superfície das paredes com a aplicação de uma mistura de branco de titânio e cola, as cores a serem utilizadas em cada uma delas – indicando uma marca específica de tinta e as proporções para a mistura –além de descrever o direcionamento das pinceladas e quantidades de camadas de tinta e verniz, conforme nos informa Conceição França em “*Penetrável Magic Square, De Luxe, Nº 5: Análise dos materiais e das técnicas construtivas de uma obra de arte contemporânea*” (FRANÇA *et al*, 2010).

No que concerne ao entorno, Oiticica esperava que sua obra fosse descoberta e encontrada pelo espectador em uma espécie de revelação. Além disso, o chão de terra batida é apontado como superfície ideal, para a obra ser instalada, considerado também como um elemento plástico, ao qual o autor confere a significância como contato o com forças e sensações primárias que também compõem parte da experiência do todo na instalação. (OITICICA; TOLOI; INSTITUTO ITAÚ CULTURAL, 2010).

Os *Magic Square* permaneceram como projetos e maquetes por duas décadas e foram executados somente a partir dos anos 2000, sendo o *Magic Square nº 5 – De Lux*, produzido pela primeira vez no Museu do Açude (Rio de Janeiro/RJ), em 2000, vinte anos após a morte de Hélio Oiticica e vinte e dois após o projeto original.

Vera de Alencar (2003) demarca no catálogo referente às obras de José Resende, Lygia Pape e Nuno Ramos, inauguradas em 2002-2003, que tais aquisições consolidam a instauração de um espaço museológico que corrobora para a afirmação do dinamismo do Museu. Assim com a promoção de um espaço “[...] preocupado em associar a preservação do patrimônio à sua função de difusão social da cultura e da arte”. (ALENCAR, 2003, p. 7). No mesmo catálogo, Doctors aponta o que estas novas aquisições representam plasticamente para a continuidade da ideia de ocupação iniciada em 1999, e demarca a singularidade do espaço nas instituições museológicas brasileiras.

Os trabalhos de Lygia Pape, José Resende e Nuno Ramos se juntam aos de Anna Maria Maiolino, Hélio Oiticica e Iole de Freitas, criando um **circuito singular entre os museus brasileiros**. [...]. As obras deixam de ser obras de arte no sentido clássico da palavra para serem **construções capazes de ativar o espaço do seu entorno – a natureza – pela demarcação da diferença**. (DOCTORS, 2003, p. 26, grifos nossos).

Ademais, é pontuado pelo curador como as obras e sua conexão com o ambiente ao redor estão inclinadas a promover uma interação do espectador com o entorno que proporcione a ambiência, a vivência genuína de habitar aquele espaço, não mais sendo uma visão romantizada do natural. Doctors (2003) ressalta que esta “visão idílica da natureza” promove mais o estranhamento que o reconhecimento destes espaços, e acaba por afastar e desintegrar o patrimônio natural. Ainda complementa que os trabalhos existentes no então *Espaço de Instalações Permanentes* promovem uma contemplação contrária à esta visão romantizada, ao lidarem com a habitação destes espaços de forma sem a intencionalidade de integração, mas sim de estranheza. Tal estranhamento frutificaria em visões mais aguçadas do entorno e um abalo positivo nas estruturas convencionais da lida com o ambiente.

José Resende habita os espaços externos do Museu do Açude com suas instalações em dois momentos distintos, a primeira instalação foi realizada em 2002, juntamente com Lygia Pape e Nuno Ramos. O artista protagoniza a integração de sua obra e da natureza através do contraste: pela apresentação de formas e cores que ali são inexistentes, exógenas. Nas palavras do curador, esse desejo de integração está atrelado à um sutil antagonismo. Tal integração antagônica consiste na suspensão, através de cabos, de uma estrutura retangular (medindo 19 metros de comprimento

por 60 centímetros de altura) confeccionada em mármore e ferragens, em meio às árvores, em uma área onde o visitante não consegue o acesso caminhando, somente observa a instalação, se transformando em “uma linha branca cortando o verde da floresta” (Figura 27).

Esta utilização de formas e cores incitadas pelo discurso do contraste, aproxima o artista, segundo o curador (DOCTORS, 2003) de movimentos e processos artísticos como Minimalismo e Neoconcretismo, através da utilização de “formas puras” no espaço externo, não sendo atreladas a conformidade dos espaços das galerias, sendo a locação no exterior, parte chave no conceito de ocupação espacial presente na obra de José Resende. A questão da exposição das obras no exterior, a negação da galeria e seus espaços internos – esta também herança advinda do modernismo – condiciona e dá vida aos trabalhos de Resende, além de promover leituras e experiências que só podem ser conferidas a este tipo de ambiente.

Figura 27. *Sem Título*, José Resende (2002)



Dá-se enfoque principalmente nas relações aguardadas pela interação do ambiente com a instalação, tanto pelas vistas do curador, como nas palavras do próprio artista. A instalação está condicionada a passagem do tempo, tendo como consequência uma inerente modificação que, além de esperada, é desejada como componente agregador à obra, de modo que lhe confere ainda mais significado.

A localização externa tem importância para José Resende, na medida em que essa obra foi pensada como um espaço em que a natureza vai exercer sua ação. A régua de mármore branco é uma tela – um campo neutro – capaz de receber os desenhos da ação do tempo. [...]. Entre a precisão e o rigor da forma produzida pela mente humana e a dificuldade de controlar as potências intempestivas da natureza, esse trabalho do *Espaço de Instalações Permanentes* adquire uma dimensão paradigmática por sua capacidade de absorver o paradoxo. (DOCTORS, 2003, p. 21-25).

José Resende expõe em entrevista suas perspectivas acerca da experiência de expor tal obra no Museu do Açude e o que era para ele trabalhar com essa constante modificação, a presença das forças naturais sem controle algum, transmutadas em parte integrante e essencial de sua instalação através da impregnação do tempo, como é enfatizado em pequeno trecho da entrevista a seguir:

O desafio que este projeto do Museu do Açude coloca é o paradoxo de que ele é o **permanente num lugar nada permanente**, que é a floresta, e é dessa situação que aparece a ideia do trabalho, ou seja, ele é tenta ser algo estranho ao local, mas ao mesmo tempo **enfatizando esta situação de pouca estabilidade que o local apresenta**³³.

Resende descreve todo seu processo para o pensamento e confecção da instalação em projeto entregue ao Museu do Açude e presente nos arquivos físicos, que expõe também as expectativas perante a ação do tempo na obra e como ela deveria transcorrer: o mármore deveria ser “pintado” pelas intempéries, perdendo sua alvura para o ambiente, a partir de trocas e recebendo um pouco do entorno em si.

A instalação foi destruída em 2005 por consequência de fortes chuvas, e como é dito por José Resende (*apud* SALDANHA, 2016), o acontecimento estava atrelado as proposições da obra, sendo sua imanência não condicionante a preservação da ideia incutida no trabalho. A interação natural era esperada de todas as formas

³³ Trecho da fala do artista, **José Resende (28: 17 m – 31:22 m)** no vídeo disponível em <https://vimeo.com/125530548> acesso 10/01/2018, transcrição e grifos nossos.

possíveis e se deu de forma abrupta em poucos anos de existência da obra. A sua materialidade, com a suspensão frágil no ar, em conjunto com a proposição artística de mutação material associadas às forças naturais foi levada ao limite, resultando em seu colapso.

A obra de Lygia Pape intitulada *New House* (Figura 28) é uma casa peculiar: não há portas nem janelas, não é possível acessar seu interior, somente contemplá-lo pelas grandes placas de vidro nas paredes. O interior é composto de diversas placas de gesso esvaquiadas, completa ou parcialmente destruídas que pendem do teto e cobrem o chão da obra com seus cacos.

A construção de uma casa em que não se pode ter acesso ao espaço interno é uma representatividade do exercício irônico de Lygia Pape em suas obras. Ao referenciar e deturpar o espaço íntimo familiar, a casa – presente inclusive no título da obra – é transformada em vitrine inacessível, em que o interior, completamente destruído e disfuncional é exibido e nunca alcançável.

A obra foi uma das últimas produzidas pela artista em vida e será tratada de forma mais ampla a partir do próximo capítulo, sendo que a instalação é parte do recorte de estudos de caso elegido nesta pesquisa.

Figura 28. *New House*, Lygia Pape (2002)



Da mesma maneira que a obra de Lygia Pape, a instalação de Nuno Ramos foi uma das selecionadas para integrar o escopo analisado nos próximos capítulos.

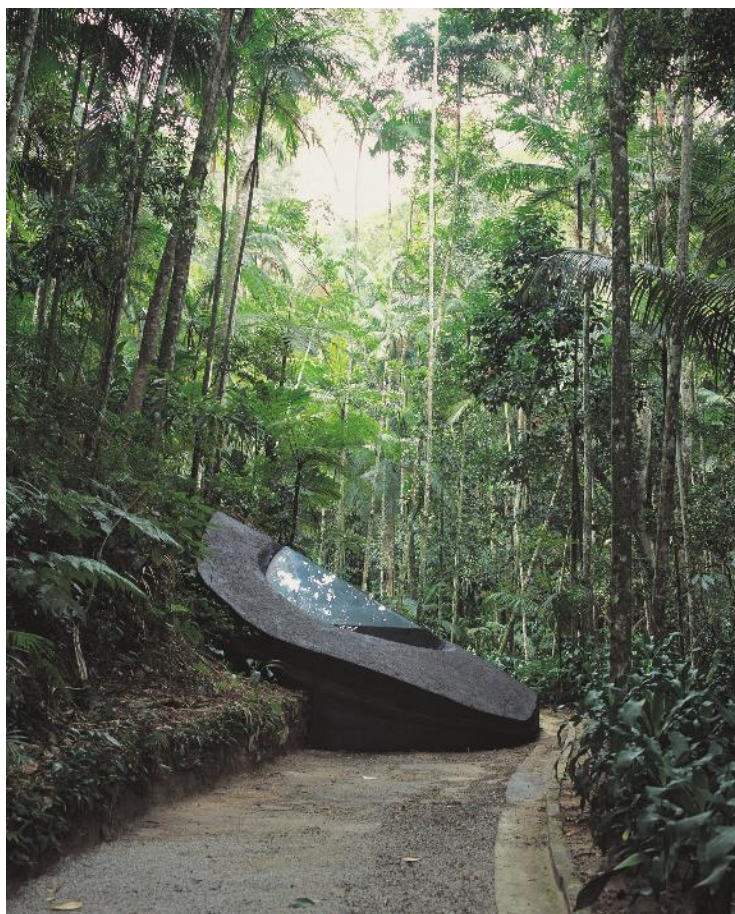
A instalação é composta por duas grandes estruturas (Figura 29 e Figura 30) em asfalto no decorrer do denominado *Caminho do Judeu*. As imensas construções circulares são locadas no meio do caminho, o transformando ao mesmo tempo que reconfigura a maneira com que o visitante transpõe e experimenta a caminhada.

Além da característica de barreira e necessidade de transposição como integrante das instalações de Nuno Ramos para o Museu do Açude, evidenciaremos aspectos essenciais à matéria utilizada nas obras, abarcados por conceitos ligados ao contraste e sua operação como linguagem.

Figura 29. *Calado I*, Nuno Ramos (2002)



Figura 30. *Calado II*, Nuno Ramos (2002)



Alencar confere a experiência realizada durante os primeiros quatro anos do projeto, ou seja, as exposições citadas acima, a verificação da “[...] pertinência da ideia de relacionar o vigor da produção contemporânea da arte brasileira com a paisagem natural no entorno florestal do Museu do Açude”. (ALENCAR; 2003, p. 6). Esta afirmação corrobora com os caminhos escolhidos no início do projeto, exemplifica a integração tão essencial ao ambiente externo da floresta, com as obras contemporâneas para atingir os objetivos destacados e preservar não somente o ambiente, como também as obras especialmente planejadas para habitarem estes locais ao ar livre.

Em 2005 inaugurou-se a obra *Garota de Ipanema*, de Piotr Uklanski. O artista polonês propôs a obra no ano da Polônia no Brasil e esta foi integrada ao *Espaço de Instalações Permanentes* do Museu do Açude³⁴.

³⁴ Informação fornecida por Vera de Alencar durante nossa pesquisa *in loco* no Museu de Açude, Rio de Janeiro, em janeiro de 2018.

A obra *Garota de Ipanema* (Figura 31) é constituída por peças cerâmicas, à primeira vista semelhantes a peças utilitárias domésticas, anexadas à uma parede de alvenaria com três faces. As colorações das cerâmicas esmaltadas são vivas e contrastam com o fundo verde da vegetação.

Não encontramos informações institucionais disponíveis sobre essa obra e sua construção, como foram encontradas das outras componentes do Circuito, através de catálogos e folhetos. Também não há registro bibliográficos abordando o artista especificamente, transformando assim uma análise da obra além de sua aparência imediata, dificultosa.

Além disso, durante o trabalho *in loco* em janeiro de 2018 não foi possível acessar ou fotografar a instalação devido a um desabamento de encostas acima da obra – não afetando diretamente a instalação –, sendo o acesso a ela interrompido por questões de segurança.

Figura 31. *Garota de Ipanema*, de Piotr Uklanski (2005)



Em 2008 foi inaugurada a obra *Passarela* (Figura 32), de Eduardo Coimbra, que trabalha a relação direta entre paisagem e obra, promovendo a interação com entorno como experiência artística.

Figura 32. *Passarela*, Eduardo Coimbra (2008)



Eduardo Coimbra, curiosamente é o primeiro artista convidado para integrar o então *Espaço de Instalações Permanentes* do Museu do Açude, que tem sua expressividade e proposições artísticas ligadas diretamente as questões sobre a paisagem. Segundo o próprio artista, a localização do espectador e como este experimenta a obra é um diálogo que promove o pertencimento, a ligação e o reconhecimento com o local, sendo a ação de ver e experimentar uma habitação genuína do lugar que deve ser transpassado pelo espectador-participador:

[...] entender que olhar uma paisagem é também ser olhado por ela, é estar nela, na direção de inúmeros pontos que se alinham ao nosso olhar em várias perspectivas. É compartilhar olhares. *Ver* não é uma atividade linear, contínua e conseqüente, e uma paisagem não é algo de onde alguém se exclui. Olhar uma paisagem é fazer parte de um fenômeno³⁵. (COIMBRA *apud* DOCTORS, SÁ, 2008, s. p., grifos do autor).

³⁵ Eduardo Coimbra. Catálogo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Rio de Janeiro, 2004. p. 107.

Apesar da temática principal do artista ser de utilização da paisagem, o curador, Marcio Doctors (2008), explicita na passagem seguinte que esta experiência do trabalho com a paisagem no campo real, por Eduardo Coimbra, transfigurou-se de uma maneira muito mais complexa do que imaginava,

Quando sugeri o nome de Eduardo Coimbra para integrar o Espaço de Instalações Permanentes do Açude, pensei nele porque é um dos poucos artistas brasileiros para quem a paisagem é uma questão. A relação que a princípio parecia óbvia – Floresta da Tijuca/Espaço de Instalações igual a artista que trabalha com a ideia de paisagem – foi se mostrando mais complexa, desestabilizando a evidência dessa certeza e revelando sutilezas e percepções que, imagino, serão importantes tanto para o projeto do Açude quanto para obra do artista. [...]. Para um artista cuja imaginação é um dado fundamental, o desafio que o Espaço de Instalações do Açude apresenta é de como enfrentar a paisagem não mais como ideia/imagem, mas como coisa real (DOCTORS; SÁ, 2008, s. p.).

Através de tal imagética onírica, o trabalho de Eduardo Coimbra parte do pressuposto do olhar e como o ato de observação modifica e transmuta a materialidade, sendo essencial a presença do espectador para existência primordial do seu trabalho como paisagem transformada em imagem, no caso da paisagem real de *Passarela*, em experiência.

A obra de Coimbra perpassa por observações, promoções de pontos de vistas documentados pelo artista – como espaços criados para galerias e museus – até o experimento ambiental através de paisagens fantásticas, na criação de espaços que parecem absurdos e irrealis. Seguindo a ideia de Doctors, a materialização de uma paisagem não-onírica no trabalho de Coimbra pode ter sido considerada um desafio. Todavia, pode-se perceber que com *Passarela*, as imagens evocadas pela caminhada e a sensação de perspectiva fantasiosa conseguem ser experimentadas de uma maneira muito longínqua da mimese, e muito próxima a este mundo do imaginário do artista³⁶. A instalação além de trabalhar com paisagem, também é paisagem, e faz com que o espectador esteja dentro da obra.

³⁶ “No entanto, a questão se torna mais complexa para um artista que, na maioria das vezes, resolve abordar a paisagem como imagem e não como inserção direta no espaço mesmo da natureza. E o que se pede no Museu do Açude é a inserção da obra no espaço externo. E foi precisamente a proposta de Eduardo Coimbra para *Passarela* – uma ideia de inserção (ou imersão, como ele se referiu) e não se sobreposição, sendo esta a que mais naturalmente acontece na maioria das obras do Açude”. (DOCTORS; SÁ, 2008, s. p.).

O curador aponta que *Passarela* explora estas considerações acerca deste olhar, em atingir camadas que vão além do visível, evocando o campo sensível, em que a experiência do caminho sem destino, circular, a ambiência de interioridade – tanto no que concerne à obra quanto à paisagem – abrem possibilidades e não se limitam apenas à contemplação passiva por parte do espectador:

A Passarela, ao contrário, é uma construção arquitetônica real, mas, como nas maquetes, não visa nada de objetivo no mundo prático. É uma construção que trata de várias possibilidades do olhar. Diante dela, em um primeiro momento, experimentamos uma visão frontal. É uma aparição no meio da mata que atrai nosso olhar. Em um segundo momento, descobrimos que é possível trilhar um caminho aéreo (pelo alto das árvores) e trocamos a visão de fora por uma visão de dentro, a visão de baixo por uma visão de cima. (DOCTORS; SÁ, 2008, s. p.).

A ocupação da paisagem real na obra de Coimbra, segundo suas próprias palavras presentes no folheto ligado à inauguração de *Passarela*, está atrelada a elaboração de obras que “(...) *exploram de diversas maneiras questões da paisagem e da criação de estruturas arquitetônicas que possibilitam experimentações do espaço real*” (COIMBRA *apud* DOCTORS; SÁ, 2008, s. p., grifos do autor). Estas estruturas estavam em desenvolvimento uma década antes da instalação presente no Museu do Açude e promovem, da mesma maneira, uma expansão da experiência do olhar, não se configurando como objetos passivos, mas sim como dispositivos para promoção de experiências.

Dentre todos os pontos delimitados pelo artista em seu projeto é interessante salientar a importância dada por ele ao caminhar do visitante, a imersão deste no espaço interior da obra, como também a conformidade resiliente com as características intrínsecas do espaço natural. (COIMBRA *apud* DOCTORS; SÁ, 2008, s. p.).

Como dito em passagens anteriores, a primeira obra de Iole de Freitas alocada no Museu do Açude como um *site-specific* no ano de 1999, *Dora Maar na Piscina*, foi destruída em consequência de fortes chuvas no ano de 2010. A destruição da obra propiciou um ótimo exemplo de como a reformulação de uma instalação de arte contemporânea pode acontecer quando esta é reconstruída. Os artistas possuem autoridade para pensar novas estratégias de ocupação do espaço, em que suas obras estão localizadas, podendo ter atitudes diferentes frente à destruição de um trabalho de *site-specific*. Uma destas escolhas é a reformulação da instalação para um espaço

diferente do que estava alocada antes, como é o caso da obra *Sem Título* (Figura 33), apresentada ao Museu do Açude por Iole de Freitas em 2012.

Iole de Freitas escolheu outra localização para sua nova instalação, habitando o muro de contenção reconstruído que desabou sobre *Dora Maar na Piscina*, realizada pela artista para o Museu em 1999.

A escolha material e de localização estão intimamente ligadas à perpetuação, nas palavras da própria artista na inauguração de sua obra: “Aqui, o espaço em si, a natureza em seu estado puro, exige que o trabalho busque novos materiais, para que continue com sua veemência, suavidade e delicadeza, mas tenha estrutura que resista aos temporais” (FREITAS, *apud* BETTE, 2015, p. 88).

Figura 33. *Sem Título*, Iole de Freitas (2012)



A relação espacial se faz de forma diferente do que em *Dora Maar na Piscina* (1999), sendo que a instalação *Sem Título* materialmente análoga, mas com proporções e formas de distribuição espacial diferentes: se alonga e ultrapassa os limites verticais do muro de contenção. O visitante pode experimentar a obra por variados ângulos: vista por cima e dos lados pelos planos superiores em frente à recepção, e contemplada de baixo para cima no plano da piscina.

Os materiais são os mesmos, o policarbonato e o aço inoxidável, sendo o plástico utilizado nesta instalação mais azulado e com maior opacidade. Esta escolha pode ser advinda de desejo da artista por outras características estéticas, como também de melhoramentos industriais frente a diferença de tempo em que foram construídas.

Não há nenhum tipo de material institucional produzido para esta obra especificamente, de maneira que não é possível afirmar com propriedade as questões e proposições artísticas frente a esta reconstrução.

Angelo Venosa foi convidado a integrar um novo ciclo do – denominado a partir destas inaugurações em 2016 –, *Circuito de Arte Contemporânea* do Museu do Açude, agora contando com nova denominação, além da criação de uma comissão curatorial com cinco representantes: Claudia Saldanha, Fernando Cochiari, Iole de Freitas, Marcio Doctors e Paulo Venancio Filho. O trabalho de Venosa compõe juntamente com as instalações de José Resende e Waltercio Caldas, as novas aquisições do acervo permanente de arte contemporânea do Museu.

Ligia Canongia (2016) reitera, em texto presente no catálogo de inauguração das obras mencionadas no parágrafo anterior, que a interação entre natureza e contemporaneidade nesta iniciativa do Museu do Açude, não deve ser vista de maneira romântica. As obras presentes ali não se configuram em simples ornamentos para o ambiente, e constata como o projeto de instalação de Venosa se baseia em tais concepções, pois,

A inteligência do projeto [o Circuito de Arte Contemporânea do Museu do Açude] reside justamente em criar e dispersar, simultaneamente, o atrito entre ordens, percepções e linguagens, que, a rigor, poderiam se anular mutuamente. Numa inesperada compatibilidade, face ao conluio moderno e pós-moderno com o mundo técnico, o que seria em princípio uma aventura ou extravagância, como o casamento da arte contemporânea com a natureza, surge como uma experiência de efeitos lógicos surpreendentes. (CANONGIA, 2016, p. 9).

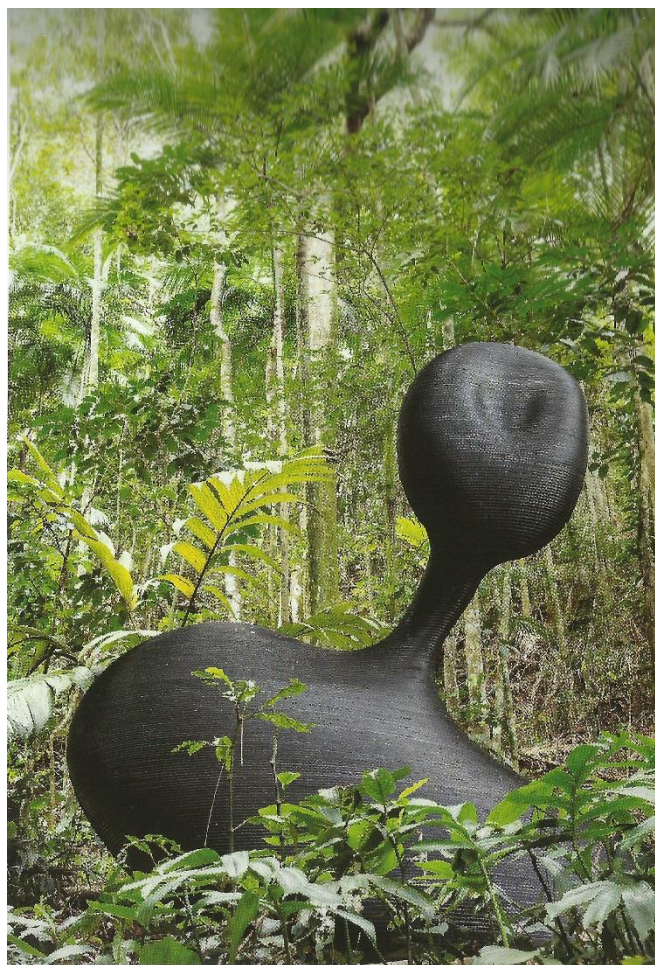
Dentro desta leitura apresentada por Canongia (2016), a obra de Venosa promove o diálogo perfeito entre estas duas instâncias, remetendo tal qualidade à inserção temporal, na qual o artista criou sua identidade através de experimentações e proposições que frutificaram, em o que é para ela, o “encaixe perfeito entre estes dois fenômenos” (p. 9).

Canongia (2016) descreve as particularidades da obra de Angelo Venosa, dando mais enfoque no que diz respeito à maneira como ele trabalha com as imagens. Ela destaca que ao mesmo tempo em que existem no repertório do artista, figuras que remetem à organismos vivos – tanto dos reinos animal, vegetal e mineral – existem figuras fantásticas e disformes com tamanhos monumentais, que parecem advindas de outras realidades, sendo que, a análise destas formas é “[...] inatingível pelos sistemas de interpretação convencionais” (CANONGIA, 2016, p. 10).

Dentro desta imagética referente à obra de Venosa, existem elementos que ao mesmo tempo que parecem integrar o ambiente que habitam, portam-se como estrangeiros, exatamente a realidade de *Ghabaah* (Figura 34), obra presente no espaço externo do Museu do Açude:

Em plena Floresta da Tijuca, embrenhada às formas vibrantes e monumentais da natureza, a escultura de Venosa parece encontrar um habitat perfeito para se aninhar, embora, simultânea e paradoxalmente, seja um corpo estranho àquele lugar. [...], a escultura do artista segue se alternando entre a realidade e a fantasia, sem identificar inteiramente a morada certa para suas propriedades e seus enigmas. [...]. Enquanto persegue a cumplicidade estrita com a paisagem e ensaia se afigurar como um ser que brota do mesmo solo, não consegue camuflar sua face estrangeira, afirmando sua diferença. (CANONGIA, 2016, p. 10).

Figura 34. *Ghabaah*, Angelo Venosa (2016)



Além de uma imagética, ou uma estética pessoal, o artista possui um método de trabalho recorrente que se repete na obra do Museu, tanto no material utilizado, quanto na maneira de planejamento e metodologia de lidar com a matéria. A sobreposição de camadas/tiras de madeira, dobrada por meio de uma tecnologia naval, e a agregação destas tiras para construção de uma forma, como descrita por Canongia (2016): orgânica ou fantástica, é constante na obra de Venosa. Sendo que tanto o método quanto a estética final são reconhecíveis prontamente como produção do artista.

Suas obras são meticulosamente planejadas e calculadas, e possuem um método de construção e montagem – que consiste no trabalho de envergar e dobrar as tiras de madeira de diferentes espessuras sem quebrá-las – altamente complexo. A apresentação final desta instalação ainda recebe uma camada de poliuretano sobre a superfície externa da madeira, mudando sua coloração e textura, entretanto é ainda possível visivelmente reconhecer a materialidade originária do suporte.

Devido à destruição de sua obra em 2005³⁷, fato decorrido por consequência das fortes chuvas no local, José Resende foi convidado a alocar uma nova instalação em 2016. De acordo com Claudia Saldanha (2016) esta segunda instalação, também *Sem Título*, tem relação direta com a primeira obra do artista para o espaço externo do Museu do Açu de.

É indicado pelo artista em seu projeto anteriormente citado, que a passagem temporal e suas modificações intrínsecas na materialidade, que afetariam a perenidade do objeto, eram ações esperadas e que não estavam sobre o controle do artista ou da instituição. Como é sublinhado, as forças da natureza deveriam agir sobre a obra – e assim o fizeram. Comparando as instalações inauguradas no Açu de em 2002-2003, “Resende lembra que o caráter de resistir ou perecer fazia parte das concepções de cada trabalho” (SALDANHA, 2016, p. 33).

Em sua proposta inicial, Resende lançou uma régua de aço ladeada por placas de mármore por entre as árvores de troncos esguios, nativas da Mata Atlântica. Ipês, cedros, canelas, paus-brasil e palmitos passaram então a conviver com a superfície do mármore provocando um embate entre a natureza e a ação do artista. O cálculo preciso dos materiais e sua continuação física não foram suficientes, no entanto, para superar as chuvas. (SALDANHA, 2016, p. 33)

O segundo projeto de instalação desenvolvido por José Resende em 2016, igualmente *Sem Título* (Figura 35 e Figura 36), se aproxima em alguns pontos do projeto anterior apresentado em meio às árvores da Floresta da Tijuca. Porém, não é mais dado ao material – aço Cor-Ten (SAC50) e rochas, dantes o mármore e agora o granito – a mesma oportunidade de fragilidade anterior e, pode-se dizer, a característica de leveza antes utilizada. Uma outra grande estrutura retilínea é ancorada com utilização de uma base em concreto, garantindo a sustentação suficiente para que a obra perdure mais que sua antecessora. Além disso, a escolha da nova locação, nos jardins da casa principal, difere enormemente da anteriormente elegida para a instalação que ruiu: é um espaço de fácil acesso e observação, a interação se dá além do ambiente natural, sendo que a obra também modifica e é

³⁷ A obra de José Resende instalada em julho de 2016 no Museu do Açu de, no Rio de Janeiro, possui forte vínculo com seu primeiro projeto. Destruído em 2005 em decorrência das violentas chuvas sobre a cidade, o trabalho anterior desfez-se em meio à lama de pedras que rolaram pela encosta (SALDANHA, 2016, p. 33).

composta pelo ambiente construído da casa principal, dos jardins, das sacadas, escadas e caminhos no entorno.

Figura 35. *Sem Título*, José Resende (2016)



Figura 36. *Sem Título*, José Resende (2016)



Claudia Saldanha (2016) aponta que na obra *Sem Título* de 2002, o mármore absorveria as transformações naturais advindas do ambiente, porém com as fortes chuvas sucumbiu, denotando assim que a batalha entre o natural e o construído foi vencida pela natureza. Continuamente, Saldanha contrasta, a sua visão, a fragilidade do trabalho anterior com a instalação *Sem Título* inaugurada em 2016:

O novo trabalho não tem a fragilidade do mármore. Trata-se de um tubo de aço corten de seis metros de comprimento com 40 cm de altura por 15 cm de largura, com placas de granito branco de 50 cm de altura e 2 cm de espessuras fixadas em uma de suas faces. Essa régua branca se projeta no espaço a partir de uma base de sustentação que aproveita um suporte já existente – um platô que transforma a topografia do lugar promovendo rigidez em um ambiente. (SALDANHA, 2016, p. 33)

José Resende descreve como principal desafio a construção de uma relação imediata com a localização, sendo que tal interseccionalidade se conformaria com a passagem temporal e sua impregnação na obra. Também diz que sua intenção

através da instalação era de não evocar formas que provoquem uma mimese para com a natureza, e destacada a importância de: “produzir algo que se distinguísse exatamente pela oposição, pela estranheza e pelo inusitado, sem que isso se tornasse impositivo ou arrogante como intervenção, ou seja, buscasse uma forma e uma escala adequadas que gerassem uma tensão na justa medida” (RESENDE *apud* SALDANHA, 2016, p. 34).

Da mesma maneira que a instalação anterior, José Resende delimita em seus projetos, de maneira marcante e precisa, as condições nas quais as obras deveriam acontecer, os materiais que deveriam ser aplicados, assim como quais modificações deveriam ocorrer nestes, em consequência da interação entre as instalações e o ambiente externo através do tempo. José Resende destaca novamente sua proposta de criar uma relação com o espaço que foge e exacerba o mimetismo e organicidade, para tanto evoca novamente a geometria como forma opositora, mas não impositiva ou “arrogante”, como descrito em projeto apresentado ao Museu do Açude.

A obra de Waltercio Caldas, *O modo azul* (Figuras 37, 38 e 39), é descrita por Paulo Venancio Filho (2016) como um elemento que transita entre a materialidade anorgânica e a materialidade vegetal, alternando-se entre os dois campos,

O modo azul: duas hastes metálicas paralelas se elevam verticalmente como duas linhas no espaço. No alto terminam numa algomia³⁸ azulada, confundindo-se com o corpo azul celeste. Impossível ignorar o descompasso inicial, o *gap* que, na base, desnivela uma e outra haste. *O modo azul* não se pretende flor nem galho de árvore gigantescos, embora lembrem um e outro. (VENANCIO, 2016, p. 57)

Na conferência desta identidade híbrida, é articulada a questão sobre a estreita relação entre a escultura de Waltercio Caldas e o desenho. Venancio (2016) aponta que esta prática de relacionamento entre linha e tridimensionalidade, vem sendo utilizada por Caldas em diversos trabalhos há algum tempo em sua extensa carreira artística.

Continuamente, são rememoradas outras obras de Caldas que dialogam com o entorno e se integram a ele:

O trabalho se coloca não dentro do ambiente, mas diante do ambiente: figura e fundo, indistintos. Mas figura e fundo que se tornam um só, um mesmo

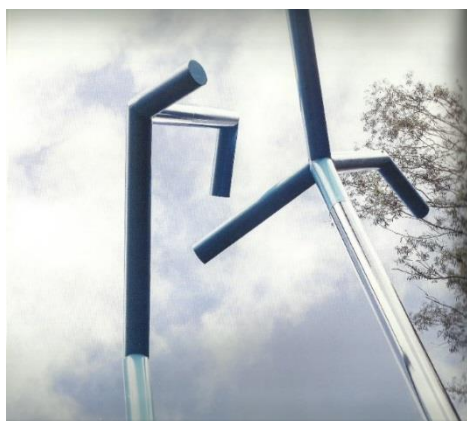
³⁸ “*Morf. Veg.* Subdivisão do eixo caulinar ou radicular em partes semelhantes, porém menores, da qual resultam ramos de várias ordens, segundo o tamanho” (Aurélio, 1975).

plano. A escultura faz da paisagem um desenho que se estende do chão ao céu, como indica o azul terminal da breve ramificação das hastes; a superfície do aço ora refletindo e se confundindo com a vegetação ora explodindo luz solar – um corte preciso da paisagem. (VENANCIO, 2016, p. 57).

Ainda é considerado pelo autor que as relações do artista com o ambiente se dão de forma igualitária, em que Caldas não luta contra as condições adversas dos ambientes distintos, nas quais suas obras externas estão presentes, pois trabalha em comunhão com estas forças. O artista não pretende mimetizar sua obra com o entorno, mas sim destacá-la e promover outras tipologias de relações com o espaço que não eram possibilitadas até a existência da instalação (VENANCIO, 2016).

No caso da obra presente no Museu do Açude, fruto desta relação descrita, pode ser sublinhado, tanto o realce proporcionado pelas formas da instalação à irregularidade topográfica do terreno em que está instalada; assim como sua interação com o fundo vegetal ali presente, quanto o realce à observação do céu. Assim é intuída a mimese dos azuis celestes e da extremidade azulada bipartida da obra, que são indicadas pelo título: *O modo azul*.

Figura 37. Detalhe da instalação *O Modo Azul*, de Waltercio Caldas (2016)



A obra utiliza os elementos naturais como continuidade de seus traços, no caso da topografia do terreno, em que as linhas das escadas, das diferenças de níveis, são enfatizadas pelo sublinhar reluzente dos tubos de aço inox. Esta relação com a topografia é tão íntima que no projeto apresentado ao Museu do Açude³⁹, a obra era nomeada como *A memória das escadas*. Ao mesmo tempo que a topografia do ambiente construído externo é essencial para obra de Caldas, a natureza é um espaço

³⁹ Presente nos arquivos físicos do Museu do Açude, sem pasta específica.

que a instalação utiliza como cenário, se colocando como objeto que necessita dos componentes do ambiente como complementares à sua existência: o azul do céu que mimetiza com o topo da construção artística, assim como as árvores que são refletidas na superfície, contribuindo para verticalidade da instalação.

Figura 38. Detalhe da extremidade superior de *O Modo Azul*, de Waltercio Caldas (2016)



Tais diálogos são descritos pelo artista em sua proposição apresentada, quando este define a localização e a obra:

O local

A inserção de uma obra de arte no Parque do Museu do Açude, deve considerar não apenas a paisagem natural e a paisagem construída local, mas também as características do passeio e usufruto do Parque, que leva os visitantes a percorrer inúmeros **desníveis naturais e construídos, enfatizando o olhar no sentido vertical, encontrando ao final a copa das árvores e o céu.**

O projeto apresentado propõe a experiência da visita a um lugar “momentaneamente escultórico”, uma situação temporal onde o olhar do espectador se confunde com seu caminhar atento ou distraído.

A obra

Considerando a presença marcante de escadas no Parque, foram escolhidos dois grandes patamares forrados de grama com uma escada lateral para a localização da escultura. Os diversos planos existentes neste local são fundamentais para a significação da obra e passam a fazer parte dela.

Em cada um dos patamares será implantado um elemento vertical de aço inoxidável polido com altura aproximada de 12 metros e diâmetro de 15 cm. Os dois elementos de aço terminam em formas geométricas pintadas na cor azul celeste.

Os visitantes, dirigindo o olhar para o alto da obra, podem perceber que as formas e a pintura azul aproximam e afastam o céu, dimensionam seus limites e sugerem uma relação poética baseada na cor.

Figura 39. *O Modo Azul*, Waltercio Caldas (2016)



Neste último catálogo, referente às obras de Angelo Venosa, José Resende e Waltercio Caldas, o texto da diretora da instituição, Vera de Alencar (2016), coloca não somente modificações na curadoria do Espaço de Instalações Permanentes – desde a publicação do referido catálogo com o espaço renomeado como *Circuito de Arte Contemporânea*. Ela também ressalta modificações materiais das obras, que já

integravam o acervo permanente, contudo, mostra como estas mudanças estavam intrinsecamente atreladas ao conceito desde a gênese deste espaço museológico.

Destas oito obras⁴⁰, duas sofreram as intempéries da natureza, sendo inteiramente destruídas, a de José Resende em 2005 e a de Iole de Freitas em 2010. Tais acontecimentos, contudo, **não estavam descolados dos conceitos intrínsecos ao projeto do Espaço de Instalações Permanentes**, onde o artista, nas palavras do curador, “passa a lidar de igual para igual com a natureza, deixando de querer domá-la, mas respeitando-a no intempestivo de suas manifestações. Isto é, a grande preocupação dos artistas é de como a obra vai interagir com as forças da natureza... de como a obra vai suportar o embate com a natureza”⁴¹. (ALENCAR, 2016, p. 6).

Referente à mudança na curadoria⁴², Vera de Alencar (2016) pontua a criação de uma comissão e dos esforços desta para a criação de um circuito complementar de obras temporárias, que também seriam de artistas contemporâneos e localizadas na área externa do Museu do Açude. Estas exposições temporárias proporcionariam novos usos e renovação do espaço, além de difundirem as obras permanentes já presentes ali.

⁴⁰ *Aqui Estão*, Anna Maria Maiolino; *Dora Maar na Piscina*, Iole de Freitas; *Magic Square Nº 5 – De Lux*, Hélio Oiticica; *New House*, Lygia Pape; *Calado*, Nuno Ramos; *Sem Título*, José Resende; *Garota de Ipanema*, Piotr Uklanski; *Passarela*, Eduardo Coimbra.

⁴¹ DOCTORS, Marcio. **Espaço de instalações permanentes**. Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, 2003, p. 19.

⁴² A curadoria a partir desta exposição de 2016 não é mais exclusiva de Marcio Doctors, mas de uma comissão curatorial composta por: Claudia Saldanha, Fernando Cochiari, Iole de Freitas, Marcio Doctors e Paulo Venancio Filho.

CAPÍTULO II: SELEÇÃO DE ESTUDOS DE CASOS: ANÁLISE DO RECORTE ELEGIDO DE OBRAS CONTEMPORÂNEAS PERMANENTES AO AR LIVRE DO MUSEU DO AÇUDE

No capítulo anterior conferimos que as instalações, componentes do *Circuito de Arte Contemporânea* ao ar livre do Museu do Açude, apresentam uma multiplicidade de materiais e propostas artísticas diversas entre si. Como estudo de casos para as pontuações apresentadas nesta pesquisa, elegemos neste capítulo, três instalações para uma análise de aspectos concernentes a suas características individuais da materialidade, proposta artística, localização e contextualização na produção de seus autores.

Além disso, estas mesmas obras terão suas questões ampliadas para análise dos riscos aos quais estão expostas, seus diagnósticos de conservação e as medidas para sua preservação.

A escolha destas obras se deu pelo fato de que, quando consideramos somente suas questões materiais, seu processo de deterioração se encontra em um estado mais avançado do que as outras instalações presentes no *Circuito*. Deste modo, presumimos que seja importante o seu estudo imediato, visto que possivelmente são as que necessitam de maiores e mais urgentes cuidados.

Como base para a análise aqui realizadas, utilizaremos as diretrizes propostas para gestão de risco e outros meios de documentação presentes nos apêndices desta pesquisa. As diretrizes apresentadas por Ankersmit, Brokerhof e Ligterink (2017)⁴³ na publicação da *Cultural Heritage Agency* auxiliarão na escolha de possibilidades de utilização de ferramentas para confecção da gestão de risco das três obras selecionadas do *Circuito de Arte Contemporânea* do Museu do Açude. A aplicação dos modelos promove argumentos para escolha de prioridades em tratamentos de conservação-restauração, além de sugestão de protocolos de preservação com medidas a curtos, médios e longos prazos.

A gestão de riscos não envolve somente a análise dos riscos imediatos aos quais a obra está exposta, mas também eventos – como incêndios, enchentes e roubos –, além dos processos cumulativos de deterioração, como descoloração pela

⁴³ Disponível em <https://cultureelerfgoed.nl/publicaties/risk-management-for-collections>

exposição à luz (ANKERSMIT; BROKERHOF; LIGTERINK, 2017). Enfatizamos que “A gestão de risco não se sustenta por si só, sendo uma parte do processo de tomada de decisão⁴⁴” (ANKERSMIT; BROKERHOF; LIGTERINK 2017, p.9, tradução nossa).

Um dos métodos indicados pela publicação acima citada é o ABC⁴⁵ do *Canadian Conservation Institute*⁴⁶ (CCI, 2016) que consiste em uma avaliação quantitativa, através de logaritmos, dos cenários de risco. Cenários de risco são todas as possibilidades do que pode vir a causar danos nas obras e/ou no acervo. Através da identificação, descrição e análise dos cenários, é possível traçar prioridades baseadas na magnitude e urgência dos riscos e definir entre medidas de conservação ou restauro, sendo “[...] particularmente útil quando comparamos perdas de valores resultantes de uma inação com uma futura perda de valor mitigada através da conservação ou o reestabelecimento de valores perdidos por meio da restauração e os possíveis efeitos destas escolhas⁴⁷” (ANKERSMIT; BROKERHOF; LIGTERINK, 2017, p. 10, tradução nossa).

Como é descrito ainda na publicação, pode-se assinalar prioridades e planejamentos de mitigação de danos para coleções similares alocadas em lugares diferentes. Analogicamente, pensamos na possibilidade de apontar riscos em lugares semelhantes, no nosso caso o espaço externo do Museu do Açude, e caminhar para decisões que abarquem materialidades e propostas distintas, mas que, muitas vezes, necessitam de medidas semelhantes.

Ainda seguindo os autores acima citados, a definição de risco dada por eles contempla a seguinte premissa: tais seriam “[...] efeitos incertos na realização de um objetivo⁴⁸” (ISO, 2009 *apud* ANKERSMIT; BROKERHOF; LIGTERINK, 2017, p. 11, tradução nossa) e o principal objetivo dos museus, continuamente na percepção dos autores, seria a passagem para novas gerações das obras através de cuidados que resultassem em boas condições de conservação e promovessem acessibilidade.

⁴⁴ “Risk management does not stand on its own; it is part of a decision-making process” (ANKERSMIT; BROKERHOF; LIGTERINK 2017, p.9).

⁴⁵ Método descrito no **Apêndice A**.

⁴⁶ Disponível em: http://publications.gc.ca/collections/collection_2017/pch/CH44-157-2016-eng.pdf e em https://www.iccrom.org/sites/default/files/2017-12/risk_manual_2016-eng.pdf

⁴⁷ “It is particularly useful in comparing the loss of value that may result from inaction with the further loss of value through conservation or the recovery of lost value through restoration (and the possible side effects of the different options). The assessment gives a better understanding of the necessity, the benefit and the side effects of conservation and restoration treatments” (ANKERSMIT; BROKERHOF; LIGTERINK, 2017, p. 10).

⁴⁸ “effect of uncertainty on the achievement of objectives” (ISO, 2009 *apud* ANKERSMIT; BROKERHOF; LIGTERINK, 2017, p. 11)

Deste modo, as instituições devem proteger os bens que lhes são destinados, perpetuar e difundir seu valor cultural. A causa de um risco pode ser das mais variadas, e sua consequência é quase sempre a perda de valores de modo imediato ou cumulativo.

2.1 *AQUI ESTÃO*, DE ANNA MARIA MAIOLINO

2.1.1 Confeção, histórico e contexto

O recorte da produção de Anna Maria Maiolino que daremos maior destaque, o qual a obra *Aqui Estão* se insere, está presente durante a década de 1990. O gesto, a repetição, a acumulação e o fazer são colocados como pontos principais em suas obras. As escolhas materiais são descritas como de grande relevância pela artista, a argila crua e a madeira são tidas como suportes que abarcam impressões através do gesto, assim como o discurso artístico de Maiolino, sendo essenciais nos conceitos aqui apresentados, como também para leitura e fruição das obras deste período.

As “formas primitivas feitas à mão” (ZEGHER, 2002, p. X) são ao mesmo tempo constituídas de uma semelhança formal, contudo se revelam diferentes, devido ao seu aspecto de advirem de uma construção manual, transformando cada elemento do conjunto em único, essencial e indissociável da composição como um todo. Cada peça componente destes trabalhos manuais da década de 1990, possui em sua essência artística não somente seus aspectos visuais, mas seu gesto impresso na matéria, a mão da artista é de vital importância:

O gesto que a artista repete e o resultante acúmulo da forma não são uma concessão poética oca da matéria, mas a consciência de que o que a arte almeja é conservar a vida, enquanto expressão da diferença. Em outras palavras, Anna não se aproxima da matéria de forma externa para fazer extrações poéticas. A poesia de sua obra está no encontro de seu corpo, que é material, com o barro, que é material, com a tinta, que é material. É nesse encontro, que o gesto estabelece um divisor entre matéria/corpo e a matéria/plástica. É um caminho ao revés: o gesto não é uma consequência de uma vontade de ação isolada da artista, mas o detonador a partir do qual a artista e matéria se encontram. O gesto é pensado como codificação matéria do entre _ como expressão do vazio que está entre as coisas, dessa forma adquire uma dimensão filosófica que devemos ter o cuidado para não deixar escapar, porque é aí que reside a potência plástica de Anna Maria Maiolino. [...]. A instalação é uma decorrência natural desta estratégia; ela é produto do movimento de repetição que, como descreve a própria artista, começa com uma célula e pode terminar com milhares. (ZEGHER, 2002, p. IX - XVII).

Parte dessas séries modeladas em argila e antecessoras a instalação a ser aqui contemplada, se encontra a série *Argila Modelada* na qual a artista trabalha os conceitos de gestualidade, a partir da repetição e acumulação de formas que descreve como primárias no processo de modelagem. (Figura 40, Figura 41 e Figura 42).

A proposta artística desta série, como também de *Aqui Estão*, está na criação manual de formas básicas, o processo de repetição e também unicidade de cada componente criado ser individualmente indissociável do todo. As formas são muito semelhantes, no entanto não são idênticas.

A criação manual da artista destas formas básicas, além de ser um processo que compõe um dos valores da obra, também comporta a unicidade da instalação, compondo uma confecção não delegada à terceiros e, presumidamente, não passível de reprodução por estes.

Figura 40. Série *Rolinhos*, de Anna Maria Maiolino (1993)



Figura 41. Série *Argila Modelada*, de Anna Maria Maiolino (década de 1990)



Figura 42. Instalação da artista Anna Maria Maiolino em 2017 na ocasião de sua retrospectiva no *Museum of Contemporary Art (MOCA)*, em Los Angeles, nos Estados Unidos



Os apontamentos brevemente suscitados acima denotam que ao preservar a obra de Anna Maria Maiolino, seus aspectos intrínsecos vão além da sua apresentação material, consistindo como um desdobramento do processo artístico, que constitui a obra e não deve ser desconsiderado do conjunto. Conseqüentemente,

como em outros tantos trabalhos contemporâneos, a preservação não é dedicada somente a matéria, sendo necessárias outras percepções e formas de lidar do conservador-restaurador, com a obra.

A obra consiste em 750 peças de madeiras em diferentes tonalidades, torneadas em uma forma modelo – a artista enfatiza mais à frente que apesar de seguir uma forma modelo, há diferenciação e unicidade em cada peça que são conferidas ao feitiço manual, criando especificidades e pequenas modificações advindas deste processo – com um furo em uma de suas extremidades, ao qual está inserido um fio de metal, amarrado à uma árvore de grande porte localizada na estrada de acesso ao lado da casa principal, já dentro do Museu.

Existem divergências quanto a totalidade de peças de madeira utilizadas na instalação, em algumas referências literárias são quantificadas 550 peças. Porém, tanto na placa presente ao lado da instalação no Museu do Açude, quanto em documentações e relatos presentes na dissertação da autora Bette (2015) demonstram que foram utilizadas 750 peças de madeira para composição. Desta maneira, irei seguir e citar a quantificação presente oficialmente no Museu do Açude. Há um trecho de entrevista exibido na dissertação citada acima (BETTE, 2015) do coordenador do projeto no período, Paulo Sá, que afirma que a artista foi instalando as peças no entorno da árvore até se dar por satisfeita com o resultado, porém a entrevista não está transcrita em sua completude.

A obra *Aqui Estão* (Figura 43 e Figura 44) está intimamente ligada à poética e procedimentos abarcados pela artista em sua trajetória até o final da década de 1990 – momento no qual a obra é realizada. Tendo como pontos norteadores na concepção e conceituação da obra, os gestos que são realizados no processo de confecção é o meio pelo qual a artista transpassa o suporte, e a maneira de como o trabalha, parte inerente e indispensável do produto e conceitos finais da instalação. Há de se sublinhar que este é um método adotado anteriormente nas composições em argila e posteriormente em outras obras que são desdobramentos de *Aqui Estão*. A linguagem artística de Anna Maria Maiolino em suas obras anteriores em argila está intimamente atrelada ao processo de repetição de “formas primitivas, intuitivas” (DOCTORS, 1999) que frutificam não somente com a forma materializada, mas sim em todo o processo e construção, como atos de criação e impregnação da ação nas obras. O desdobramento de tais questões ligadas à utilização da argila crua, chega até a

utilização das diferentes tipologias de madeira presentes em *Aqui Estão*, por indicações técnicas e de perenidade em ambiente externo. A tipologia da materialidade é mudada, ainda que a maneira do trabalho e artisticidade é o mesmo que nos trabalhos com argila na década de 1990, sendo considerada por Rolnik (2002), o auge deste processo de gestos repetitivos:

*Aqui estão*⁴⁹ é o ponto culminante desta série, evidentemente até que uma próxima proposta vá mais longe ou em outra direção. São quinhentos e cinquenta unidades de forma regular, cilindros maciços de extremidade arredondadas feitos de madeira torneada de diferentes procedências, contendo, portanto, uma **rica variação de cores, matizes e nuances**. Eles são ligados por um fio de metal que passa por um orifício perfurado numa de suas pontas e que os amarra em torno do tronco de uma árvore ancestral que evolui em seu habitat natural na floresta. Um **processo de composição viva** entre o tronco natural e esse manto exuberante de frutos artificiais é desencadeado pela obra. Na intimidade deste convívio, **as madeiras da obra de arte evoluem com as transformações naturais da madeira do tronco; expostas ao mesmo meio, a floresta tropical, elas voltam a cobrir-se de musgos e a ganhar texturas e cores que vão variando, como as madeiras da árvore de onde se originam**. Um duplo devir desencadeia-se em seu encontro, que não coincide, e tampouco se soma para formar uma nova totalidade – nada a ver com a ideia fácil de um híbrido de natureza e artifício. **A ideia aqui é mais poderosa**: descobrimos que não há distinção entre obra da natureza e obra do homem. São apenas diferentes produções da realidade: tudo nesse mundo é fruto de composições de forças heterogêneas da matéria viva, ou seja, tudo é **obra do tempo**. No encontro com a natureza, o problema que dá origem a essa série encontra o meio mais apropriado para revelar-se em toda sua complexidade: **a instalação agora envolve a própria paisagem e a obra propriamente dita é o trabalho do tempo refazendo suas configurações**, sejam elas produções da natureza ou do homem. (ROLNIK; MAIOLINO, 2002, p. XVIII, grifos nossos).

A partir da leitura de Rolnik (2002), como também através do conhecimento da trajetória artística de Anna Maria Maiolino, o enfoque principal na composição da instalação não se atrela somente a sua materialidade, mas também sua transformação através do tempo. A matéria – a madeira tratada, torneada e envernizada – transmuta novamente para seu estado natural: como toda matéria morta, removida da natureza que se decompõe. O retorno natural da matéria é tido como um ponto importante para a artista em suas obras em argila. Como afirmado anteriormente, as antecessoras à *Aqui Estão*, em que o processo de expor, mesmo que em ambientes internos, tem como decorrência a transformação da argila modelada e crua em pó ou novamente em meio, possibilitando uma nova modelagem

⁴⁹ Projeto *A Forma na Floresta – Espaços de Instalações Permanentes do Museu do Açude*. Rio de Janeiro, 1999.

por meio de sua umectação (MAIOLINO, 2002). Do mesmo modo, Maiolino não tem o intuito de uma instalação que entre em conflito ou que adeque a natureza que a circunda no Museu do Açude, mas que a habite e a transforme, que acompanhe seus desdobramentos e mudanças. E que tal processo, tal habitação do tempo e aceitação de seus efeitos, também seja um componente da obra.

Figura 43. *Aqui Estão*, Anna Maria Maiolino (foto de 1999)

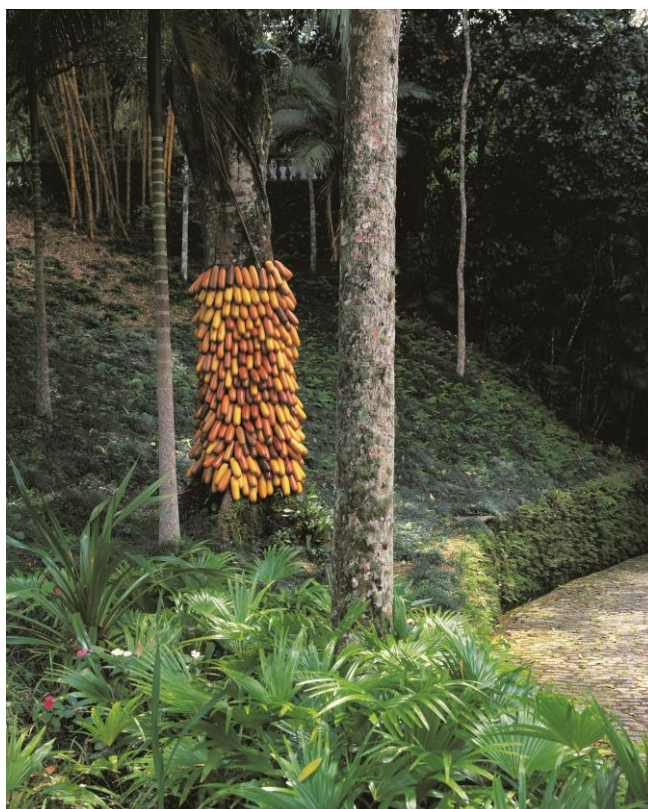


Figura 44. Detalhe *Aqui Estão*, Anna Maria Maiolino (foto de 1999)



2.1.1.1 Materiais

A obra é composta por 750 rolos de madeiras diferentes tipologias torneadas, no entanto em conjunto constituem a instalação, formando assim uma peça única, indissociável. As dimensões da instalação são variáveis, sendo de difícil delimitação.

As madeiras são: cedro, pau-amarelo, freijó, mogno e jatobá, torneadas com acabamento provavelmente por lixa, e envernizadas. Possuem orifício na extremidade superior e foram fabricadas pela artista e por seus assistentes. As peças são instaladas por meio de fio não especificado, provavelmente fio de cobre encapado com plástico (conclusão a partir do aspecto visual das partes em exposição), que amarram as estruturas de madeira torneada à árvore de grande porte.

2.1.1.2 Localização

Figura 45. Mapa do *Circuito de Arte Contemporânea* elaborado pelo Museu do Açude com a obra *Aqui Estão*, de Anna Maria Maiolino em destaque



A relação da obra com o entorno é lógica, quando pensamos, primeiramente, nesta instalação – como todas as outras obras aqui presentes neste estudo – foi concebida como *site-specific* para o Museu do Açude, conceitualmente, realizadas para aquele lugar específico e unicamente existente neste ambiente. Posteriormente, a reflexão de que a obra está localizada em ambiente externo e como se utiliza dos meios e suportes pré-existentes na natureza para sua concepção e execução.

Figura 46. Estrada interna do Museu do Açude para acesso à recepção e a obra *Aqui Estão* alocada na encosta lateral, abaixo da casa principal



Figura 47. *Aqui Estão* alocada sobre árvore em encosta lateral com placa de identificação



A artista utiliza a árvore como suporte físico e como metáfora embutida em sua intencionalidade. A utilização da madeira, em duas apresentações distintas – natural e trabalhada – também representa a relação do natural com o produto da natureza humana. Doctors credits que, “[...] A artista quer aproximar-se tanto da paisagem que devolve à natureza o que dela saiu” (DOCTORS, 1999, p. 41) e complementa que: “*Aqui Estão* cria uma tensão e uma comunhão entre arte e natureza. Explicita o espaço que existe entre uma e outra e devolve para cada uma delas sua própria potência” (DOCTORS, 1999, p. 42).

Ainda referente a ocupação do espaço pela obra, o curador evidencia que anteriormente o local em que hoje a obra habita, era um local de paisagem neutra,

ocorrendo com a instalação a transformação da lógica de observação. A presença da obra modifica também as relações espaciais já existentes.

As pessoas que tiveram oportunidade de conhecer o local antes da colocação da obra, provavelmente se lembram dele como um espaço neutro e de passagem. Hoje, o que fica evidente é a explosão cromática desse espaço, **em suas múltiplas nuances de verdes e amarelos**, que foi desencadeado pela **riqueza dos tons da madeira da instalação**. *Aqui Estão* nos aproxima da paisagem (representação ilusória) para instaurar uma experiência de imanência desse espaço (instalação). (DOCTORS, 1999, p. 42, grifos nossos).

O trecho acima salienta não só a relação de modificação espacial com a presença da obra no entorno, como também as expectativas visuais na época de sua concepção, momento no qual as cores das diferentes tipologias de madeiras presentes também acentuavam o entorno e dialogavam com a natureza circundante e componente da instalação.

2.1.1.3 Processo de confecção e montagem

As questões acima abarcadas acerca do conceito da obra em que o gesto é tido como protagonista da instalação, explicitam o trabalho manual da artista, que torneou todos as peças de madeira, deu-lhes acabamento (Figura 48, Figura 49, Figura 51 e Figura 52) e instalou no entorno da árvore (Figura 54, Figura 55, Figura 56 e Figura 57).

Figura 48. Detalhe da confecção dos rolos de madeira que compõe a obra *Aqui Estão*, de Anna Maria Maiolino

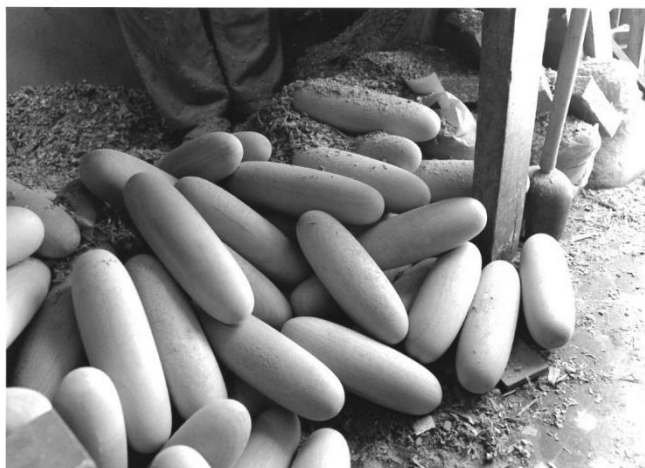


Figura 49. Produção da instalação pela artista e assistente



Figura 50. Anna Maria Maiolino posa com rolos que compõe sua obra *Aqui Estão*



Figura 51. Fotogramas do processo de confecção da instalação *Aqui Estão*, de Anna Maria Maiolino



Figura 52. Estruturas de madeira componentes da instalação *Aqui Estão* secando após processo de verniz



Figura 53. Anna Maria Maiolino seleciona árvore para locação de *Aqui Estão*



Figura 54. Artista e assistente amarram rolos componentes de *Aqui Estão* em volta da árvore escolhida



Figura 55. Anna Maria Maiolino montando a instalação *Aqui Estão* amarrando rolos de madeira a árvore no Museu do Açude



Figura 56. Anna Maria Maiolino executando a obra *Aqui Estão* no Museu do Açude em 1999



Figura 57. Processo de fixação de rolos de madeira ao tronco da árvore pela artista e assistente



A partir da documentação fotográfica disponível nos arquivos, é possível afirmar o uso de tornos (Figura 58) e outras técnicas anteriormente descritas, como a amarração das estruturas de madeira à árvore por meio de fios, aplicação de verniz – por técnica desconhecida – e a secagem posterior.

Figura 58. Trabalho no torno pela artista e assistente para modelagem dos rolos de madeira que compõe a obra *Aqui Estão*, de Anna Maria Maiolino presente no Museu do Açude



Esta obra inaugura o então *Espaço de Instalações Permanentes* do Museu do Açude, concomitantemente à obra de Iole de Freitas, *Dora Maar na Piscina*. A obra de Iole de Freitas foi destruída em decorrência das chuvas no ano de 2010, conseqüentemente, a instalação de Anna Maria Maiolino é a mais antiga das obras contemporâneas ao ar livre do Museu. Desta forma, além de todas as particularidades discorridas brevemente acerca da preservação, há ainda o componente histórico, em que a preservação da instalação também contribui para a preservação da historicidade dos Museus Castro Maya.

Levando em consideração as breves exposições de outras obras de Anna Maria Maiolino. No mesmo período de sua carreira em que produziu *Aqui Estão*, algumas questões acerca da preservação e continuidade da instalação citada são expostas: a obra possui, como parte inerente de sua proposta artística, a deterioração de sua matéria compositora, a madeira. Existiria um limite para tal?

Este questionamento é ainda mais aguçado com a informação a ser dada no próximo capítulo de que a obra passou por processo de restauração estética e estrutural. Além disso, a instalação está alocada sobre uma árvore viva e a interação entre os dois elementos, também deve ser levada em consideração. O suporte e a interação com o entorno são essenciais para existência deste trabalho, ao mesmo tempo que, a deterioram e a fazem desaparecer gradativamente, ou, pelo menos, assumir novos aspectos visuais e materiais.

2.1.2 Anatomia, caráter e identidade

A anatomia do trabalho, segundo os autores (ANKERSMIT *et al*, 2011), é sua forma como se apresenta ao olhar, sendo descrita de uma maneira simples: no caso de *Aqui Estão* sua forma é composta por grande número de rolos cilíndricos com as pontas arredondadas amarrados ao tronco de árvore de grande porte.

Como também apontado no tópico anterior, para continuidade de sua identidade é preciso contemplar o caráter de gestualidade impregnado nas formas confeccionadas por Anna Maria Maiolino. Além disso, visto seu caráter escultórico (ANKERSMIT *et al*, 2011), a obra possui atributos estéticos e visuais, que são componentes de sua identidade.

Novamente, frisamos o aspecto de preservação histórica institucional: a instalação foi inaugural do Circuito de Arte Contemporânea – então projeto *A Forma na Floresta* –, como também representa a modificação dos espaços museológicos dos Museus Castro Maya, a partir da transição de museu com somente caráter histórico para espaço que abriga obras contemporâneas ao ar livre (BETTE, 2015). Obras estas que estão no espaço para valorar o ambiente externo, o patrimônio natural que circunda todas as dez instalações e no qual a obra de Anna Maria Maiolino se suporta, literalmente.

Todos estes fatores são integrantes da identidade da obra: uma obra de arte visual, alocada e interdependente de uma área de preservação ambiental e que retrata uma época distinta da carreira de uma artista renomada.

2.1.3 Avaliação de valores atribuídos à obra

O propósito da conservação-restauração para Ankersmit *et al* (2011) está ligado ao reestabelecimento de valores iniciais que podem estar perdidos, ou em vias de se perderem, nas obras de arte. Para analisarmos estas condições de reestabelecimento é importante quantificar seus valores e, para tal, utilizaremos critérios apontados pelos autores aplicados a nossas considerações acerca da instalação.

O primeiro critério está ligado à ideia de artisticidade, considerada a aparência estética da obra. Em *Aqui Estão* o caráter estético é de forte apelo, e está vinculado tanto as variações tonais presentes na composição, quanto a forma e sua agregação e o acúmulo de estruturas. Além disso, a obra possui um componente estético de feito: a artista produz manualmente cada uma das 750 peças de madeira, imprimindo e demarcando contornos sutilmente irregulares e únicos, fazendo com que cada parte seja indissociável do todo e ao mesmo tempo única. O componente estético é o mais delineado nesta instalação. Não ocorre a presença de nenhum fator de interatividade direta e sua aparência física condiciona e delimita a experiência do espectador, sendo esta, de uma maneira geral, ligada ao olhar e, claro, percepção espacial e relacional com o entorno.

O segundo critério de avaliação de valor refere-se ao contexto histórico e a historicidade da instalação. A obra de Anna Maria Maiolino foi inaugural no Circuito de

Arte Contemporânea, a única desta temporalidade restante, já que a obra de Iole de Freitas ruiu em 2010 em consequência das chuvas. A história da obra não somente está ligada a este recorte de memória institucional, mas também à época em que foi produzida e alocada no espaço externo, sendo uma das primeiras instalações ao ar livre de arte contemporânea em instituições públicas brasileiras. A obra também é um retrato histórico no que diz respeito a carreira da artista: muitos dos trabalhos deste recorte temporal eram concebidos para serem efêmeros, se desfazerem no tempo, e este é um dos poucos que perduraram devido a sua materialidade particular e intervenção de restauro, servindo de referência documental e histórica.

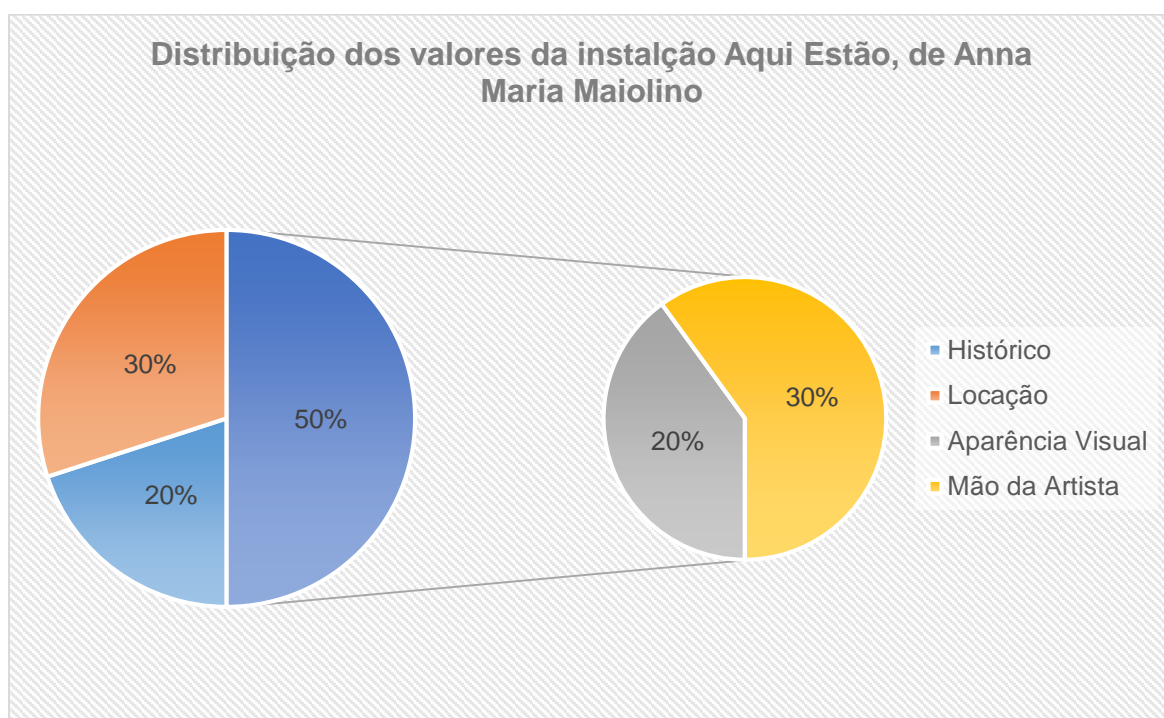
O terceiro critério de quantificação diz respeito a estes valores documentais e de pesquisa. A obra possui documentação limitada, mas, do mesmo modo, possui grande valor de documentação e de pesquisa quando consideramos os pontos ligados citados acima em sua historicidade. O estudo da obra pode permitir considerações acerca do museu, da carreira artística de Maiolino, como pesquisas museológicas – realizada por Bette (2015) –, curatoriais, históricas, como também no campo da conservação-restauração e outras áreas correlatadas.

O quarto critério leva em conta os valores socioculturais das obras e pode ser aqui classificado de forma bastante simplificada: a obra se encontra em uma área de preservação ambiental, sua presença também é creditada como fator de proteção e difusão do espaço. Consideraremos também, de forma breve, que tais instalações são parte do patrimônio público, de maneira ampla consideradas um bem comum de usufruto, promove as artes plásticas de artistas brasileiros de renome e relevância em um museu da federação.

Devem ser consideradas também as condições materiais que a obra se encontra neste momento de análise. Mesmo estando com alguns pontos materiais com a presença de danos estéticos-estruturais, como veremos mais adiante na análise do estado de conservação, a obra possui todas suas partes, mesmo que algumas estejam com leve deslocamento do conjunto. O conjunto forma um todo indissociável, em que as 750 peças pertencem. Cada peça, como vimos, é resultado de um processo manual da artista, sem que seja possível a replicação e, caso seja feita, pode não haver a mesma tipologia de reação ao meio dos materiais novos e originais, ocasionando, provavelmente, ruídos estéticos.

Considerando os breves apontamentos anteriores para a construção do gráfico acerca dos valores principais da obra em duas categorias principais: valores estéticos e valores históricos.

Os valores estéticos abarcam os aspectos já descritos: aparência visual e processos de confecção ligados à identidade da instalação, assim como sua locação orgânica, sobre uma das árvores da tombada Floresta da Tijuca, componentes essenciais para sua fruição. Elencamos que tais valores são os mais presentes na instalação *Aqui Estão*, de Anna Maria Maiolino. Além destes, também pontuaremos os valores históricos e documentais que estão ligados tanto a historicidade da trajetória artística de Anna Maria Maiolino, como do Circuito de Arte Contemporânea e dos Museus Castro Maya.



A consideração de tais valores refere-se ao que, se fosse perdido, permaneceria na instalação. Como apontado que os componentes principais estão ligados a valores estéticos, a perda de alguns deles acarretaria em perda total da instalação ou em uma perda considerável. É importante salientar que os valores históricos podem ser preservados sem a preservação do todo estético, contudo sua valoração é inferior, de modo que a preservação concomitante dos valores estéticos e históricos é a realidade mais desejada.

2.1.4 Relação entre aspectos sensoriais tangíveis a significância (proposta artística)

A partir da entrevista da artista para o próprio Museu citada no tópico mais à frente concernente ao estado de conservação, poderíamos interpretar a proposta inicial da instalação como seu perecimento e volta do material à natureza. Esta temática era a base do seu trabalho na época e a princípio, seria o destino da instalação no Açude. Assim, é possível compreender a constante degradação do material orgânico ao ar livre não como uma deterioração, mas como uma continuidade da obra, um desdobramento esperado e desejado. Porém, tal obra passou por uma restauração majoritariamente estética, da qual não temos maiores informações do que as descritas abaixo:

Através de informações orais das servidoras do Museu do Açude durante o trabalho de campo em janeiro de 2018, foi sabido que a proposta primária era de que a obra perecesse, porém, ao vê-la novamente a artista mudou de opinião e solicitou a restauração da instalação. Não há documentos relativos aos critérios e procedimentos da intervenção, há somente relatos, documentos fiscais comprobatórios, além de fotografias da reinstalação e prováveis testes com vernizes. Os procedimentos foram terceirizados por uma empresa do ramo de restauração da cidade do Rio de Janeiro.

É descrito em um dos termos de solicitação de verba para manutenção que seria feita a desmontagem, limpeza, higienização e remontagem. Apesar de não haver relatório sistematizado com a descrição das técnicas e materiais utilizados, existem três fotografias (Figura 58, Figura 59 e Figura 60) que possuem os dizeres a seguir como nota de rodapé em cada uma delas:

Figura 59. *Aqui Estão* anteriormente a intervenção não datada⁵⁰



Figura 60. *Aqui Estão* após intervenção não datada⁵¹



⁵⁰ Há um documento em Word® na pasta referente à obra da artista nos arquivos do Museu do Açude com os seguintes dizeres: Imagem por ocasião da desmontagem da obra, em que se pode verificar a situação de parte das peças (rolos de madeira) com as superfícies ressecadas pela ação do clima da Floresta da Tijuca e parte da fiação arrebitada que estrutura e fixa a obra ao caule de uma árvore. Logicamente, inferimos que tais se referem à fotografia acima.

⁵¹ Há um documento em Word® na pasta referente à obra da artista nos arquivos do Museu do Açude com os seguintes dizeres: “Imagem feita durante o processo de recuperação da obra em que se pode notar a diferença entre as peças (rolos de madeira) sem tratamento na parte superior da foto e as já limpas, tratadas com produto antifúngico e envernizadas na parte inferior da foto. Bem como observar

Figura 61. Registro fotográfico de possíveis testes não informados ou especificados



Os arquivos e fotografias possuem a datação do ano de 2014, mostra que mais de uma década se passou, até que um processo de conservação-restauração fosse realizado. Além disso, mais à frente, poderemos ver que o aspecto visual que a obra se encontra hoje é muito semelhante ao anterior a este procedimento.

2.1.5 Identificação de riscos gerais do ambiente externo do Museu do Açude e específicos à obra

Os riscos aos quais a obra está exposta incluem os comuns já listados e contextualizados na realidade espacial do Museu do Açude no Apêndice A. Além disso existem riscos particulares ligados a materialidade e questões imateriais da instalação, tais riscos particulares e gerais estão listados abaixo com a classificação dos seus agentes dantes exemplificada:

a substituição do sistema de arames especiais que dá estrutura a obra”. Logicamente, inferimos que tais se referem à fotografia acima.

Agentes de deterioração	Riscos	
Forças Físicas	1. Desabamento de encostas e barrancos	2. Acidente com automóveis
	3. Queda de galhos ou frutos	4. Quedas de árvores do entorno
	5. Queda da árvore utilizada como suporte	6. Acidentes com visitantes e servidores causando danos perante força física
Água	7. Chuvas	8. Enchentes e inundações
	9. Rompimento de encanamento dos arredores	
Fogo	10. Incêndios florestais	11. Incêndios acidentais
	12. Incêndios elétricos	13. Acidentes com materiais inflamáveis
Pragas e Plantas	14. Ataque de insetos xilófagos	15. Plantas
Animais	16. Aves, pequenos mamíferos e insetos utilizando os nichos da instalação como morada	
Contaminantes	17. Ação de poluentes	18. Sujidades e particulados
	19. Degradação micro biótica	20. Excrementos de pequenos mamíferos, aves e insetos
Luz e Radiações Ultravioleta e Infravermelha	21. Luz natural direta sem controle	
Temperatura Inadequada	22. Temperatura natural sem controle	
Umidade Relativa Inadequada	23. Umidade natural sem controle	
Dissociação	24. Documentação incompleta ou inexistente	25. Dissociação de componentes (rolos) da instalação
Atos Criminosos	26. Vandalismo	27. Furto de componentes da instalação
	28. Incêndios criminosos	

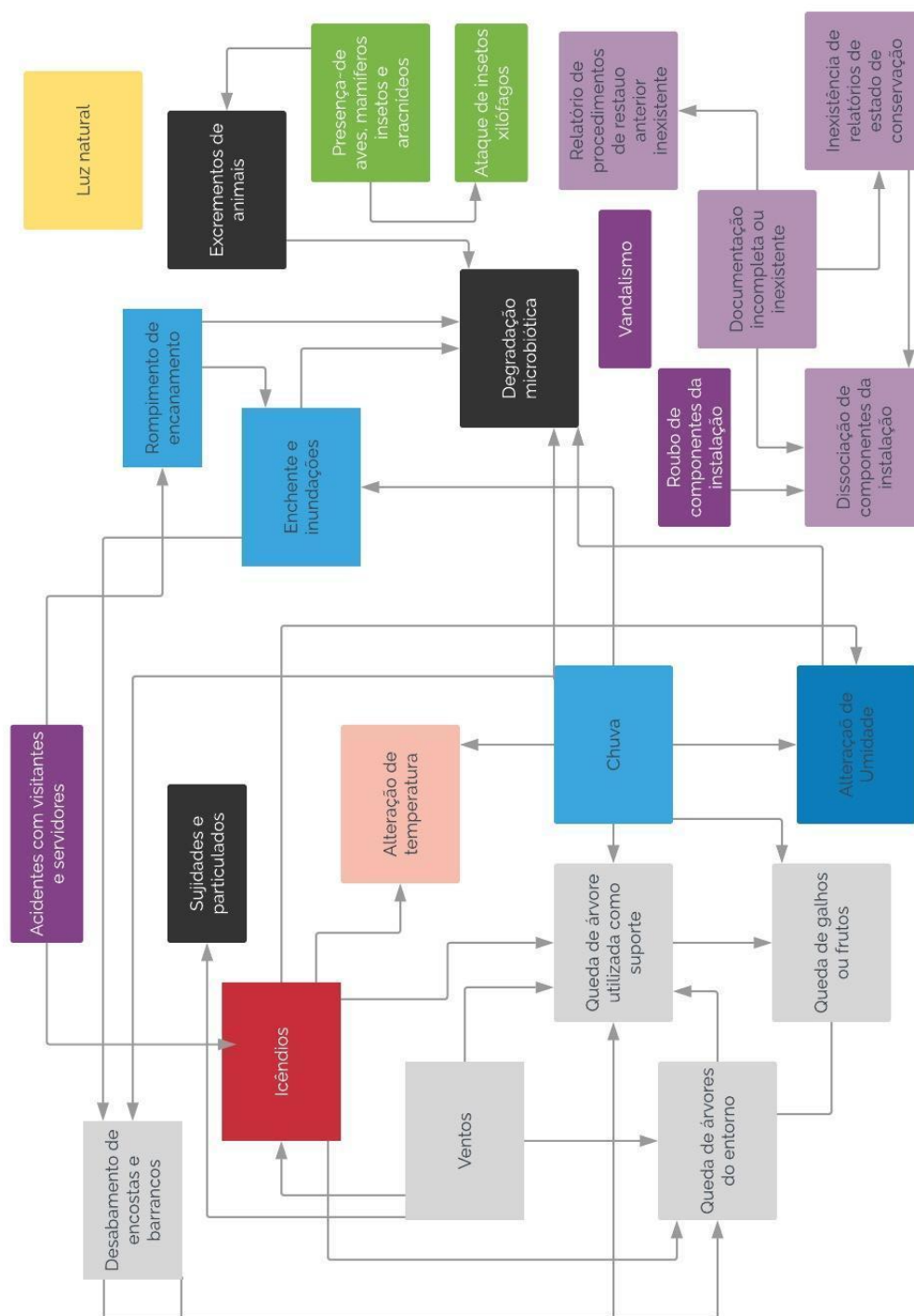
Falta de recursos e pessoal	29. Manutenção inexistente ou inadequada	30. Falta de relatório de processo de restauro anterior
	31. Relatórios anteriores de estado de conservação inexistentes	32. Falta de fundos para programas de manutenção e preservação
Alterações cromáticas	33. Alterações dos tons naturais da madeira pela sua exposição ao ar livre	

Os riscos aqui listados referentes à instalação são condicionados pelo material do qual é feita, assim como sua localização ao ar livre no Museu do Açude. As principais tipologias de riscos ligadas a madeira ao ar livre podem ser encontradas em publicação do *Canadian Conservation Institute*⁵². Além da consulta de quais tipologias são aplicáveis a realidade brasileira, realizamos a análise a partir de danos já existentes na instalação e seus possíveis agentes de deterioração, um dos caminhos possibilitados pela metodologia.

Todos os riscos citados se correlacionam e podem ser reduzidos ou expandidos em associação com outros, como é referido no esquema abaixo (Figura 62):

⁵²Disponível em <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/outdoor-objects.html> e também: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/totem-poles-outside.html>

Figura 62. Esquema de como os riscos (tanto os agentes quanto efeitos) podem se relacionar na obra *Aqui Estão*, de Anna Maria Maiolino



As **forças físicas** são eventos que decorrem, normalmente, de outros eventos ou processos cumulativos. O **desabamento de encostas (1)** pode tanto advir de uma consequência da chuva, por exemplo, ou poder ser um processo de acúmulo de lixiviação – componente este também advindo da chuva. As chuvas são eventos

sazonais que se intensificam em períodos específicos com alto volume e intensidade característicos da região em que o Museu do Açude está localizado. Outra consequência comum e que promove alto risco para as instalações, bens localizados externamente e construções é o **desabamento de encostas e barrancos**, que já causaram a perda das instalações de Iole de Freitas e José Resende. Ambos os indicativos podem acarretar no desaparecimento completo da instalação por consequência da perda da matéria orgânica devido a enchentes – tanto por questões de dissociação como por modificações na madeira, devido a exposição prolongada na água e conseqüentemente perdas acarretadas pelo aparecimento de microrganismos – como o desabamento de encostas que pode gerar o estrago completo tanto da árvore à qual a instalação está alocada, quanto o seu soterramento.

A queda de galhos, frutos (3) e árvores do entorno e da árvore em que a obra está localizada (5) são eventos que também podem ser consequência da **chuva (7)**, normalmente associada ao **vento**, assim como da queda de encostas e barrancos. Os **ventos** somados às chuvas podem promover dissociação dos componentes da instalação, assim como a **queda de galhos das árvores do entorno** como também a da **que a obra está instalada**. Outra consequência de maior gravidade, **a queda da árvore em que a obra se encontra**, causada tanto por estes fatores, quanto a queda de encostas e barrancos, causaria a perda total da instalação.

Esta obra é a única das analisadas neste capítulo, em que a circulação de carros pode ser prejudicial, por estar localizada ao lado da estradinha que dá acesso à entrada principal e recepção do Museu. Está susceptível à **acidente com automóveis (2)** que podem resultar na queda de árvores do entorno, galhos, frutos e da árvore-suporte da instalação, assim como a queda de barrancos e encostas. As forças físicas podem acarretar tanto em danos à materialidade da instalação, como quebra e soterramento dos componentes (rolos de madeira), assim como sua dissociação.

Os eventos advindos do agente de risco **água** podem ocasionar tanto outros eventos quando processos. As **chuvas (7)**, além da promoção de forças físicas descritas acima, também proporcionam **enchentes e inundações (8)**, como o aumento de umidade relativa. O **rompimento de encanamento (9)** além de aumentar a umidade, pode promover a contaminação do material orgânico da instalação e sua conseqüente perda por **ataques bióticos (19)**. Este ataque também é consequência

da alta umidade em associação com altas temperaturas, a realidade na qual o Museu do Açude se encontra, os verões apresentam temperaturas elevadas e também presença de alta umidade.

Incêndios tanto de origem **florestal**, quanto advindos das construções do museu – sejam de **origem elétrica (12)**, **acidentes (13)** ou **incêndios criminosos (28)** – podem acarretar em um prejuízo significativo ou total da instalação, pois todos os materiais que a compõe são inflamáveis. O fogo pode gerar forças físicas diversas, tais como a queda de galhos, árvores e até mesmo construções arquitetônicas, quanto o aumento de temperatura e diminuição da umidade.

A presença de **insetos e de outros animais** pode gerar danos de diferentes impactos. No entanto somente a presença de insetos, como aranhas e outros tipos que utilizam os **nichos da instalação como morada (16)** em nada prejudicam estruturalmente, porém pode causar algum ruído estético dependendo de sua extensão. Já a ataque de **insetos xilófagos (14)** pode provocar danos, perda material e conseqüentemente malefícios estéticos, pois a matéria principal da instalação são diferentes tipologias de madeiras. A perda de matéria atacada por estes insetos é irreversível, sendo causadora de impacto direto e profundo dependendo de sua extensão.

A obra está instalada no entorno de um organismo vivo, que cresce, se modifica e interage com outros seres do meio. As **plantas (15)** crescem no entorno e são habitat e alimento para alguns animais – há muitas jaqueiras no Museu do Açude, assim como pés de jambu e outras árvores frutíferas – promovendo modificações e riscos concernentes à presença destes. Animais, como **pássaros e pequenos mamíferos**, podem gerar acidificação da madeira devido à presença de **agentes acidificantes na urina e fezes (20)** destes animais que podem ser encontradas na superfície da instalação. A acidificação altera a coloração da madeira (aspecto estético) e a fragiliza estruturalmente (aspecto material).

Há a presença constante de **sujidades e particulados (18)** que não prejudicam a leitura estética e a materialidade da instalação, contribuem para alguma perda da camada externa de verniz nos anos, que ainda era presente. Por se tratar de uma área florestal, os **poluentes (17)** não são tão presentes quanto em uma área completamente urbana, porém ainda interferem à longo prazo, em características

como coloração da madeira, a altera e prejudica sua fruição estética conceitualmente planejada.

A **degradação micro biótica (19)** pode ser de origem fúngica, bacteriana ou da associação de fungos e algas, formando os líquens. A principal degradação presente na instalação, presumidamente através de exames organolépticos, é de origem fúngica, que pode causar a perda da matéria orgânica, além de alterações cromáticas e de textura, afetando o aspecto estético e estrutural da instalação.

Luz natural direta e indireta (21) as quais a instalação está exposta diariamente devido a sua locação externa. Logicamente, devido a exposição direta dos raios solares, há também a presença constante de radiação ultravioleta e infravermelha. Ambos os componentes podem resultar em **alterações estéticas (33)** e estruturais na madeira – material principal da instalação em questão. Além de promover a descoloração dos tons naturais da madeira, a combinação deste componente com a umidade relativa inadequada e altamente variável promove alterações estruturais no material devido às suas propriedades de retenção e perda de umidade, o que resulta em dilatação ou ressecamento, que podem ter como consequências trincas e rompimentos.

Temperatura (22) variável e incontrolável pode contribuir, como já frisado, para o aumento dos ataques biológicos, assim como comportamentos referentes a perda de umidade no material, provoca seu ressecamento ou promove grande retenção de umidade.

A **dissociação de componentes da instalação (25)** consiste em perda de um ou mais dos 750 rolos de madeira que compõe o todo. Se tratando de um conjunto no qual todas as peças são importantes, tanto no quesito estético quanto de materialidade e historicidade da obra, a dissociação provocaria perda significativa, e acreditamos que não existam componentes de substituição disponibilizados na montagem e acondicionados na instituição.

A **documentação incompleta ou inexistente (24)** deste recorte do acervo, o Circuito de Arte Contemporânea, é um risco não somente a história institucional e das instalações, como também uma lacuna que pode promover decisões de preservação errôneas ou que não são as mais indicadas a esta tipologia de acervo. Tal risco está intimamente ligado à falta de recursos e de pessoal, que também pode ser classificado dentro desta categoria de agentes de deterioração.

Os atos criminosos, como **vandalismo e furtos**, podem ocasionar perdas de diferentes magnitudes dependendo da natureza do ocorrido, desde de dissociações de componentes, criação de forças físicas que geram danos, até a completa extinção da instalação por incêndios criminosos.

O ponto que mais enfatizamos dentro destas pontuações acerca dos riscos é a falta de recursos e de pessoal dos Museus Castro Maya e principalmente no Museu do Açude. Tal agente promove, não somente a **falta de documentação (30) e de relatórios acerca do estado de conservação (31)**, mas também a **falta de fundos para programas de preservação e manutenção (32)** provoca uma prática de **manutenção inexistente, ou realizada de forma inadequada (29)**.

2.1.6 Análise de perda de valor esperada e possibilidade de reversibilidade

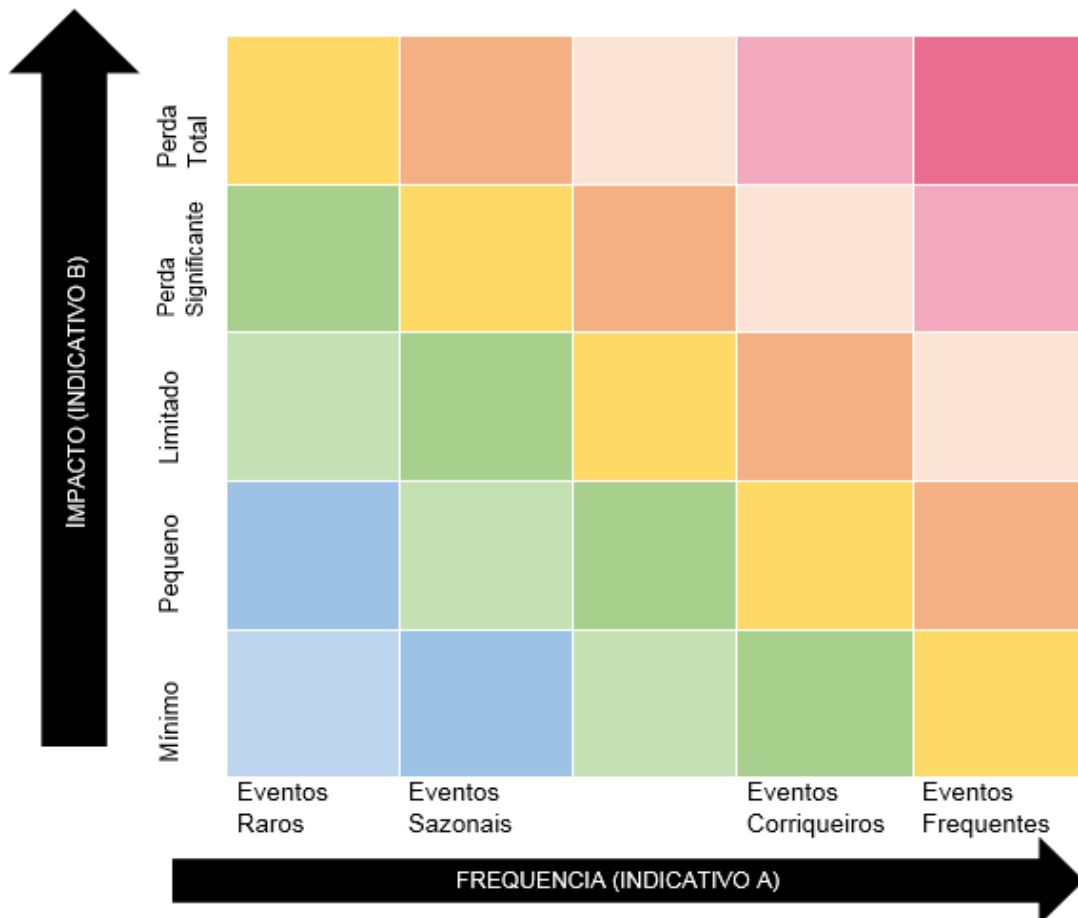
As considerações acerca das perdas de valores nas obras analisadas neste capítulo estão intrinsicamente conectadas aos seus valores principais. Discorreremos acerca de como tais os riscos identificados no tópico acima podem afetar – ou já afetam – os aspectos estéticos e históricos da instalação de Anna Maria Maiolino.

Levando em conta que o Museu do Açude possui menos de 100 (cem) anos e que no Circuito de Arte Contemporânea esta obra é a mais antiga, prestes a completar 20 (vinte) anos, proporemos uma divisão temporal diferente da apresentada por Ankersmit; Brokerhof e Ligternk (2017, p. 33). Como o recorte temporal analisado por eles é demasiadamente longínquo e, além disso, não existem dados absolutos que atestam principalmente os eventos no Museu do Açude, recorreremos a leitura abstrata dos indicativos A e B apresentadas Ankersmit *et al.* (2011, p. 97).

Para o indicativo A o valor mais alto (5) está ligado a eventos frequentes e o menor valor (1) a eventos raros. Já o indicativo B possui maior valor (5) relacionado a perda total e o menor (1) a perda, ou impacto, mínimo (Figura 63):

A perda de valor, ou impacto, representada pelo indicativo B, é atrelada ao maior valor da instalação, o valor estético.

Figura 63. Demonstrativo de valoração para os indicadores A e B de acordo com a leitura de Ankersmit et al. (2011)



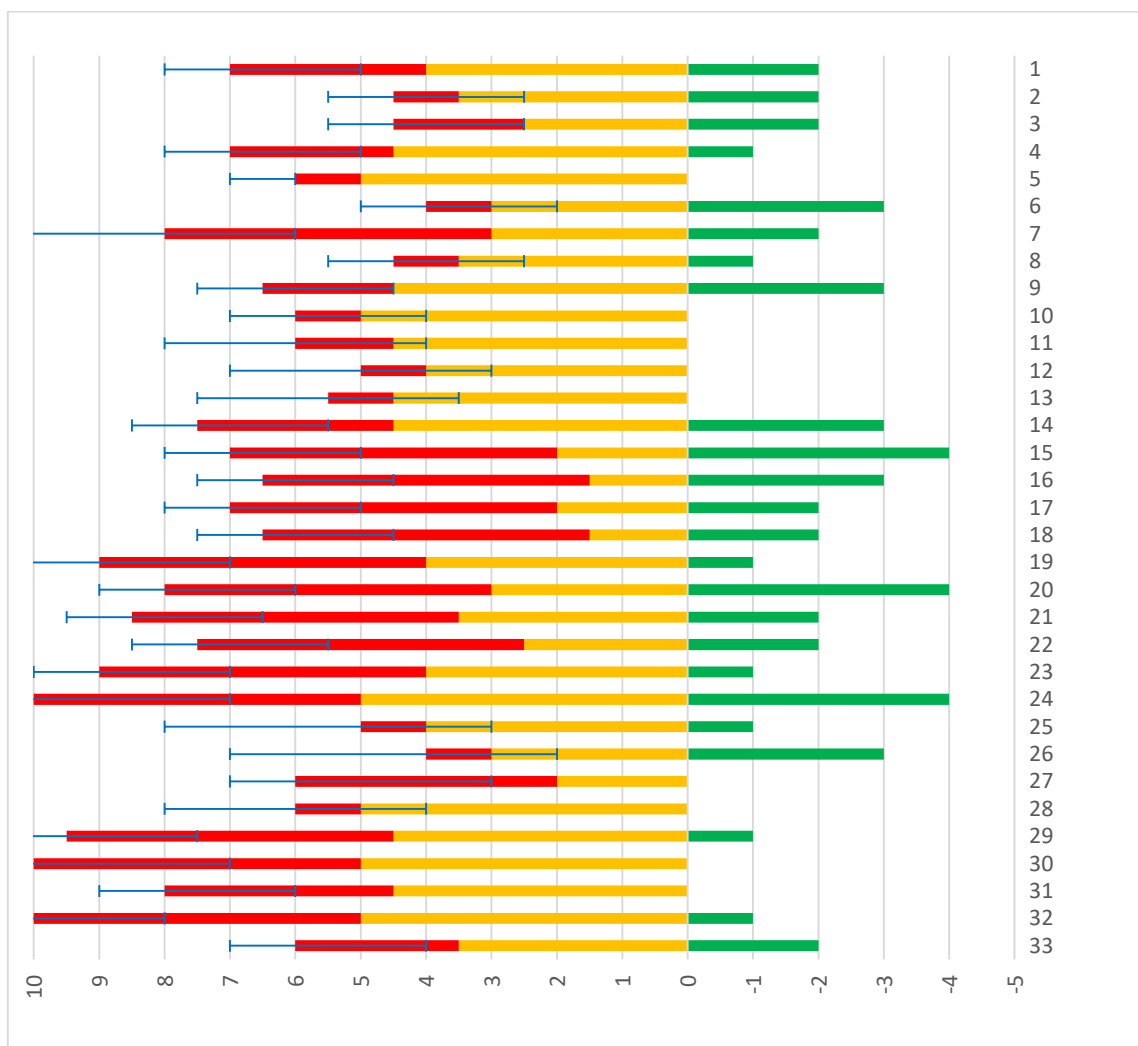
Fonte: Elaboração da autora

Como já apontado anteriormente, utilizaremos nos valores do indicativo C a leitura promovida por Ankersmit *et al.* (2011). Os autores consideram que este indicativo pode ser avaliado de acordo com o reestabelecimento de valor através de intervenções de conservação e/ou restauro sendo que o valor mais elevado 5 (cinco) sendo um reestabelecimento possível com baixo custo, e o menor valor 1 (um) sendo reestabelecimento mínimo ou completo reestabelecimento com valores elevados.

O índice de incerteza (representado no gráfico como linhas azuis) é resultante tanto da incerteza de dimensionamento ligados aos eventos como de seu resultado perante a obra. Como veremos a seguir na descrição de como cada risco afeta a materialidade e estética, um mesmo evento pode ser de grande, média ou pequena proporção, e tal magnitude do evento está diretamente ligada a magnitude de seu efeito na instalação.

Discorreremos como os riscos se relacionam entre si, sendo que alguns podem ser aumentados, diminuídos e provocados por eventos ou processos cumulativos. Discutiremos o tipo de dano que pode ser acarretado por cada um dos riscos em particular e sua relação com o valor majoritário da obra, ou seja, o valor estético. Além disso, pontuaremos como é possível através de medidas curativas e preventivas o reestabelecimento deste valor.

Figura 64. Gestão de risco para *Aqui Estão*, de Anna Maria Maiolino



Legenda:

- Indicativo A:
- Indicativo B:
- Indicativo C:
- Índice de incerteza:

- Desabamento de encostas e barrancos (1)

Pode causar perdas materiais que afetariam diretamente a estética da obra, o conjunto. Tais perdas poderiam ser de segmentos de componentes (rolos) como de componentes inteiros como também o rompimento do sistema de fixação da obra à árvore. Além disso, como consequência mais drástica, a completa destruição por soterramento ou por promover o risco de queda da árvore-suporte.

Outro dano estético consequente deste risco é o depósito de materiais exógenos a instalação, podendo provocar além de alterações estéticas por si só, contribui também para contaminação biológica da madeira.

Como mencionado no Capítulo I, ocorreram duas completas destruições de instalações no Museu do Açude em decorrência de chuvas com associação de desabamento de encostas, sendo assim um evento recorrente e que pode ter impactos de acordo com sua dimensão. A movimentação de uma grande secção de terras pode causar uma perda significativa ou total, já se tal for de menor dimensões o impacto pode ser mais moderado, sendo somente uma camada de sujidades que pode ser removida.

A possibilidade de tratamento deste dano é dependente de sua dimensão: caso ocorra o completo soterramento da instalação dificilmente esta será recuperada. Se for de menor dimensão uma limpeza pode ser suficiente para recuperação dos aspectos estéticos, mas demandará a completa desmontagem da instalação e sua reinstalação, sendo de trabalhosa e de custo médio.

No caso de dissociação e queda de árvores, galhos e das árvores suporte ocasionada por desabamento de encostas e barrancos, os efeitos destes riscos assim como sua reversibilidade serão tratados mais à frente nos tópicos concernentes a estes riscos.

- Acidentes com automóveis (2)

Mesmo que a chance seja irrisória este risco pode ocasionar quedas de árvores, galhos, encostas e barrancos, promovendo a perda total ou parcial de componentes materiais da instalação.

A possibilidade de tratamento deste risco e de possíveis tipologias de danos consequentes é dependente, novamente, do impacto causado pelo risco, podendo ser uma perda limitada ou significativa. Sendo que caso o impacto no entorno pode ser mais facilmente revertido – como se caso aconteça a queda do muro de contenção

pelo acidente, este pode ser reconstruído –, do que danos ligados principalmente a árvore em que a obra está instalada.

- Queda de galhos e frutos (3)

A queda de galhos e frutos pode promover a dissociação de componentes da instalação, afetando diretamente seu aspecto estético. Além disso, os frutos – jaqueiras são muito comuns na área externa, além de outras árvores frutíferas como jambos – podem promover sujidades e extratos orgânicos que servem de alimento tanto para animais quanto para microrganismos.

A dissociação mecânica, em que há somente o desprendimento dos componentes do conjunto pode ser mais facilmente resolvida se o componente ainda for encontrado nos arredores da instalação. Muitas das vezes tais fatos são associação de riscos diversos: chuvas e ventos que ocasionam a queda de galhos e frutos, pequenos mamíferos (como macacos de pequeno e médio porte que são comuns na região) podem escalar e derrubar frutos e galhos na obra, dentre outras interações já mencionadas. Deste modo, caso a parte dissociada seja perdida é impossível sua substituição imediata já que não existem peças sobressalentes no Museu. Neste caso, novamente, teríamos de consultar a artista tanto para informações e autorizações para reprodução, quanto a confecção de peças de reposição.

- Queda de árvores do entorno (4)

A queda de árvores do entorno pode prejudicar a fruição da obra de diferentes maneiras: tanto no que concerne à composição do ambiente quanto a consequências diretas na instalação, como a queda da árvore suporte e dissociação de componentes.

A possibilidade de tratamento de tal risco é nula, sendo que muitas das vezes o caminho mais adequado é a manutenção do entorno por práticas preventivas.

- Queda da árvore utilizada como suporte (5)

Tal risco, mesmo que inexistente nos quase vinte anos da obra, deve ser considerado devido ao seu grande impacto sobre a instalação em caso de ocorrência. A queda da árvore na qual a obra está alocada acarretaria na perda completa da instalação, levando a sua inexistência.

Não há possibilidade de tratamento neste caso, sendo que em caso de ocorrência do evento a perda total e irreversível, restando apenas uma existência documental da obra.

- Acidentes com visitantes e servidores causando danos perante força física (6)

Visitantes podem comprometer a obra por meio de contato direto com ela, sendo no processo de fotografar-se próximo a obra, ou por tocá-la de forma que tal cause dissociação ou dano físico a materialidade. Mesmo que a obra não seja acessada diretamente – está em uma parte que não é permitido transpor – não há quaisquer tipos de monitoramento na área, sendo que tal ação poderia ocorrer facilmente. Assim, um meio de evitar com que tal fato aconteça é, além de orientar os visitantes de que esta obra não é interativa, monitorá-los.

Os acidentes com servidores ou terceirizados podem ocorrer tanto na lida direta com a obra quanto nos processos de limpeza dos arredores. Para mitigação de tal risco é necessário instruções e treinamento de como a manutenção na obra – que de acordo com os arquivos que tivemos acesso constatamos que não é uma prática do Museu – deveria acontecer, assim também de como o entorno deve ser tratado.

As consequências dos acidentes podem ser as mais variadas, mas concentrando nos fatos descritos aqui que podem promover desde a dissociação, no primeiro caso, tanto quando mudanças estéticas devido à manutenção inadequada a mitigação destes é improvável.

- Chuvas (7)

As chuvas agem diretamente sobre a obra de Anna Maria Maiolino, em especial. Sendo que a obra é de material orgânico, madeira, a água proveniente das chuvas pode alterar seus aspectos visuais através de modificações na materialidade. Além de manchas, a água promove dilatação da madeira, que pode romper-se em áreas sensíveis, assim como o aparecimento de rachaduras.

Ademais, a chuva está associada a diversos riscos, desde criação de forças físicas descritas acima, como o aumento da umidade e suas consequências.

Sendo impossível controlar a ocorrência das chuvas, seus efeitos estéticos descritos acima podem ser revertidos com processos de restauro. As manchas podem ser mitigadas com tratamentos estéticos e limpezas. As rachaduras podem ser tratadas, mas são uma modificação irreversível da madeira, permanecendo na matéria mesmo que atenuadas.

Sublinhamos que o Museu do Açude foi fechado em duas ocasiões (1974 e 2010) para tratamento de danos as obras e ao entorno causados pelas chuvas.

- Enchentes e inundações (8)

Do mesmo modo que as chuvas, as consequências das enchentes e inundações – que de acordo com os dados que tivemos acessos não são tão comuns na região – estão diretamente ligadas aos efeitos da água sobre a madeira. Assim, os mesmos efeitos na materialidade e estética, além dos processos de mitigação aplicáveis as chuvas, podem ser considerados neste tópico e no seguinte.

- Rompimento de encanamento nos arredores (9)

Esta obra se encontra próxima a casa principal o que contribui para que acidentes dentro desta afetem diretamente a instalação. O rompimento de encanamento dos arredores pode promover além dos danos ligados à água, contaminação dos materiais da instalação, sendo causadora de ataques de microrganismos.

- Incêndios florestais (10) Incêndios acidentais (11); Incêndios elétricos (12); Acidentes com materiais inflamáveis (13) e Incêndios criminosos (28)

Não há dados concernentes a incêndios na área do Museu, sendo assim, consideramos tal risco geral como um evento raro. Além de nos atentarmos ao fato de que a área é de proteção ambiental, também destacamos que companhia do Corpo de Bombeiros da região se encontra a menos de um quilômetro do Museu do Açude, monitorando a área constantemente.

Em caso de um incêndio florestal, acidental ou criminoso, advindo ou não das áreas internas do Museu, a obra de Anna Maria Maiolino correria grande perigo já que é constituída de materiais inflamáveis – peças torneadas de madeira e fios encapados com plástico. Deste modo, caso o vento ocorra e atinja a obra sua perda seria total: não somente das peças confeccionadas pela artista, mas também a árvore em que a obra está alocada poderia sofrer danos irreversíveis ligados ao fogo.

Como a instalação se encontra próxima as construções imóveis do Museu, acidentes com materiais inflamáveis nestas locações, assim como curtos elétricos podem atingir de maneira mais rápida esta instalação que as outras – excetuando a de José Resende e Iole de Freitas que estão próximas – causando da mesma maneira como descrito no parágrafo anterior perda total da obra.

- Ataque de insetos xilófagos (14)

O ataque de insetos xilófagos é uma possibilidade devido as características do ambiente: sendo um ambiente sem controle não é possível um acompanhamento de

evidências materiais do aparecimento de insetos como acontece nas galerias e, além disso, os insetos de uma forma generalizada fazem parte da biota natural do ambiente.

Durante o trabalho de campo não observamos traços de ataques ativos, mas a possibilidade de estarem acontecendo não é nula.

Tal risco promoveria perda da materialidade da obra – composto do principal substrato dos quais os insetos xilófagos se alimentam – e a extensão dependeria tanto do período em que o ataque está ocorrendo, como da quantidade de insetos. Ademais, é também influência da dimensão do ataque o tempo transcorrido até a tomada de medidas curativas quando este é identificado.

Para evitar que a contaminação se alastre em caso de ocorrência é necessário o acompanhamento regular da obra, prática que não traz benefícios somente neste risco. Em caso de perdas materiais promovidas pelo ataque é possível sua mitigação com processos análogos aos utilizados em esculturas de madeira: a complementação das perdas com material adequado ao restauro de madeira e, se necessária apresentação estética. Sublinhamos, porém, que tais procedimentos não possuem grande estabilidade ao ar livre, podendo estar sujeitos a mudanças de coloração e textura criando, talvez, um ruído maior que a perda antecessora. Deste modo, consideramos que o acompanhamento da obra para que, no caso de ocorrência de um ataque ativo, este seja eliminado o mais rapidamente possível.

- Plantas (15)

As plantas no entorno da instalação podem promover, mais facilmente a concentração de umidade, além de dos já citados problemas acerca de forças físicas. Como a instalação está alocada sobre uma planta, as modificações biológicas desta, como crescimento e mudanças através do tempo, podem influir a longo prazo como a instalação se apresenta visualmente.

- Aves, pequenos mamíferos, aracnídeos e insetos utilizando nichos da instalação como morada (16)

Há pequenos sulcos entre um componente de madeira e outro, locais propícios para pequenos mamíferos, aves, insetos e aracnídeos se instalarem.

É notável a presença de aracnídeos e suas teias na obra, o que pode causar algum ruído estético pela aglomeração de materiais exógenos, mas sem transformações na materialidade original. Porém, a presença de aracnídeos contribui para o controle da presença de insetos, já que na maior parte das vezes, os primeiros

são predadores dos segundos. Tal dano pode ser revertido com uma limpeza em que não é necessária a desmontagem da obra, sendo aplicada somente em sua área externa.

Não é visível a presença de ninhos ou de vestígios de mamíferos além dos excrementos, que serão tratados mais abaixo. Os animais de maior porte – no caso do Museu macacos e aves maiores – podem ocasionar a dissociação de componentes que, caso ainda permaneçam no entorno podem ser refixados ao conjunto.

- Ação de poluentes (17)

Os poluentes não parecem interferir de forma significativa já que nos referimos a uma área florestal. Os poluentes podem promover alterações químicas na madeira, e com o acúmulo através das décadas, há também a alteração de coloração da matéria.

- Sujidades e particulados (18)

As sujidades e particulados estão sempre presentes no contexto externo. Tais riscos podem acarretar em perdas da camada de proteção da madeira, como intuímos através de observações a olho nu que já ocorreu quando visitamos o Museu do Açude em janeiro de 2018. A eliminação da camada de proteção deixa a madeira mais susceptível a alterações cromáticas, assim como a reação a componentes do ambiente, como poluição, excrementos e outros contaminantes.

A mitigação destes danos pode ser realizada através de processo de restauro com a desmontagem e tratamento de cada uma das peças, o que promoveria também uma recuperação parcial dos tons originais – já que, como dito, alguns processos de alteração cromática são irreversíveis.

- Degradação microbiológica (19)

A degradação de microrganismos já está ativa na instalação. Existem segmentos que estão com ataques ativo e com perdas de matéria, o que proporciona além de riscos estéticos. A reversão do ataque ativo pode ser realizada com a desmontagem da obra, sua limpeza e aplicação de biocidas, assim como, de maneira análoga a descrita no tópico acerca de insetos xilófagos, pode ser realizada intervenção com intuito de mitigar a já existente perda de matéria.

Caso se opte, emergencialmente, tratar tais ataques até que medidas mais amplas como a restauração sejam tomadas, pode-se aplicar o biocida na obra da maneira como ela está, porém, haverá áreas que não poderão ser tratadas devido ao

acesso. Áreas tais que, provavelmente, possuem mais extensão de danos desta tipologia, já que as microbiotas se desenvolvem de maneira mais acelerada em locais com pouca luminosidade e alta concentração de umidade – exatamente a descrição das partes em contato direto com a árvore-suporte.

- Excremento de pequenos mamíferos, aves e insetos (20)

Os excrementos, como já descrito, podem acelerar o processo de acidificação da madeira devido aos seus componentes químicos. A acidificação compromete o material estruturalmente o tornando mais frágil e esteticamente tanto pelo depósito destes materiais exógenos, como por alterações de cor devido a acidificação.

A manutenção através da limpeza destes excrementos é a principal ferramenta para que tais processos não sejam constantes e irreversíveis.

- Luz natural (21)

A luminosidade natural direta e indireta, e a consequente exposição as radiações ultravioleta e infravermelha, podem promover alterações estruturais e estéticas na madeira, componente material principal da obra. As alterações estéticas são a mudança de coloração natural da instalação, que pode ser reavivada com um processo de limpeza e aplicação de camada de proteção, mas nunca recuperada como era originalmente.

- Temperatura natural (22)

A temperatura sem controle algum, como já frisamos, em associação com outros riscos, como a luminosidade solar direta e alterações de umidade podem promover alterações materiais na obra tais como o ressecamento dos materiais, assim como sua retenção e umidade excessiva. Ambos processos podem acarretar em rachaduras que, como já dito anteriormente, mesmo que tratadas não podem ser eliminadas.

- Umidade natural (23)

A umidade contribui para processo já descritos como danos provocados por água, assim como o aumento de ataques de microrganismos. Além disso, os processos de ressecamento e retenção são produtos direto dos níveis de umidade.

- Documentação incompleta ou inexistente (24 e 30)

A falta de documentação é problemática e atinge, de maneira diferente, todas as instalações do Museu do Açude. Como já descrito, a documentação faltante pode contribuir para uma leitura errônea acerca da obra, assim como também ser

responsável por sua completa inexistência em caso de perda material total. Este aspecto está ligado também a historicidade da instalação e é de imensa importância em processos presentes e futuros.

A mitigação desta falta de documentação não proporcionará resgate de processos materiais pelos quais a obra passou, já que não existem relatórios sobre seu estado de conservação durante os anos. Porém, o resgate de informações proporciona uma existência documental, que promove a memória institucional e facilita considerações acerca da preservação.

É melhor ocorrer uma documentação tardia do que a completa inexistência de quaisquer registros sistematizados ligados à como a instalação se comporta perante o ambiente através dos anos, assim como suas origens, considerações da artista que a produziu e dentre outras tantas possibilidades a serem melhores descritas nas possibilidades de tratamento no próximo capítulo.

- Dissociação de componentes (25)

A dissociação de componentes consiste na perda – advinda de qualquer fonte – de rolos da instalação. Podem se dar também, além dos processos descritos anteriormente, pelo desprendimento dos fios que sustentam cada um dos rolos a árvore.

A reversibilidade de tal só seria possível se os componentes dissociados fossem encontrados e refixados a árvore já que não há rolos sobressalentes.

- Vandalismo (26)

Não há histórico de vandalismo na instituição, então consideramos este risco ínfimo. Porém, caso ocorra, a natureza do ato determinará qual a perda sofrida pela obra, sendo que quanto mais invasivo ou destrutivo for – como incêndios, por exemplo – mais danos irreversíveis causará. Porém, caso de atos menores, como inscrições e pichações, a reversibilidade pode ser mais facilmente alcançada.

Da mesma maneira que para evitar interações dos visitantes que podem gerar danos, a segurança e monitoramento do local promovem menos chance de atos de vandalismo e furtos, como descrito abaixo.

- Furto de componentes da instalação (27)

O furto de um ou mais rolos que compõe a instalação é um dano irreversível, já que não há sobressalentes e estes não podem ser emulados pelo caráter de unicidade ligado a execução artística.

O monitoramento e segurança são responsáveis para prevenção de furtos e outras tipologias de comportamentos inadequados, como vandalismo.

- Manutenção inexistente ou inadequada (29)

Não existem programas de manutenção sistematizados e, caso haja algum processo desta tipologia ele não é adequadamente documentado e registrado. É preciso protocolos de como realizar a manutenção em cada uma das obras atentando as materialidades e propostas particulares. Além disso, é indispensável o registro não somente da manutenção em si, mas justificativas das escolhas de materiais e procedimentos utilizados.

A falta de processos documentais como de manutenção destas obras está ligada a visões institucionais falaciosas de que tais obras deveriam perecer pelo seu caráter contemporâneo⁵³ e escolhas de locação e, assim, não necessitam de registro ou acompanhamento preventivo. Cada proposta tem seu caráter de perecimento ou permanência de acordo com a proposta artística, assim tal consideração não pode ser aplicada indiscriminadamente sobre todas as instalações do Circuito de Arte Contemporânea.

Frisamos também que não somente por estas considerações as manutenções e acompanhamentos do estado de conservação são escassos, mas estão diretamente ligadas a falta de recursos destinados a preservação deste circuito, assim como um número muito pequeno de servidores para lida com toda o acervo do Museu do Açude.

- Relatórios anteriores do estado de conservação inexistentes (31)

Continuamente aos fatos apresentados no tópico anterior, através de correspondência eletrônica nos foi informado pela coordenadora de Museologia dos Museus Castro Maya que relatórios do estado de conservação não são rotineiros na realidade do Museu do Açude. Tal fato também tem grande influência pela dimensão da coleção – ainda segundo ela mais de dez mil itens – somada ao quadro reduzido de servidores. Porém, nos foi informado que as obras que precisaram de algum tipo de intervenção (as instalações de Anna Maria Maiolino e de Lygia Pape estão inclusas) possuem o relatório para solicitação do processo. Todavia, não foi encontrado por nós no arquivo dos Museus Castro Maya tais acompanhamentos

⁵³ Informação fornecida pela coordenação de Museologia dos Museus Castro Maya por mensagem de e-mail recebida em 19 de março de 2018.

anteriores aos procedimentos, assim como também não tivemos acesso aos relatórios dos procedimentos realizados nas obras.

- Falta de fundos para programas de manutenção e preservação (32)

A falta de recursos destinados a programas de manutenção tem influência direta nos desdobramentos de todas as possibilidades aqui descritas. É factível que para qualquer intervenção, por menor que for, são necessários fundos.

A falta de recursos acarreta não somente nos processos descritos acima, como documentação e manutenção, mas também faz com que intervenções de restauro sejam tardiamente aplicadas, ou seja, quando a obra já possui danos extensos e por vezes, irreversíveis.

- Alterações dos tons naturais da madeira pela sua exposição ao ar livre (33)

Os tons naturais das diferentes tipologias de madeiras aplicadas na obra se atenuaram com o passar dos anos. Anteriormente ao processo de restauração se encontravam com aspecto muito similar ao de janeiro de 2018: esmaecidos. Em grande parte da descrição feita por críticos e pela artista tais diferenças tonais são exaltadas, mas não é claro se há um limite para sua atenuação.

Como é possível observar na foto não identificada de testes, o brilho da camada de proteção ressalta a coloração natural da madeira. A aplicação desta camada externa não identificada foi optada no processo de restauro, ressaltando novamente os tons naturais. Assim, foi intuimos que tal característica estética é relevante aos aspectos visuais da obra.

A perda das tonalidades pode ser mitigada até certo ponto por processos semelhantes aos já aplicados anteriormente e descritos nos tópicos acima: limpeza, tratamento dos ataques microbiológicos, e aplicação de camada de proteção.

Apontamos aqui algumas das possibilidades de interferência dos riscos e danos acarretados por estes na continuidade da instalação.

Destacamos que por exposição ao ar livre algumas dos riscos sofridos pela instalação são de impossível previsão e por muitas vezes irremediáveis. Estas características ainda são mais demarcadas em uma área em que não é possível a criação de barreiras para tentativa de prevenção, como veremos no próximo capítulo.

Entretanto, frisa-se que tais problemáticas não eliminam a necessidade de medidas de conservação preventiva, como a manutenção e documentação do acervo,

sendo este último uma das mais elevadas magnitudes de risco, mas com reversão mais provável e menos onerosa.

2.1.6.1 Análise do estado de conservação

Com base em exames organolépticos e análise dos aspectos visuais, podemos afirmar que as diferentes tonalidades das tipologias de madeira utilizadas estão bastante esmaecidas. Tal fato possivelmente é resultante da exposição à luminosidade natural e outros fatores de risco que promovam a acidificação ou outras modificações na madeira que alterem sua coloração, como ataque micro biótico, água e reação à componentes da poluição, dentre outros fatores. As peças em madeira, em sua generalidade, apresentam diferentes tipologias de manchas causadas, provavelmente, pelos fatores elencados acima, além de possíveis ataques biológicos e umidade.

Figura 65. *Aqui Estão* em 1999



Figura 66. *Aqui Estão* em 22 de janeiro de 2018



Ao compararmos visualmente a obra no momento de sua concepção, em 1999 (Figura 65), e no início deste ano de 2018 (Figura 66) é possível afirmar com

segurança que existe alteração na tonalidade das peças de madeira, esmaecimento das cores, mudança de aspecto dos materiais: madeira tornando-se mais porosa.

Além destas alterações visíveis na matéria dos componentes em madeira, a instalação também apresenta deslocamento de duas peças de madeira do conjunto (Figura 67 e Figura 68) e consequente exposição dos fios que as sustentam, provocando um ruído estético quando observamos a instalação em sua composição. O início do desprendimento é um contribuinte para o risco de dissociação de partes componentes (rolos de madeira) da instalação.

Figura 67. Detalhe *Aqui Estão* com peça de madeira desprendendo com o fio à mostra em 22 de janeiro de 2018

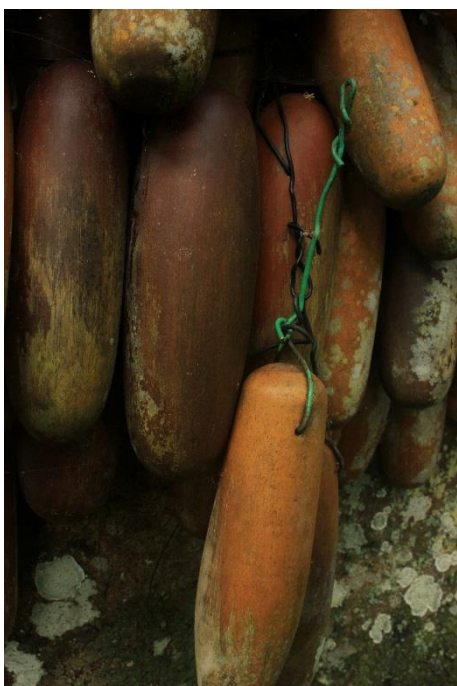
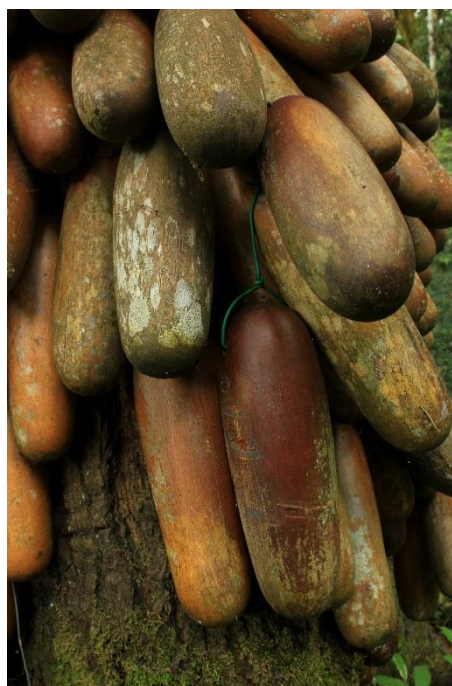


Figura 68. Detalhe *Aqui Estão* com peça de madeira desprendendo com o fio à mostra em 22 de janeiro de 2018



Há também a presença de insetos, ataque biológico (Figura 69), teias e plantas aderidas (Figura 70 e Figura 71).

Figura 69. Detalhe da presença de ataque biológico em peças componentes de *Aqui Estão* em 22 de janeiro de 2018

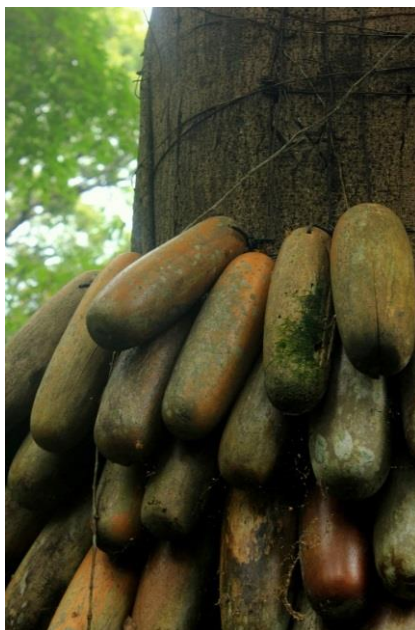
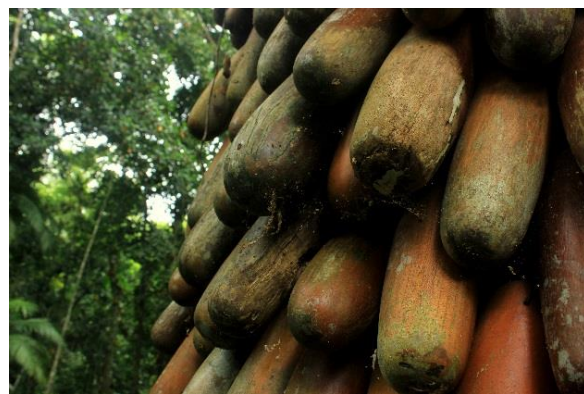


Figura 70. Detalhe da presença de insetos e sujidades em *Aqui Estão* em 22 de janeiro de 2018



Figura 71. Detalhe da presença de insetos e sujidades em *Aqui Estão* em 22 de janeiro de 2018



É importante salientar, que em uma entrevista disponibilizada pelo Museu do Açude na recepção e também on-line pelo curador, a artista afirma que não quer competir com a natureza e espera que o tempo agregue significado ao trabalho.

Bom, quando o Márcio Doctors me convidou em fazer parte deste projeto que eu acho lindíssimo, porque dá a natureza ainda mais... um poder ainda maior daquilo que ela já tem por si mesma, ou seja... não que eu quisesse competir com ela, **mas claramente a natureza é poderosa, tem as intempéries, os ventos, tem... as tempestades, ou seja, e era um trabalho que era para ficar.** E ao mesmo tempo eu queria ficar próxima dum conceito que eu venho desenvolvendo há muito tempo que ainda para mim é importante, era sobre

a **repetição, sobre a ação do gesto repetindo forma básica**. Então eu pensei em utilizar a própria madeira, ou seja, a ... o fato maior seria a terra ou a madeira, dentro da natureza, certo? A terra poderia ter sido minhas instalações com argila, a grande qualidade é a argila modelada, mas não é cozida, é cru, com a chuva teria se ... é ... ido embora rapidamente. Aí eu produzi é ... quase oitocentos rolinhos de, torneados, de madeira diferente, ou seja, **a ideia era devolver a matéria para a matéria original, né?! V**amos fazer um acoplamento. E na verdade o que aconteceu foi o ... eu revesti a árvore desses próprios elementos, é ... com os elementos realizados através do torno, que são, cada um é diferente um do outro, e que, muitas vezes, ou seja, não foi a minha intenção: claro que qualquer forma básica em um tronco remete a fruta, por associação de ideias, mas não foi esta a minha intenção. Eu acho que a potência se dá, ou seja, a partir do **acúmulo**, né? E o que, digamos, o que estas instalações que produzem, é ... essas formas básicas através da mão, é ... você resgata a ideia do trabalho coletivo, aquelas ideias esquecidas, aqueles gestos – não aquelas ideias esquecidas – aqueles gestos esquecidos. Então o homem se reencontra na *sua labor* (sic). E a questão do acúmulo quanto mais se estica no tempo, de maior acúmulo, mais poderoso fica o trabalho.⁵⁴

Frente as questões expostas, consideramos que a obra necessita de medidas urgentes para sua continuidade imediata. Estas medidas seriam a refixação dos componentes em desprendimento para, além de evitar a dissociação, contribuir para continuidade estética da obra.

Além disso, é preciso demarcar, seja por decisão institucional ou por consulta a artista, qual o caráter será seguido para continuidade da obra, como apontaremos no próximo capítulo. Guiada por esta decisão, é preciso considerar qual será o trato com a materialidade e sua perda causada por ataques biológicos.

Independentemente de qual será a direção seguida, a documentação é um fator crucial e indispensável que precisa ser realizada em caráter urgente em todo o acervo permanente do *Circuito de Arte Contemporânea*. Estes apontamentos e a lida proposta serão a base para o próximo capítulo.

⁵⁴ Fala da artista, **Anna Maria Maiolino: (08:25m – 11:02m)**, no vídeo disponível em <https://vimeo.com/125530548> acesso 10/01/2018, transcrição e grifos nossos.

2.2 NEW HOUSE, DE LYGIA PAPE

2.2.1 Confeção, histórico e contexto

Lygia Pape nasceu em Nova Friburgo, Rio de Janeiro em 1927. O início da sua carreira artística se deu no Grupo Frente⁵⁵, em 1954. O agrupamento de artistas, dentre eles Lygia Clark, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, dentre outros, começou a desenvolver a linguagem do que seria mais tardiamente o grupo Concreto carioca e o movimento Neoconcreto. A linguagem da artista foi desenvolvida desde então e até a data de sua morte, em 2004. Podemos perceber semelhanças temáticas, materiais e de execução em toda sua trajetória artística.

Desde os anos 1960, através dos postulados Neoconcretos⁵⁶, Pape trabalhou com a desconstrução formal em variadas linguagens e formatos, concebendo o público como agente, que se integra a obra. Como marca de seus trabalhos desde então, existe o elemento da ironia, humor negro e críticas à situação política no Brasil. Destacaremos aqui os trabalhos referentes ao espaço, ocupado ou não pelas obras de arte como, por exemplo, na obra *O ovo*.

Em *O ovo* (1967) (Figura 72) a artista questiona o espaço do cubo branco da galeria, o subverte e transforma em caixa em que a artista, ao mesmo tempo que destrói, renasce através da estrutura. A destruição material do polipropileno que reveste a “casca” do ovo promove a libertação do corpo da artista.

⁵⁵ “Após a I Bienal, reuniram-se em torno de [Ivan Serpa](#) alguns de seus ex-alunos, e artistas como [Lygia Clark](#), [Lygia Pape](#), Aluísio Carvão e Décio Vieira. Expuseram juntos pela primeira vez em 1954, no Instituto Brasil-Estados Unidos, no Rio de Janeiro, sob o nome de Grupo Frente. Em 1955, uniram-se ao grupo, por ocasião de sua II Exposição, no MAM-RJ: [Franz Weissmann](#), Hélio Oiticica, João José da Silva Costa, [Abraham Palatnik](#) e Eric Baruch” (COUTINHO, 1984, sp.).

⁵⁶ Mais informações acerca do movimento Neoconcreto presentes em *Experiência Neoconcreta* (GULLAR, 2007), e no fac-símile anexado do catálogo da *1ª Exposição Neoconcreta* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em março de 1959, contendo o Manifesto Neoconcreto, sem paginação.

Figura 72. O Ovo (1967), Lygia Pape



Nas próximas décadas de sua produção artística os modos de representação foram múltiplos, assim como os materiais utilizados. Pape transita desde a gravura à instalação artística, assim como a execução de design de produtos. O repertório variado promove obras com características distintas, mas sempre há a crítica, a ironia em seu modo de interpretar e representar as temáticas presentes. Tais pontos são nucleares em *New House*, integrante do acervo ao ar livre do Museu do Açude desde 2002 e uma das últimas obras da artista em vida.

A obra presente no Museu do Açude, *New House* (Figura 73 e Figura 74), dialoga com estas premissas e outras referências da trajetória artística de Lygia Pape. A construção de uma casa, referenciada inclusive no nome da instalação, tem como objetivo acentuar as diferenças do ambiente construído para o ambiente natural, sendo também matéria de reflexão acerca dos ambientes privados e públicos. A localização da instalação, local antes utilizado como curral e posteriormente

abandonado, também perpassa, de acordo com o curador, essa visão do condicionamento da vida e do ambiente em que esta se dá.⁵⁷

Figura 73. *New House*, Lygia Pape (2002)



⁵⁷ “Lygia Pape antagoniza o espaço da floresta optando por construir uma casa: a *New House*. Escolhe o lugar de um curral abandonado, que havia sido tomado pela mata e estava esquecido no circuito das dependências do museu. É uma localização estratégica porque um curral, assim como uma casa, é o lugar a partir do qual criam-se condições para que a vida se dê. Junta em um mesmo espaço nutrição e abrigo; o que alimenta e o que protege a vida” (DOCTORS, 2003, p. 20)

Figura 74. *New House*, Lygia Pape (2002)



Contudo, essa relação com espaço privado é distorcida pela sua peculiaridade criada por Lygia Pape: uma casa sem funcionalidade de habitação, que não pode ser acessada ou transpassada, pois não possui portas ou janelas. Uma estrutura de paredes transparentes, onde figuras externas e internas se confundem, em que “É possível olhar para dentro dessa casa e descobrir através de sua interioridade, a exterioridade. O fora faz parte do dentro e o dentro é pura destruição” (DOCTORS, 2003, p. 21).

A instalação consiste em uma construção com quatro paredes irregulares de alvenaria totalizando 20 m², com todas as paredes constituídas por grandes vidros em quase toda sua extensão. O teto é feito em material plástico transparente (policarbonato), contribuindo para iluminação do interior. Na parte interna desta casa, fora dos moldes convencionais – somente com imensas placas de vidro imóveis, sem nenhuma porta e com as paredes irregulares – encontram-se rastros e fragmentos de materiais também utilizados nas construções: placas de gesso, estruturas em metais e arames. O interior completamente composto por estilhaços e vestígios, do que um dia se configurou como componentes da construção civil (Figura.75, Figura 76 e Figura 77).

Figura 75. Detalhe de *New House*, Lygia Pape (2002)



Figura 76. Detalhe de placa de gesso no interior da instalação *New House*, de Lygia Pape (2002)



Figura 77. Detalhe no interior da instalação *New House*, de Lygia Pape (2002)



A obra, mesmo se tratando de um *site-specific* foi montada anteriormente a 2002, no Centro Cultural Hélio Oiticica no ano de 2000 e posteriormente, em 2017 na Bienal de Lyon⁵⁸. Tal fato é atrelado às características de “locação funcional” explorados na Introdução desta dissertação (página 37) assim como no verbete do Glossário (página 338). A locação funcional possibilita que mesmo com múltiplas apresentações o caráter de *site-specific* não é eliminado.

No ano de 2000, quando a obra foi apresentada pela primeira vez, Lygia Pape em entrevista à Folha de São Paulo⁵⁹ classifica a sua obra como uma atitude em que ela ironiza e transfigura a arquitetura: “É minha forma de ironizar a arquitetura. Destruo uma sala inteira para mostrar a minha ideia de nova habitação. Não se pode nem entrar nessa casa. São duas portas meio derrubadas que dão para um cenário de demolição”. Este cenário de demolição, destruição do ambiente interno e

⁵⁸ <http://www.biennaledelyon.com/uk/floating-worlds/the-artists/lygia-pape.html>

⁵⁹ <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u19913.shtml>

impossibilidade de transpassá-lo corporifica as percepções da artista referentes aos espaços, sejam eles públicos, privados ou institucionais.

Lygia Pape constrói um cenário de destruição, ao mesmo tempo que de contemplação. Uma forma familiar que se destaca no meio da Floresta de Tijuca e, hoje, é reabsorvida pela floresta e vegetação. O cubo, deformado, sai da galeria e habita o espaço natural, como uma casa familiar simplória no meio de uma clareira, mas que possui traços modernos e geometrizados. Uma casa com a possibilidade de se ver tudo que se passa dentro, através de suas grandes janelas, onde o seu interior nunca pode ser acessado, ao mesmo tempo que nada acontece. A destruição presente se modifica com o passar do tempo contínuo, porém, de forma lenta, em um ritmo quase vital.

Figura 78. Lygia Pape em frente a instalação *New House*, no Museu do Açude (2002)



Como caminho de análise, o curador (DOCTORS, 2003) destaca que Lygia Pape evoca o ambiente familiar através da obra, ao mesmo tempo que o subverte, tornando a casa inabitável – além da estrutura não possuir nenhum elemento de acesso, como portas, o interior é totalmente tomado pelas placas de gesso retalhadas e armações de ferro –, sujeita a observação constante através dos vidros que ocupam toda a extensão das paredes. Ele também pontua que a escolha do local em que a obra está instalada, ao lado do *Magic Square nº 5*, de Hélio Oiticica, tem representatividade da trajetória da artista e da arte brasileira.

A obra de Lygia Pape ao mesmo tempo que dialoga, causa estranhamento ao ambiente que a circunda, sendo renovada e simultaneamente destruída pela natureza, criando assim novas formas de interação com o ambiente.

O projeto de Lygia Pape perpassa toda a sua carreira e utiliza elementos da sua identidade artística. É evocada a relação com o espaço branco, presente nas galerias e já utilizado por Pape como metáfora para rompimento com a institucionalização da arte, a qual foi notoriamente contrária durante sua vida. Além disso, com esta instalação, outros espaços – como o espaço da casa para uma metáfora referente ao núcleo e vida familiares – são desmontados e fragmentados em elementos de desconstrução, aclamando uma habitação inacessível e transmutando esta vivência interior impossível em um objeto de contemplação que mescla interior e exterior, particular e público.

2.2.2.2 Localização

Figura 79. Mapa do *Circuito de Arte Contemporânea* elaborado pelo Museu do Açude com *New House*, de Lygia Pape, em destaque



A obra está localizada em uma clareira antes, descrito pelo catálogo da instituição, como um curral de animais. Há um pequeno espaço no entorno para o acesso, onde se pode andar em volta da instalação, já que esta não é transponível. Na lateral esquerda há árvores e um corrimão em madeira; na lateral direita é possível ver o *Magic Square Nº 5 – De Lux*, de Hélio Oiticica.

No caso desta instalação particularmente, como dantes frisado, no que condiz à condição de *site-specific* a locação é funcional, e não é o mais importante onde a instalação se encontra. No entanto, é lógico pensar que como esta obra é uma construção imóvel, não é possível que seja transposta, sendo sua existência no *Museu do Açude* única em si. Mesmo que a obra tenha existido antes, ou foi construída posteriormente em outras instituições de caráter temporário, e seu projeto permita reconstruções e apresentações múltiplas, o caráter de especificidade na locação do Açude não é prejudicado ou removido.

2.2.2.3 Projeto, materiais e montagem

Através dos arquivos físicos do *Museu do Açude* foi possível ter acesso ao projeto entregue pela artista, que especifica as condições materiais e de execução de *New House*, como também descreve a instalação em suas características estéticas almejadas:

A obra será executada em alvenaria, estruturada com vigas de concreto, com medidas de 4 metros de frente por 5 metros de profundidade totalizando 20 metros quadrados.

Terá duas portas inclinadas na parte da frente, na parede que apresenta uma “quebra” e que tem uma altura de cerca de 3,80 metros.

Existirão três aberturas em policarbonato que permitirão a observação do interior da “New House”: duas laterais, com 3 metros de altura por 4 de largura e uma traseira, com 2,70 metros de altura por 3,40 metros de largura.

O seu telhado será em fibra de vidro transparente, para permitir uma iluminação natural de seu interior.

O acabamento tanto interno como externo é em tinta branca a base PVA, inclusive o piso em concreto será pintado de branco.

O interior é composto por placas de gesso unidas com sisal, destruídas e desabadas, fixadas ao teto por meio de arames de aço. Os cacos restantes cobrem o piso. (Lygia Pape em projeto apresentado ao Museu do Açude; arquivos físicos do Museu, sem paginação).

Anexadas ao projeto estão também ilustrações e croquis digitais, assim como a planta da estrutura (Figura 80, Figura 81, Figura 82, Figura 83, Figura 84 e Figura 85) reproduzidos abaixo:

Figura 80. Croqui presente no projeto da instalação *New House*, de Lygia Pape



Figura 81. Modelo de como seriam as placas de gesso presente no projeto da instalação *New House*, de Lygia Pape



Figura 82. Modelo de como seriam as portas no croqui presente no projeto da instalação *New House*, de Lygia Pape – tais foram suprimidas na apresentação final da instalação



Figura 83. Lygia Pape ao lado de placas de gesso no projeto apresentado ao Museu do Açude para construção de *New House* na parte externa



Figura 84. Desenho arquitetônico (planta baixa) da instalação *New House*, de Lygia Pape

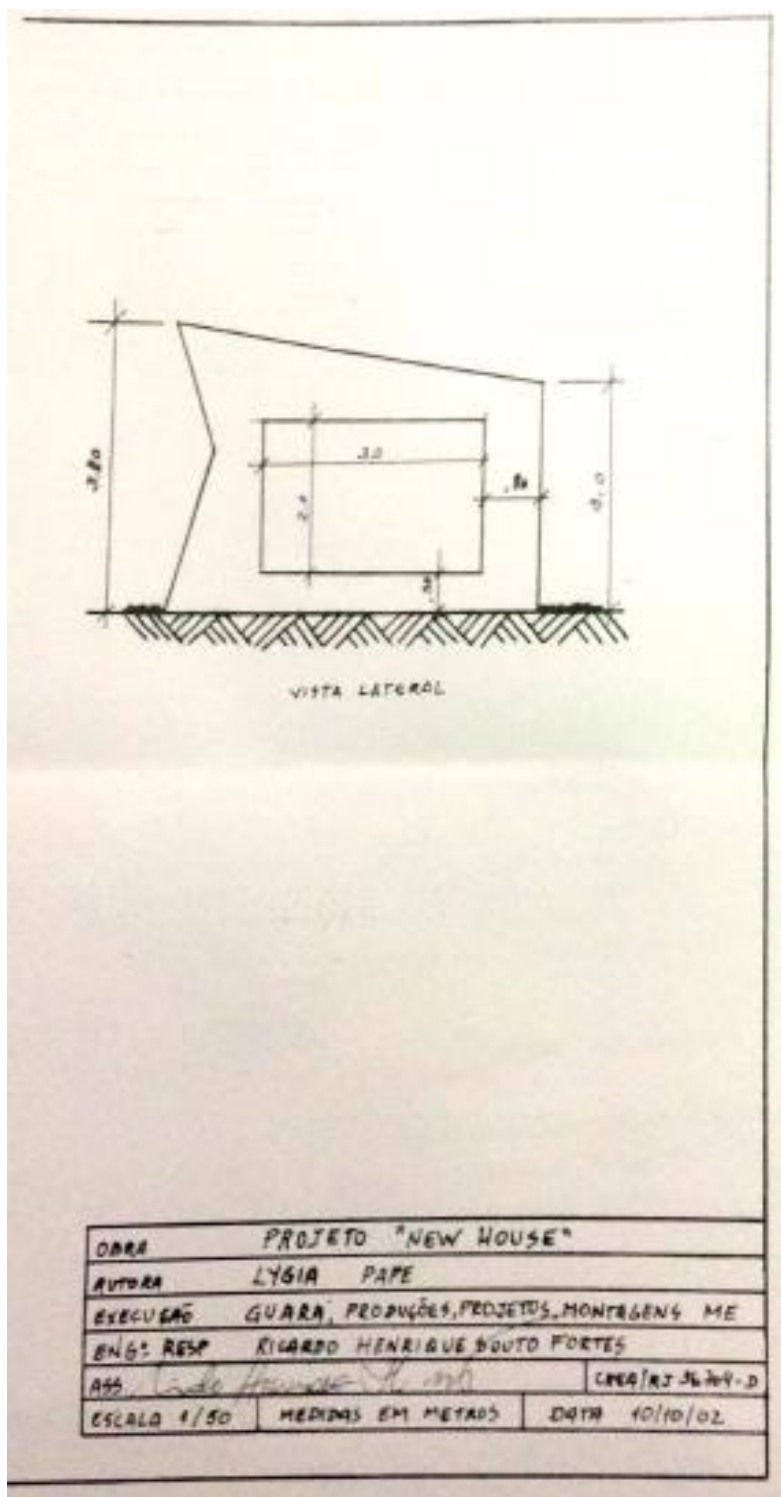
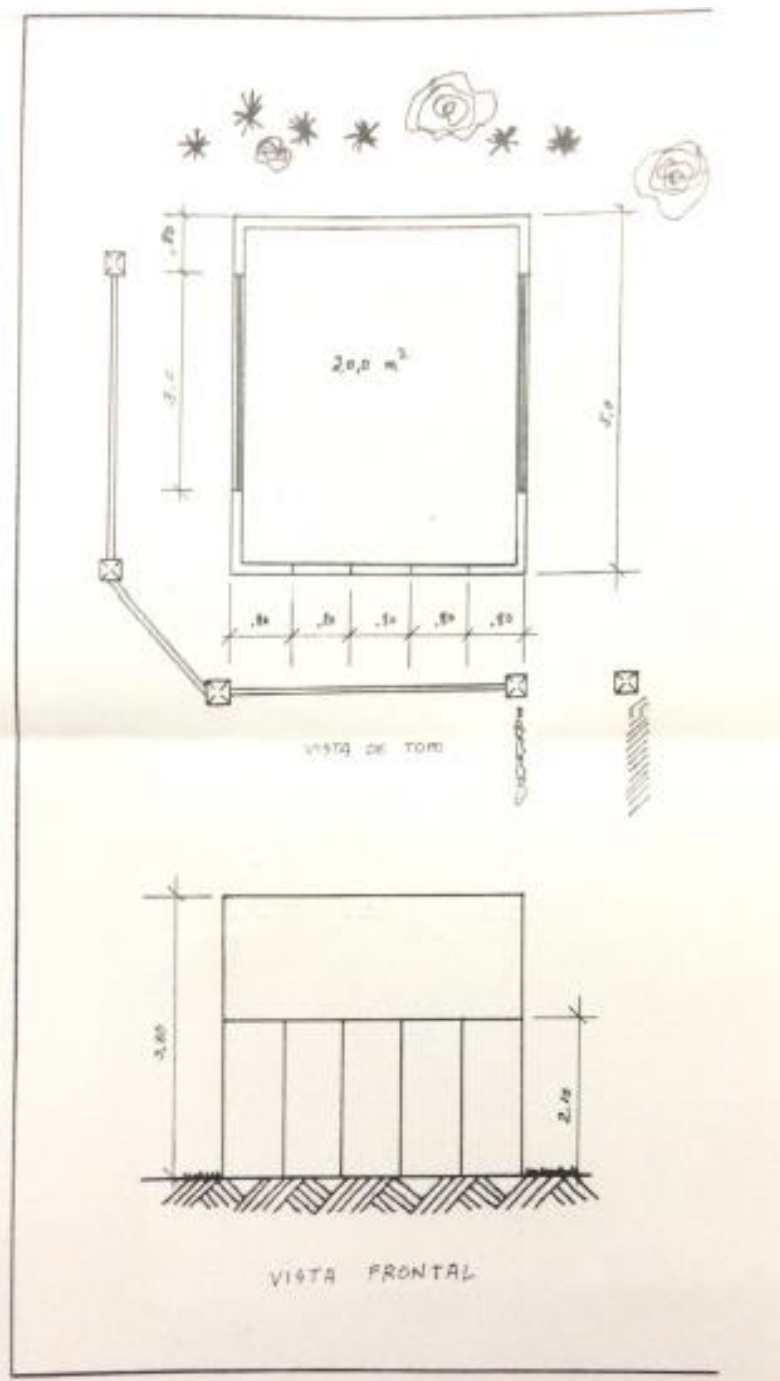


Figura 85. Desenho arquitetônico (planta baixa) da instalação *New House*, de Lygia Pape



Alguns pontos da descrição do projeto diferem da execução, não há alguns elementos mostrados nos croquis – já apontados nas legendas de cada fotografia condizente com o caso – assim como as janelas, antes planejadas em policarbonato, são de vidro.

A obra, devido a sua natureza material, foi construída como uma casa: utilizando materiais da construção civil para confecção de todos os seus substratos.

As paredes construídas, com tijolos e argamassa, rebocadas e pintadas muito se assemelham às construções habitáveis e possuem os mesmos preceitos de bens imóveis quando pensamos em sua conservação material.

Da mesma forma, os vidros que constituem as paredes, seu teto de policarbonato, são os mesmos utilizados em casas, e podemos considerar as diretrizes específicas para conservação de materiais vítreos e plásticos. Devemos levar em conta também os postulados presentes na preservação de ambientes construídos, não nos esquecendo das peculiaridades ligadas à instalação artística.

O interior é constituído por placas de gesso estilhaçadas, causando à exposição de suas fibras constituintes, vergalhões e suspensos por cabos.

Figura 86. Execução da alvenaria na instalação *New House*, de Lygia Pape (2002)



Figura 87. Execução da alvenaria na instalação *New House*, de Lygia Pape (2002)



Figura 88. Execução da instalação *New House*, de Lygia Pape em 2002 – detalhe da obra em meio a vegetação local



Figura 89. Execução da instalação *New House*: Lygia Pape no interior da estrutura de alvenaria ao lado das placas de gesso utilizadas na composição interior da obra



Figura 90. A artista durante a montagem de sua instalação *New House* (2002)



Figura 91. Detalhe durante a montagem do interior da instalação *New House*, de Lygia Pape (2002)



A destruição como ironia de Lygia Pape acerca da arquitetura, dos espaços
construídos e até mesmo, na nossa leitura, uma provocação acerca da

institucionalização dos museus e dos espaços museais são partes integrantes da proposta da obra. Levando em conta tais pontuações, surgiram as seguintes questões concernentes à preservação da instalação *New House*: existe um limite para destruição dos materiais componentes da obra? Se sim, qual seria este limite? Se não, a obra definiria até a sua completa destruição? Considerando a existência dos dizeres na placa de identificação da obra, que indicam uma restauração anterior coordenada pelo Projeto Lygia Pape, à qual não conseguimos acesso documental, quais foram os danos ou modificações que suscitaram tal restauração? É aceitável que o tipo de modificação natural dos materiais esteja em consonância com os aspectos materiais e imateriais da obra? Elementos exógenos, como vegetação, elementos micro bióticos e outros materiais (como veremos mais à frente no estado de conservação) são aceitáveis nas modificações temporais da obra? Como lidar com os aspectos ambientais conflitantes com os aspectos materiais da obra, criando por exemplo, microclima no interior da instalação, promovendo desgaste e modificação dos materiais componentes, alterando seu aspecto visual, assim como sua materialidade?

Tais questões são o ponto de partida para compreensão de como melhor lidar com a instalação promovendo sua preservação e como isto poderia acontecer. É de vital importância sublinhar que tais pontos são apenas um recorte do que pode ser considerado para perpetuação das esferas múltiplas da instalação contemporânea. Tais considerações almejam diminuir as discrepâncias e procurando promover uma proposta de tratamento que englobe o máximo possível das multiplicidades da obra.

2.2.2 Anatomia, caráter e identidade

Seguindo a classificação dos autores (ANKERSMIT *et al*, 2011), a respeito do que pode ser nomeado como anatomia do trabalho, a obra de Lygia Pape, descrita de uma forma simplificada, é uma construção arquitetônica com quatro paredes irregulares, grandes vitrines de vidro em todas as paredes, com nenhum acesso ao interior, e possui no chão e pendendo do teto resquícios de placas de gessos estilhaftadas amarradas por cabos de aço.

A obra se apresenta como múltiplo: sendo executada anteriormente à montagem no Museu do Açude, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica em 2002;

e póstuma e concomitantemente a montagem existente no Açude, em 2017, na Bienal de Lyon na França. A montagem foi delegada a terceiros nesta obra de Lygia Pape, em que o projeto, a ideia e a supervisão da artista – ou de integrantes do Projeto Lygia Pape após a sua morte –, são mais importantes que o feitiço manual. Como na obra da Anna Maria Maiolino, outros pontos devem ser considerados. A matéria original não é tão essencial para continuidade de características da instalação, podendo ser replicada ou substituída com os procedimentos adequados.

Da mesma maneira que a obra de Anna Maria Maiolino, a instalação de Lygia Pape representa um momento da história institucional dos Museus Castro Maya, como também a representatividade de uma obra permanente de Lygia Pape em conjunto com a de Hélio Oiticica, lado a lado. Além disso, esta instalação, como citado, trata-se de uma das últimas montagens da artista, e a vemos participar ativamente de tal, conforme fotografias apresentadas no tópico anterior.

Vemos no trecho de entrevista feita pela instituição e disponibilizada pelo curador, que Lygia Pape mostra não somente aspectos ligados a construção da obra – em que um arquiteto foi responsável pelo seu planejamento e confecção –, como também mostra características visuais almejadas por ela e parte de sua significação, que será abordada no próximo tópico:

Bom, eu fiquei satisfeita porque eu tinha o **Ricardo Fortes** pra (sic) me ajudar, e ele é muito competente, entendeu? Então o que eu tinha imaginado ele **conseguiu realizar da maneira mais correta possível. E eu gostei da solução que ele encontrou pra (sic) tudo, que eu queria** uma ... eu queria **uma construção que fosse translúcida**, eu não queria uma coisa opaca, nem, nem muito ... **nem muito descritiva**, entendeu? **Eu queria que as pessoas chegassem e vissem aquela peça enorme ali dentro ...** daquela, daquele matinho e tinha aquela solução de as **pessoas poderem rodear a peça**, a peça é, ela chama-se *New House*, porque ela é o **oposto de uma casa**, entendeu? Quando eu pensei nela, eu pensei ela **toda desagregada**, que é o que foi feito, né. **Porque eu não queria uma coisa estática, que construísse e ficasse sólida lá.** Eu acho que cada pessoa que vai lá, vai olhar a casa, a *New House*, de uma maneira pessoal. Mas o que eu gosto neste trabalho é que ele fique como uma espécie de estrela, brilhante, no meio do verde, no meio da floresta, entendeu? É quase como se fosse Marte, o meu Marte entre aspas, ali naquele buraquinho, naquele matinho.⁶⁰

Damos destaque a uma passagem desta entrevista em que a artista coloca que seu desejo é que a instalação não fosse uma construção estática, sólida, inferindo que

⁶⁰Fala da artista, **Lygia Pape (20:30m – 22:20m)**, no vídeo disponível em <https://vimeo.com/125530548> acesso 10/01/2018, transcrição e grifos nossos.

o meio que a circunda teria a possibilidade de modificá-la . Porém, ao mesmo tempo, características como a translucidez, a visão interior e o caminhar no entorno da instalação são componentes importante do caráter da obra que não podem ser desconsiderados em meio ao envelhecimento e interação com ambiente.

2.2.3 Avaliação de valores atribuídos à obra

A partir da mesma leitura da análise anterior, levaremos em consideração cinco critérios para confecção de um gráfico, em que os principais valores da obra sejam quantificados e a análise do impacto dos riscos na perda destes seja feita.

Da mesma maneira que a obra de Anna Maria Maiolino, a instalação de Lygia Pape possui um caráter de artisticidade atrelado à aspectos estéticos e de propostas artísticas. A composição da construção branca frente ao fundo verde, assim como a composição dos estilhaços no interior, como foi dito pela artista. Ela também ressalta a ação do caminhar no entorno do trabalho, fazendo com que todos os ângulos possíveis sejam observados pelo espectador e que ele experimente de maneira pessoal o espaço, criando suas próprias significações.

O contexto histórico ao qual a obra pertence tem maior importância, quando consideramos que esta foi uma das últimas obras de Lygia Pape em vida. A artista reflete vários conceitos e propostas de sua carreira, que perpassa do concretismo, design, vídeo arte, e as instalações, conceitos ligados ao cubo branco, a ironia e subversão do espaço, que estão presentes e marcados em *New House* e representam a linguagem da artista. Deste modo, a historicidade institucional e ligada a carreira de Lygia Pape são os pontos principais desse critério.

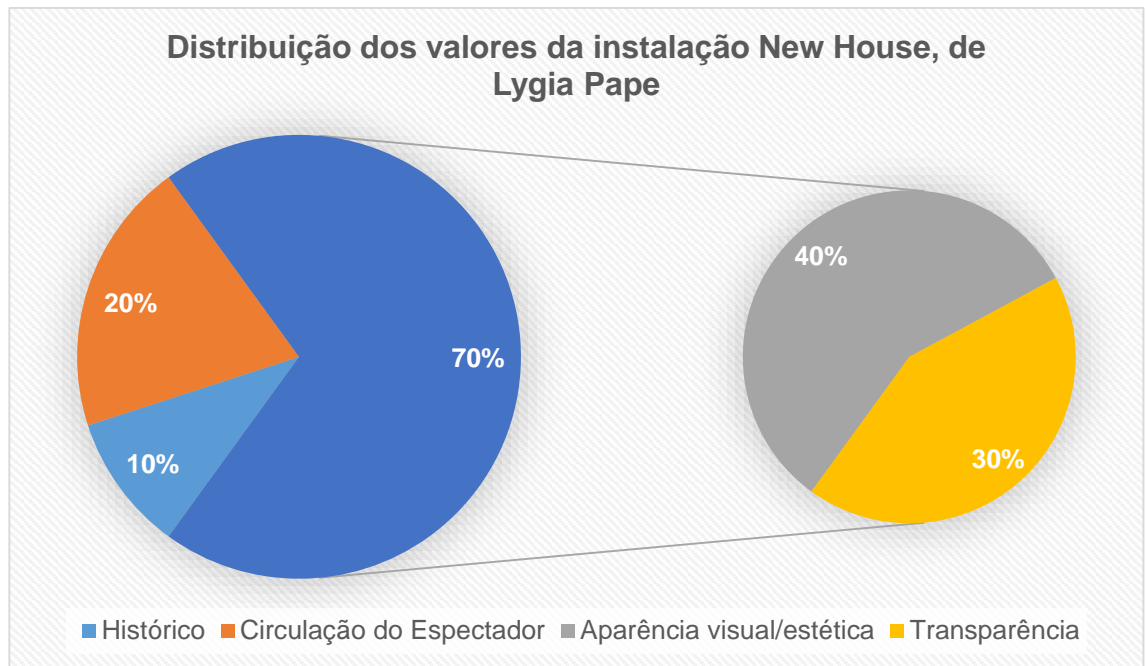
Os valores documentais e de pesquisa, o terceiro critério considerado por Ankersmit *et al.* (2011) podem ser influenciados por este aspecto acima referenciado. Levando em consideração a temporalidade da obra, podem ser realizados estudos que abarquem, não somente estes últimos anos da carreira artística de Pape, como também a possibilidade de construir uma relação dos seus trabalhos anteriores, assim como um estudo ligado a tipologia material/conceitual de obras da artista ao ar livre, ou das implicações da existência de múltiplos da mesma obra. Como dito anteriormente, o estudo desta obra pode permitir considerações acerca do museu, como o da carreira artística de Maiolino, assim como pesquisas museológicas,

curatoriais, históricas, assim como no campo da conservação-restauração e outras áreas correlatadas.

Os critérios apontados como a quantificação dos valores socioculturais são os mesmos apresentados na avaliação da obra de Anna Maria Maiolino.

Consequente, o estado de conservação em que a obra se encontra hoje é levado em consideração. Veremos mais adiante, na análise do estado de conservação realizada no momento do trabalho de campo, em janeiro de 2018. Muitos dos aspectos considerados como importantes por Lygia Pape estão em dissonância com a realidade atual da instalação, como, por exemplo, em seu interior quase todas as partes das placas que pendiam do teto já foram quebradas e estão em pequenos pedaços no chão. O aspecto visual da construção foi bastante modificado devido à presença de ataque biológico. As possibilidades de reversão de tais pontos acarretam em substituições materiais que podem ser consideradas aceitáveis, quando colocamos em vista os múltiplos construídos, e que a obra se deu por meio de terceiros, como descrito pela própria artista.

Podemos inferir, a partir das breves exposições anteriores, que a obra possui um valor estético mais elevado que seu valor histórico, sendo que sua aparência visual, características como transparência e composição no interior da obra, são de suma importância para a fruição. Acrescido a esta, o modo como o visitante interage com obra está dependente da sua localização e salvaguarda do entorno imediato da obra, ou seja, o caminho em volta que possibilita a observação de *New House* por diferentes perspectivas.



Levando em conta os valores estabelecidos no gráfico acima, a instalação de Lygia Pape possui um caráter majoritariamente artístico/estético. Desta forma, a maior parte dos riscos afetará esta esfera e os componentes que a subdividem. Demos importância essencial a transparência presente na instalação, essencial para a observação do interior e os jogos de luz e visualidade almejados pela artista. A aparência visual descrita no gráfico, comporta elementos estéticos como a alvura das paredes e a composição das placas de gesso e estilhaços no interior da instalação. Assim, os valores aos quais devem ser considerados majoritariamente quando analisamos os riscos, são os de origem estética e artística.

Em confluência com estes valores, há ainda a necessidade de destacarmos que o caminho no entorno imediato da instalação, no qual é possível circundar a obra e observá-la em pontos diferentes, também é essência desta fruição dos elementos estéticos, frisados no parágrafo anterior. Como explicitado pela artista em seu trecho de entrevista transcrito, o espectador cria significâncias através do olhar, da observação da instalação em si e com o meio em que está inserida.

A historicidade da obra é o valor menor, pelo fato de existirem múltiplos anteriores e posteriores a montagem do Museu do Açude, sendo o caráter de ineditismo e unicidade da obra é inexistente. A memória institucional, assim como a referente a este recorte da carreira de Lygia Pape, pode ser considerada para estudos

e elaborações documentais, de valor obviamente relevante, mas não se trata o de maior quantificação.

2.2.4 Relação entre aspectos sensoriais tangíveis a significância (proposta artística)

Como citado por Lygia Pape na entrevista institucional e no projeto apresentado, as escolhas dos materiais e da composição interior do espaço estão em relação com suas proposições artísticas. A conferência da transparência às paredes por intermédio do uso de materiais translúcidos tem como intuito a invasão através do olhar no espaço, para que as grandes placas de gesso no interior sejam vistas.

Considerando como veremos mais à frente, no estado de conservação da instalação, não existem mais do que vestígios das placas pendendo do teto e a alvura da instalação foi perdida frente às intempéries. Sendo assim, um ponto de dissonância do discurso de Lygia Pape acerca da sua obra e seu estado atual, principalmente a questão ligada às placas de gesso no interior.

Ademais, no trecho também foi destacado que a obra não deveria ser estática, mas, presumidamente, que houvesse a interação com o ambiente e que criasse modificações. No entanto, da mesma maneira que a obra de Anna Maria Maiolino, *New House* foi restaurada pelo Projeto Lygia Pape, como consta na placa de identificação da obra (Figura 92):

Figura 92. Placa de identificação da obra *New House*, de Lygia Pape (com os dizeres “Obra restaurada pelo Projeto Lygia Pape” no segmento inferior da placa, abaixo do logo do Projeto Lygia Pape)



Não há registros concernentes a tal processo de restauração e não conseguimos maiores informações com o Projeto Lygia Pape.

Reproduzimos abaixo a fotografia realizada por Bette (2015) em sua dissertação e que podemos inferir, pelas condições apresentadas na fotografia, que a obra estava em processo de restauro no ano de 2014.

Figura 93. *New House*, de Lygia Pape, no Museu do Açude, em provável processo de restauro em 2014



Figura 94. *New House*, de Lygia Pape em provável processo de restauro em 2014



Deste modo, mesmo que o desejo de Lygia Pape fosse que a obra não permanecesse estática, e o tempo e o meio a modificassem, existe um limite para que esta modificação aconteça. Mesmo que nos faltem referências documentais que acerca da intervenção da instalação e estes limites de dano não sejam claros, pelo fato de obra ter passado por um processo de restauro podemos afirmar que existe sim este limite de danos através do tempo. É de importância maior, alguns pontos relacionados a aparência estética da obra – como as já citadas transparências e composição interior das placas de gesso –, do que a passagem do tempo. Sendo assim, acreditaremos que caso estes pontos sejam levados em consideração, a obra já apresenta necessidade de nova intervenção.

2.2.5 Identificação de riscos

Os riscos aos quais a obra está exposta incluem os riscos comuns listados e contextualizados na realidade espacial do Museu do Açude gerais a todas as instalações aqui analisadas.

Além disso há riscos particulares ligados a materialidade e questões imateriais da instalação. Tais riscos particulares e gerais estão listados abaixo com a classificação dos agentes de risco dantes exemplificada:

Agentes de deterioração	Riscos	
Forças Físicas	1. Desabamento de encostas e barrancos	2. Quedas de árvores do entorno
	3. Queda de galhos ou frutos	4. Desabamento das paredes da instalação
	5. Quebra dos vidros presentes nas laterais da instalação	6. Quebra da placa de policarbonato do teto
	7. Ventos	8. Acidentes com visitantes e servidores causando danos perante força física
Água	9. Chuvas	10. Enchentes e inundações
	11. Rompimento de encanamento dos arredores	
Fogo	12. Incêndios florestais	13. Incêndios acidentais
	14. Incêndios de origem elétrica	15. Acidentes com materiais inflamáveis
Pragas e Plantas	16. Plantas crescendo no entorno da fundação da construção em alvenaria	17. Plantas crescendo dentro da instalação
Animais	18. Aves, pequenos mamíferos, aracnídeos e insetos utilizando os nichos da instalação como morada	
Contaminantes	19. Ação de poluentes	20. Sujidades e particulados
	21. Degradação micro biótica	22. Excrementos de pequenos mamíferos, aves e insetos
Alteração cromática/estética	23. Alteração de coloração da instalação	24. Destruição e decomposição das placas de gesso no interior
Luz e Radiações Ultravioleta e Infravermelha	25. Luz natural direta sem controle	
Temperatura Inadequada	26. Temperatura natural sem controle	27. Microclima no interior da instalação devido a inexistência de saídas de ar

Umidade Relativa Inadequada	28. Umidade natural sem controle	29. Condensação de umidade devido a microclima interno
Dissociação	30. Documentação incompleta ou inexistente	
Oxidação	31. Oxidação dos componentes metálicos	
Atos Criminosos	32. Vandalismo	33. Incêndios criminosos
Falta de recursos e pessoal	34. Manutenção inexistente ou inadequada	35. Documentação incompleta e inexistente
	36. Relatórios anteriores de estado de conservação inexistentes	37. Relatório de critérios e procedimentos de restauro anterior inexistente
	38. Falta de fundos para programas de manutenção e preservação	

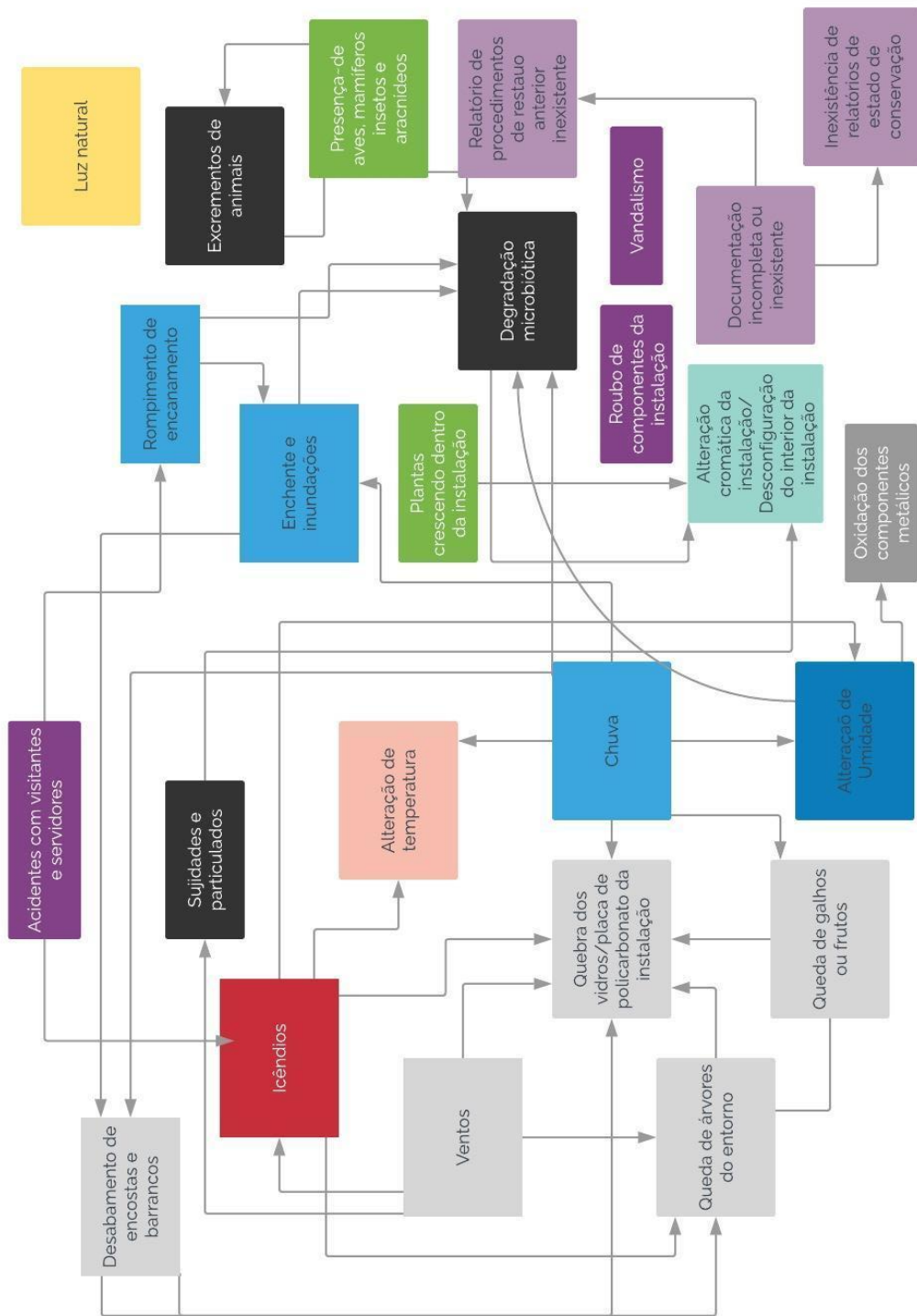
Os riscos aqui listados referentes a instalação são condicionados pelo material do qual é feita, assim como sua localização específica dentro do Museu do Açude. As principais tipologias de riscos ligadas a madeira ao ar livre podem ser encontradas em publicação do *Programa Monumenta: Manual de Conservação Preventiva para Edificações*⁶¹. Além da consulta de quais tipologias são aplicáveis a realidade brasileira, realizamos a análise a partir dos danos já existentes na instalação e seus possíveis agentes de deterioração, um dos caminhos possibilitados pela metodologia.

Alguns dos riscos citados se correlacionam e podem ser reduzidos ou expandidos em associação com outros, como é referido de forma simplificada no esquema abaixo:

⁶¹ Disponível em:

http://ipurb.bentogoncalves.rs.gov.br/uploads/downloads/IPHAN_Manual_de_conservao_preventiva.pdf

Figura 95. Esquema de como os riscos podem se relacionar em *New House*, de Lygia Pape no Museu do Açu



Por consequência dos agentes nomeados como **forças físicas**, que abarcam riscos que normalmente podem ser considerados como eventos, a instalação *New House*, de Lygia Pape, tem principalmente sua integridade material, com consequente

perda estética, comprometida. Esta perda pode acarretar tanto em ruídos na fruição da instalação, quanto em não cumprimento das propostas artísticas citadas.

O **desabamento de encostas e barrancos (1)**, como elucidado, pode ser um evento ou o resultado de um processo cumulativo, sendo que sua principal fonte é por decorrência das **chuvas (9)**. Esses riscos já foram a origem da destruição de duas obras no Circuito, considerados de grande impacto na longevidade nas instalações ao ar livre neste contexto. As chuvas, associadas aos **ventos (7)** e desabamentos de encostas também podem acarretar a **queda de árvores (2), galhos e frutos (3)** no entorno da instalação, como estes enumerados, podem provocar a **quebra de vidros das laterais (5), quebra da placa de policarbonato do teto (6)**, além do **desabamento das paredes da instalação (4)**.

Além das chuvas e ventos, **enchentes e inundações (10)** e o **rompimento de encanamento no entorno (11)** podem provocar todos os riscos descritos no parágrafo acima, aumentam a **umidade (28)** e probabilidade de **ataque biológico (21)** e criação de **microclima no interior da instalação (27)**, **alterações cromáticas (23)** e **destruição de componentes da instalação (24)**. É importante salientar que a instalação possui os mesmos materiais e processos de uma construção civil, sendo que a **umidade ascendente**, como outras tipologias de umidade e riscos relatados ao aumento desta, podem prejudicar a fundação da construção e sua integridade.

Os incêndios, sejam eles de qualquer natureza – **florestais (12), acidentais (13 e 15), de origem elétrica (14)** – podem causar o desabamento das paredes da instalação, destruição dos vidros, derretimento do policarbonato do teto, como também alterações cromáticas e destruição das placas de gesso e sisal do interior.

O crescimento de **plantas no entorno (16)** pode provocar danos a estrutura da construção de alvenaria e prejudicar a circulação no entorno, por consequência de raízes e outros elementos vegetais. Além disso, há **plantas crescendo no interior da instalação (17)** contribuindo para ruídos na composição interior de placas de gesso, assim sendo um agente que contribui para formação de microclima e consequente aumento de umidade no interior da instalação.

Os **animais (18)** que utilizam os ambientes da instalação como morada podem vir a causar diferentes tipos de riscos, dependendo de como interagem com a obra. Somente a passagem de animais, como a deposição de **excrementos (22)** podem provocar **alterações cromáticas (23)** na superfície externa da instalação. O plástico

presente no teto se deterioraria devido a acidez presente nestes excrementos, entretanto o tempo seria demasiadamente longo e a própria umidade presente no ambiente, seja em forma de chuva ou não, removeria a acidez, antes deste processo se completar.

Como pontuado, a **ação de poluentes (19)** no Museu do Açude logicamente é menor que os presentes em meios exclusivamente urbanos, assim as considerações acerca de suas alterações na materialidade da obra não são tão urgentes. Sua ação pode alterar a coloração de alguns materiais, principalmente os de origem plástica. A **degradação biótica (21)** presente nas paredes externa e internamente e nos estilhaços de gesso no chão, altera a coloração e poderia promover alterações na textura e perda material.

A *priori* consideramos que as **alterações cromáticas (23)** promovidas principalmente pela presença de biota estão em dissonância com as propostas da artista, alterando e atenuando o aspecto inicial e pós processo de restauro da instalação. Porém, podemos também considerar que alguma presença, não ainda quantificada, de tais elementos estariam em consonância com a proposta da artista, de uma construção não estática. Outro ponto estético e composicional explicitado pela artista é seu desejo de que seja visto no interior da obra, as grandes **placas de gesso** pendendo do teto. Contudo grande parte das placas foram **destruídas (24)**, esta decomposição poderia já não ser considerada como um desdobramento agregador estético, mas como um dano.

Luz natural direta e indireta (21) as quais a instalação está exposta diariamente devido a sua locação externa. Logicamente, por causa da exposição direta dos raios solares, há também a presença constante de radiação ultravioleta e infravermelha. Ambos os componentes podem resultar em **alterações estéticas (23)** e criação de **microclima (27)** no interior da instalação, além de ressecamento a longo prazo do policarbonato do teto.

Do mesmo modo que a luz e a umidade inadequada podem promover o microclima no interior da instalação, a associação destes riscos com a **temperatura natural sem controle (26)** agrava a situação, tanto promove condensação de umidade, quanto altas temperaturas no interior, por conta da refração da luz promovida pelos vidros.

A unidade também é responsável pela **oxidação de componentes metálicos (32)**, que pode gerar perda das suas superfícies e também alterações cromáticas com aparecimento de ferrugem.

Atos criminosos geram deteriorações, por meio de práticas de **vandalismo (33)** como quebra dos vidros, inscrições e outras práticas com o próprio intuito principal de geração de danos. Além disso, podem ocorrer tentativas de **furto/roubo de componentes da instalação (34)**, no entanto não cremos que esse risco seja tão alto, quando comparamos com a realidade da instalação de Anna Maria Maiolino. Caso alguma parte da instalação seja subtraída, haverá **a dissociação de componentes (31)** e consequente perda material.

O ponto fortemente enfatizado, dentro destas pontuações acerca dos riscos, seria a falta de recursos e de pessoal na realidade dos Museus Castro Maya e, principalmente, no Museu do Açude. Este agente promove não somente a **falta de documentação (37/30)** e **de relatórios acerca do estado de conservação (38)**, como **relatório de critérios e procedimentos de restauro (39)**, mas também **a falta de fundos para programas de preservação e manutenção**, provoca uma prática de **manutenção inexistente, ou realizada de forma inadequada (36)**.

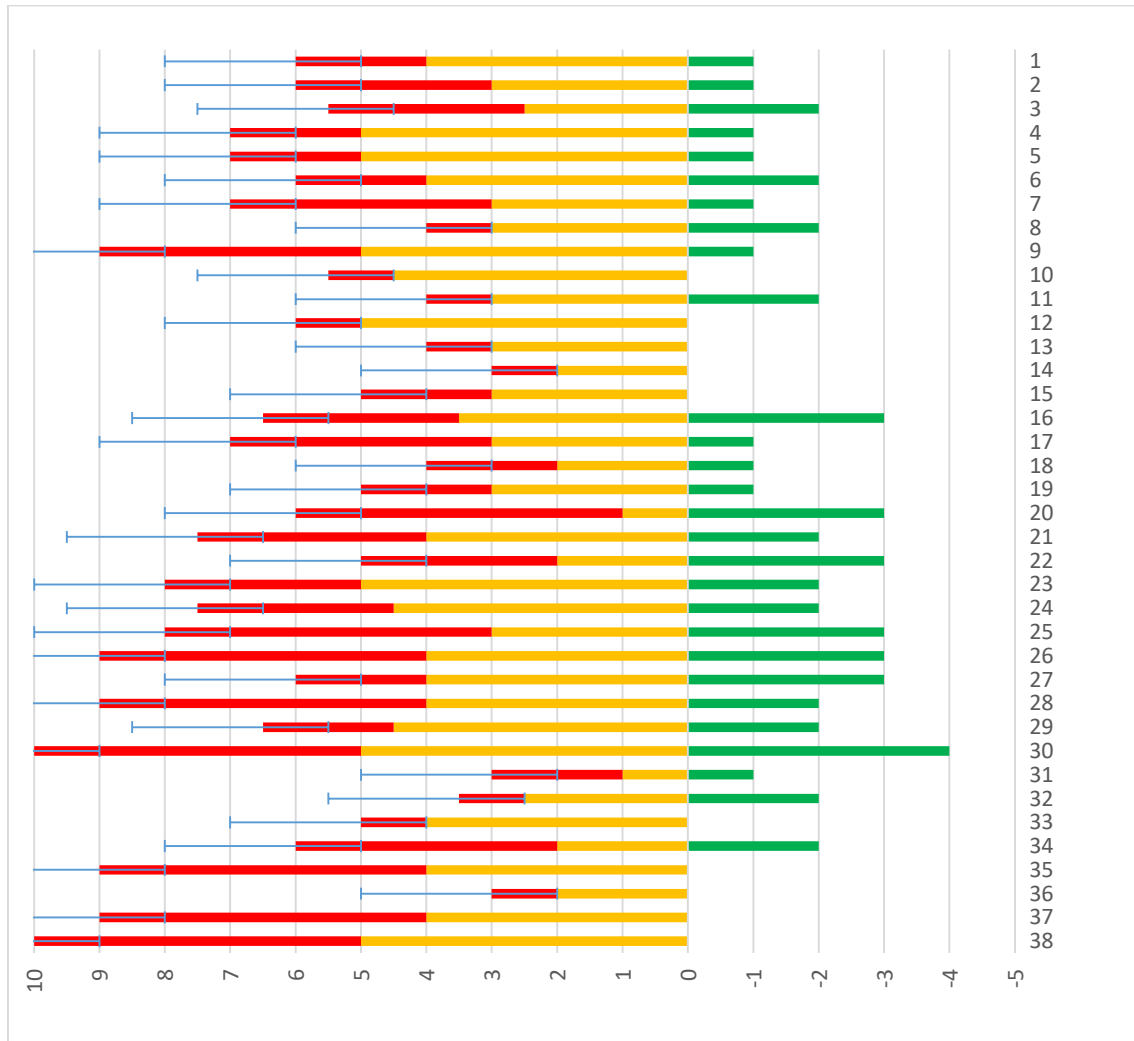
2.2.6 Análise de perda de valor esperada e possibilidade de reversibilidade

Levando em consideração os direcionamentos apresentados na análise da obra de Anna Maria Maiolino neste mesmo capítulo, partiremos das mesmas premissas para as quantificações numéricas para os indicativos A, B e C. Exporemos os riscos que causem danos que diferem da primeira análise, sendo que apesar de haver semelhanças concernentes à gestão, a materialidade diferente das três obras reage ao ambiente de maneira distinta. Contudo, alguns aspectos continuam a produzir os mesmos efeitos sobre as diferentes instalações.

Discorreremos no tópico anterior como os riscos se relacionam entre si, sendo que alguns podem ser aumentados, diminuídos e/ou provocados por eventos ou processos cumulativos. A seguir, apresentaremos qual o tipo de dano que pode ser acarretado por cada um dos riscos em particular e sua relação com o valor majoritário

da obra, ou seja, o valor estético. Além disso, pontuaremos se é possível através de medidas curativas e preventivas o reestabelecimento deste valor.

Figura 96. Gestão de risco para *New House*, de Lygia Pape para o Museu do Açude



Legenda:

- Indicativo A:
- Indicativo B:
- Indicativo C:
- Índice de incerteza:

- Desabamento de encostas e barrancos (1)

Frisamos novamente que o desabamento de encostas e barrancos já provocou a perda de duas instalações no passado do Museu do Açude, sendo um risco de grande magnitude em toda a área externa, mais acentuado em algumas áreas. A obra

de Lygia Pape se encontra em uma área mais plana do Museu do Açude e acima dela, diferentemente das obras de Anna Maria Maiolino e Nuno Ramos, há outra instalação, o *Magic Square Nº 5 – De Lux* de Hélio Oiticica. Assim, a chance de um desabamento de terras sobre a instalação é diminuta se comparado as outras aqui citadas.

Contudo, há a possibilidade de que um desabamento da superfície sobre a qual a obra está construída. Devemos considerar que por mais que se trate de uma instalação artística, *New House* possui os mesmos processos aplicados à construção civil e, desta maneira, está sujeita a danos e riscos correspondentes a esta tipologia de construção. Assim, em caso de desabamento de terras sobre a instalação podem ser gerados danos ligados tanto a estética quanto a estrutura da construção, causando seu colapso ou condenação. Assim, mais uma vez, os danos que podem ser acarretados por tal risco são dependentes da magnitude deste, podendo gerar até mesmo destruição completa da instalação que poderia ser somente recuperada com a reconstrução da estrutura em alvenaria.

- Queda de árvores do entorno (2)

A queda de árvores do entorno pode prejudicar a fruição da obra de diferentes maneiras: tanto no que concerne à composição do ambiente quanto a consequências diretas na instalação, como a quebra de componentes e alteração material da superfície.

No caso da instalação de Lygia Pape, os componentes vítreos e a placa de policarbonato do teto são mais susceptíveis à quebra. Além disso, dependendo do porte da árvore e a possibilidade de afetar uma área maior da instalação, as paredes de alvenaria podem ruir ou sofrer sérios danos, assim como a estrutura da construção.

Deste modo, ressaltamos que a reversão de alguns danos pode não ser possível, mas, como abordaremos no capítulo seguinte, a obra de Lygia Pape permite emulações e refazimentos.

- Queda de galhos e frutos (3)

Os frutos – jaqueiras são muito comuns na área externa e estão muito próximas desta instalação, além de outras árvores frutíferas como jambos, por exemplo – podem promover sujidades e extratos orgânicos que servem de alimento tanto para animais quanto para microrganismos. Além disso, a deposição destes extratos também proporcionaria manchas na superfície branca, causando alterações

cromáticas. Tais fatos podem ser mitigados com uma manutenção frequente e, caso necessário, uma limpeza da superfície da obra e controle biológico através de biocida.

A queda de galhos, como também de frutos, são associação de riscos diversos: chuvas e ventos, pequenos mamíferos (como macacos de pequeno e médio porte que são comuns na região) podem escalar e derrubar frutos e galhos sobre a obra, dentre outras interações já mencionadas. A queda de galhos pode fazer com que os vidros e o policarbonato presentes na instalação sofram quebra, criando assim uma problemática estética e com necessidade de substituição material. As consequências da queda de galhos podem ser mitigadas somente com a substituição da materialidade danificada, acarretando custos elevados devido à especificidade das peças.

- Desabamento das paredes da instalação (4)

O desabamento de paredes da instalação pode ser provocado por diversos riscos isolados ou em associação. Se houver ocorrência de tal evento, as consequências frente a aparência estética da instalação, assim como sua continuidade material podem ser seriamente afetadas. Dependendo novamente da dimensão da ocorrência, as consequências podem ser de grande ou médio impacto. É fato que qualquer dimensão da perda que for acarretada afetará de modo direto aspectos da obra.

Estes aspectos são tanto referentes a composição e forma da instalação, como também a continuidade material devido a possibilidade de a construção ruir completamente com a queda de uma ou mais das paredes que a compõe. A reversibilidade de tal risco está diretamente ligada a aspectos de reprodutibilidade, e até mesmo reconstrução, na obra de Lygia Pape – que serão pontuados mais à frente, no Capítulo IV – porém, apesar de possíveis, necessitam de altos investimentos temporais e financeiros.

- Quebra do vidro componente das laterais da instalação (5)

A quebra dos vidros que compõe as laterais da instalação acarretará em perda estética através da desconfiguração da proposta artística de Lygia Pape, que ressalta em sua fala acerca da instalação a importância destes componentes não somente para aspectos visuais, mas para sensação de intransponibilidade para o interior. Com a quebra dos vidros a instalação sofreria um dano de grande magnitude, porém reversível. Sublinhamos que os processos indicados, apesar de possíveis, são de

custo elevado por questões específicas da tipologia de material utilizado, assim como consideramos a disponibilidade financeira para processos como este.

- Quebra da placa de policarbonato do teto (6)

A placa de policarbonato, da qual o teto da instalação é feito, é mais resistente que os vidros, mas sua quebra além de promover alterações estéticas pode ser fator de risco aos materiais do interior, muito susceptíveis à água.

Da mesma maneira que as placas de vidro, a substituição da placa de policarbonato do teto é possível, mas também é onerosa.

- Ventos (7)

Os ventos por si só dificilmente acarretarão danos. Normalmente são eventos que transcorrem por consequência dos ventos que são os mais preocupantes, como a queda de galhos, árvores e frutos. Isoladamente podem provocar a quebra dos vidros, que como já discutido são passíveis de substituição, mas custosos, ou o deslocamento do teto de policarbonato, sendo também de possível substituição ou refixação.

- Acidentes com visitantes e servidores causando danos perante força física (8)

Visitantes podem comprometer a obra por meio de contato direto com ela, sendo no processo de fotografar-se próximo a obra, ou por tocá-la de forma que tal cause danos físicos a materialidade.

Os acidentes com servidores ou terceirizados podem ocorrer tanto na lida direta com a obra quanto nos processos de limpeza dos arredores. Para mitigação de tal risco é necessário instruções e treinamento de como a manutenção na obra – que de acordo com os arquivos que tivemos acesso constatamos que não é uma prática do Museu – deveria acontecer, assim também de como o entorno deve ser tratado.

As consequências dos acidentes podem ser as mais variadas, mas concentrando nos fatos descritos aqui que podem promover desde a quebra de componentes vítreos e plásticos, assim como manchas de contato nas paredes, no primeiro caso, tanto quando mudanças estéticas devido à manutenção inadequada, sendo a mitigação destes mais ligadas a aspectos preventivos e institucionais.

- Chuvas (9)

Ademais, a chuva está associada a diversos riscos, desde criação de forças físicas descritas acima, como o aumento da umidade e suas consequências, das quais destacamos principalmente o ataque de microrganismos.

Sendo impossível controlar a ocorrência das chuvas, seus efeitos estéticos descritos acima podem ser revertidos com processos de restauro.

Sublinhamos que o Museu do Açude foi fechado em duas ocasiões (1974 e 2010) para tratamento de danos as obras e ao entorno causados pelas chuvas.

- Enchentes e inundações (10)

Do mesmo modo que as chuvas, as consequências das enchentes e inundações – que de acordo com os dados que tivemos acessos não são tão comuns na região – estão diretamente ligadas aos efeitos da água sobre a superfície asfáltica. Assim, os mesmos efeitos na materialidade e estética, além dos processos de mitigação aplicáveis as chuvas, podem ser considerados neste tópico e no seguinte.

- Rompimento de encanamento nos arredores (11)

O rompimento de encanamento dos arredores pode promover além dos danos ligados à água, contaminação dos materiais da instalação, sendo causadora de ataques de microrganismos.

- Incêndios florestais (12) Incêndios acidentais (13); Incêndios elétricos (14); Acidentes com materiais inflamáveis (15) e Incêndios criminosos (33)

Não há dados concernentes a incêndios na área do Museu, sendo assim, consideramos tal risco geral como um evento raro. Além de nos atentarmos ao fato de que a área é de proteção ambiental, também destacamos que companhia do Corpo de Bombeiros da região se encontra a menos de um quilômetro do Museu do Açude, monitorando a área constantemente.

Em caso de qualquer incêndio a instalação poderia facilmente ruir devido a composição de alguns componentes – sendo as placas constituídas de sisal – quanto a vegetação no entorno ser um material inflamável.

- Plantas crescendo no entorno da construção de alvenaria (16)

As plantas no entorno podem se transformar em um risco quando prejudicam a circulação em volta da obra ou se atingirem a fundação da estrutura da instalação, provocando sua condenação ou colapso.

As raízes de árvores são as principais responsáveis por tais tipologias de dano e, na maior parte das vezes, só são visíveis na superfície quando já estão bastante

intrincadas no terreno. Assim, por questões que tangem tanto a preservação do entorno natural patrimoniado, como impacto de ação reversiva necessária que pode não gerar qualquer mitigação, avaliamos tal dano como irremediável caso ocorra com vegetação de grande porte.

- Plantas crescendo dentro da instalação (17)

Plantas crescendo dentro da instalação já é um fato na realidade corrente da obra. Além de criarem ruídos estéticos, as plantas podem prejudicar a estrutura da construção através de suas raízes, ademais com a existência das plantas há aumento da concentração de umidade no interior da instalação e consequente perda dos componentes interiores em gesso.

Para prevenção de danos maiores é essencial a manutenção regular observando as superfícies da parte interior da obra, principalmente o chão sob os escombros de gesso.

- Aves, pequenos mamíferos, aracnídeos e insetos utilizando nichos da instalação como morada (18)

Não é visível a presença de ninhos, aracnídeos ou insetos, assim como não observamos vestígios de mamíferos além dos excrementos, que serão tratados mais abaixo. Em caso de presença de animais o mais seguro para a obra e os seres vivos, seria a remoção destes ninhos ou estruturas de moradas, e realocação destas em uma área com menos circulação de visitantes.

- Ação de poluentes (19)

Os poluentes não estão presentes de forma marcante na realidade do Museu do Açude, sendo sua ação muito tênue na materialidade e estética da obra, como a mudança de coloração das paredes, por exemplo. A reversibilidade neste caso é nula, sendo que os processos químicos que modificam estruturalmente o material são irreversíveis.

- Sujidades e particulados (20)

As sujidades e particulados estão sempre presentes no contexto externo, sendo incontrolláveis. O principal dano causado por eles na obra de Lygia Pape é a alteração da coloração das paredes em um processo de acumulação, assim como o aparecimento de sujidades do vidro causando a diminuição de sua transparência. Os processos aqui descritos podem ser revertidos com uma rotina de manutenção e limpeza destes componentes da instalação, principalmente as partes em vidro.

- Degradação microbiológica (21)

A degradação microbiológica, em conjunto com as plantas, altera as características da superfície da instalação. A brancura das paredes, além de alterada pela presença de sujidades e pelo contato com a luz solar direta, tornou-se esverdeada/amarelada devido a camada de microrganismos em sua superfície.

As alterações cromáticas e suas consequências perante a leitura estética da obra serão tratadas mais à frente. A mitigação dos ataques já presentes na instalação podem ser realizados através de processos curativos e precedidos por processos de manutenção. A remoção da camada de microrganismos através de restauro é a mais indicada para a continuidade que consideramos ideal para a instalação. Tal remoção pode ocorrer por meios mecânicos, como também químicos através de compostos biocidas. Consideramos o segundo método mais eficaz devido a menor chance de remoção de outros substratos da obra quando o comparamos com a remoção mecânica.

- Excremento de pequenos mamíferos, aves e insetos (22)

Os excrementos de animais alteram a obra visualmente de forma imediata e, além disso, promovem extratos que podem ser utilizados por microbiotas como alimento. A reversão das sujidades provocadas por excrementos é mais facilitada se for um processo contínuo de manutenção, que também evitaria o aparecimento de microrganismos advindos destes extratos de animais.

- Alteração da coloração da instalação (23)

Como em outras obras de Lygia Pape consideramos que a coloração de *New House* possui aspectos essenciais para sua leitura. Como embasamento para tal utilizamos a referência da montagem dos múltiplos da instalação, assim como o processo de restauro sofrido pela obra que, entre tantos outros pontos não muito clarificados pela falta de relatório do procedimento, objetivada o reestabelecimento da coloração das paredes.

A alteração de coloração é resultante primordialmente dos ataques microbiológicos sofridos nas superfícies externas e internas das paredes. Além das paredes também há alteração cromática dos componentes internos, causando os mesmos ruídos estéticos considerados nas paredes.

Para reestabelecimento da coloração é necessário processo de restauro que, como uma das possibilidades de tratamento, remova esta camada de biota

esverdeada das paredes e uma nova tinta – com especificações iguais ou semelhantes a original – seja aplicada.

As alterações cromáticas das placas de gesso são de mais difícil reestabelecimento sendo necessária a substituição destes componentes por novos, sendo tal resolução também aplicada ao tópico seguinte.

- Destruição e decomposição das placas de gesso no interior (24)

A destruição dos componentes de gesso pelas mãos e projetos da artista diferem em sua destruição e decomposição através do tempo. Avaliamos que mesmo que Lygia Pape almejasse um interior de “pura destruição”, há um limite para tal. As placas que pendem do teto estão bastante desgastadas e os resquícios no chão em pequenos pedaços com a coloração bastante diferente. Além disso, há armações de metal – das quais as placas pendem do teto – caídas na superfície interna da instalação.

Para reversão de tais danos cremos que são necessárias novas placas de gessos, assim como medidas a longo prazo para mantê-las, além de um planejamento de quando deveriam ser substituídas.

- Luz natural (25)

A luminosidade natural direta e indireta, e a conseqüente exposição as radiações ultravioleta e infravermelha, podem promover alterações estéticas na coloração das paredes e componentes internos, além de contribuir para o microclima no interior da instalação.

- Temperatura natural (26)

A temperatura sem controle algum, como já frisamos, em associação com outros riscos, como a luminosidade solar direta e alterações de umidade podem promover alterações materiais na obra principalmente em seu interior pela formação de microclima. Altas temperaturas associadas à umidade excessiva, cenário muito comum no período de verão, podem acarretar perdas materiais dos componentes em gesso, devido a sua susceptibilidade à água.

- Microclima no interior da instalação devido a inexistência de saídas de ar (27)

O microclima no interior da instalação além de promover a formação de gotículas e a condensação em nuvem nas superfícies vítreas prejudicando sua transparência e os aspectos estéticos ligados a ela.

Ademais, a produção deste microclima, conseqüente da inexistência de circulação completa e ar devido as características construtivas da obra – em que não há quaisquer passagens para circulação de ar, mas ao mesmo tempo não está selada hermeticamente – pode resultar em um ambiente propício para crescimento de microbiotas.

Por questões de escolhas construtivas da artista não é possível adaptar a obra para uma melhor circulação de ar e diminuição do microclima sem descaracterizá-la. Sendo assim, medidas como a vista em nossa vista em julho de 2018 – remoção de uma das placas de vidro para circulação de ar – podem ser indicadas se realizadas com o cuidado necessário e ciclicamente. Os períodos de chuvas intensas, o verão, deve ser observado com cautela, sendo que a manutenção pode ser mais exigida pelas questões externas. Porém, ao mesmo tempo que a umidade e a temperatura aumentam, a remoção desta placa de vidro sem planejamento pode fazer com que a chuva atinja o interior da obra ou a umidade no ambiente interno se concentre ainda mais.

- Umidade natural (28)

A umidade contribui para processo já descritos como danos provocados por água, assim como o aumento de ataques de microrganismos. O aumento de umidade pode também criar um microclima no interior da instalação.

- Condensação de umidade devido a microclima interno (29)

As altas umidades de alguns períodos do ano, assim como a concentração e umidade advinda das árvores no entorno, podem promover a criação de microclima dentro da instalação. Além de causar um aspecto leitoso na superfície, em que a transparência é perdida devido ao vapor da água presente, há ainda o fato da criação e pequenas gotículas no interior da instalação pode promover a perda acelerada dos componentes em gesso.

- Documentação incompleta ou inexistente (30)

As pontuações acerca da documentação serão as mesmas realizadas para a obra de Anna Maria Maiolino.

- Oxidação dos componentes metálicos (31)

A oxidação dos componentes metálicos da obra promove alterações estéticas – a coloração alterada: antes pintados de branco, agora se apresentam em tons laranjas, característicos da oxidação – assim como compromete a continuação

material visto que as perdas acarretadas pelo processo são irreversíveis. A mitigação de tal acontecimento se dá por meio de manutenção constante, sendo que a reaplicação de camadas de proteções evitaria a exposição do material a condições que propiciem sua degradação.

- Vandalismo (32)

Não há histórico de vandalismo na instituição, então consideramos este risco ínfimo. Porém, caso ocorra, a natureza do ato determinará qual a perda sofrida pela obra, sendo que quanto mais invasivo ou destrutivo for – como incêndios, ou quebra proposital dos vidros da instalação, por exemplo – mais danos irreversíveis causará. Porém, caso de atos menores, como inscrições e pichações, a reversibilidade pode ser mais facilmente alcançada.

Da mesma maneira que para evitar interações dos visitantes que podem gerar danos, a segurança e monitoramento do local promovem menos chance de atos de vandalismo.

- Manutenção inexistente ou inadequada (34), relatórios anteriores do estado de conservação inexistentes (35) e falta de fundos para programas de manutenção e preservação (38)

As pontuações acerca manutenção, da documentação, como também a respeito da falta de recursos serão pontuações idênticas as apresentadas na análise da obra de Anna Maria Maiolino.

- Relatório de critérios e procedimentos de restauro anterior inexistente (37)

Devido à falta de documentação não somente de processos concernentes a aquisição, montagem e passagem da obra pelo tempo, não há quaisquer registros relativos aos processos de restauro ao qual a obra foi submetida. A única evidência de que houve tal é a presença desta informação na placa de identificação da obra. Não é possível saber quais foram os critérios adotados, os materiais utilizados e a execução, sendo impossível inferir tais informações com a materialidade observada em janeiro de 2018. Podemos demarcar algumas características que intuimos ser desejadas no aspecto estético da obra – como sua alvura – e nos guiamos principalmente pela fala da artista para as pontuações de continuidade a serem aqui apresentadas.

Contudo, é essencial para historicidade da obra e a compreensão de como ela deveria ser gerida a presença de tais documentos, visto que os encarregados pelo

processo de restauro são os mesmos que possuem mais conhecimento a respeito de como a instalação deveria se apresentar, sua historicidade e conceituação artística.

Através de tais pontuações geramos o gráfico representado na FIGURA 140 nos modelos indicados pelos autores referenciados.

O indicativo A é representado pelas barras positivas vermelhas, o indicativo B é referente as barras positivas amarelas e o C as barras negativas verdes. O índice de incerteza é indicado pelas linhas azuis à esquerda.

2.2.6.1 Análise do estado de conservação

Ao compararmos as fotografias (Figura 97) de quando a obra foi inaugurada em 2002, e a fotografia (Figura 98) de janeiro de 2018, realizada por nós, chegamos à conclusão principal que, claramente, existe grande diferença dos aspectos físicos entre os dois momentos.

Figura 97. *New House*, no Museu do Açude em 2002



Figura 98. *New House*, de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018



Os tons brancos das paredes desapareceram devido à presença de ataque biológico, assim como a transparência dos vidros foi velada pela presença de sujidades. Outro ponto já destacado, é que a composição interior com utilização de placas de gesso e sisal que pendem do teto (Figura 99) está bastante alterada: não há mais a presença de grandes placas, mas somente o resquício destas descendendo.

Figura 99. Detalhe do interior de *New House*, de Lygia Pape no Museu do Açude em 2002



O interior da instalação em janeiro de 2018 (Figura 100, Figura 101, Figura 103, Figura 104, Figura 105 e Figura 106) além de bastante desgastado e com alterações materiais, apresentava tonalidades esverdeadas provenientes da presença de microrganismos (Figura 102). Havia também plantas crescendo dentro da instalação e elementos externos, como um cano de PVC (Figura 112).

Figura 100. Detalhe interior de *New House*, de Lygia Pape no Museu do Açude me 22 de janeiro de 2018



Figura 101. Detalhe do interior de *New House*, de Lygia Pape no Museu do Açude em janeiro de 2018



Figura 102. Detalhe da parede externa de *New House*, de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018



Figura 103. Detalhe do interior de *New House*, de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018



Figura 104. Detalhe do chão no interior de *New House*, de Lygia Pape no Museu do Açude em janeiro de 2018



Figura 105. Detalhe interior de *New House*, de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018



Figura 106. Detalhe interior de *New House*, de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018



Figura 107. Detalhe teto de *New House*, de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018

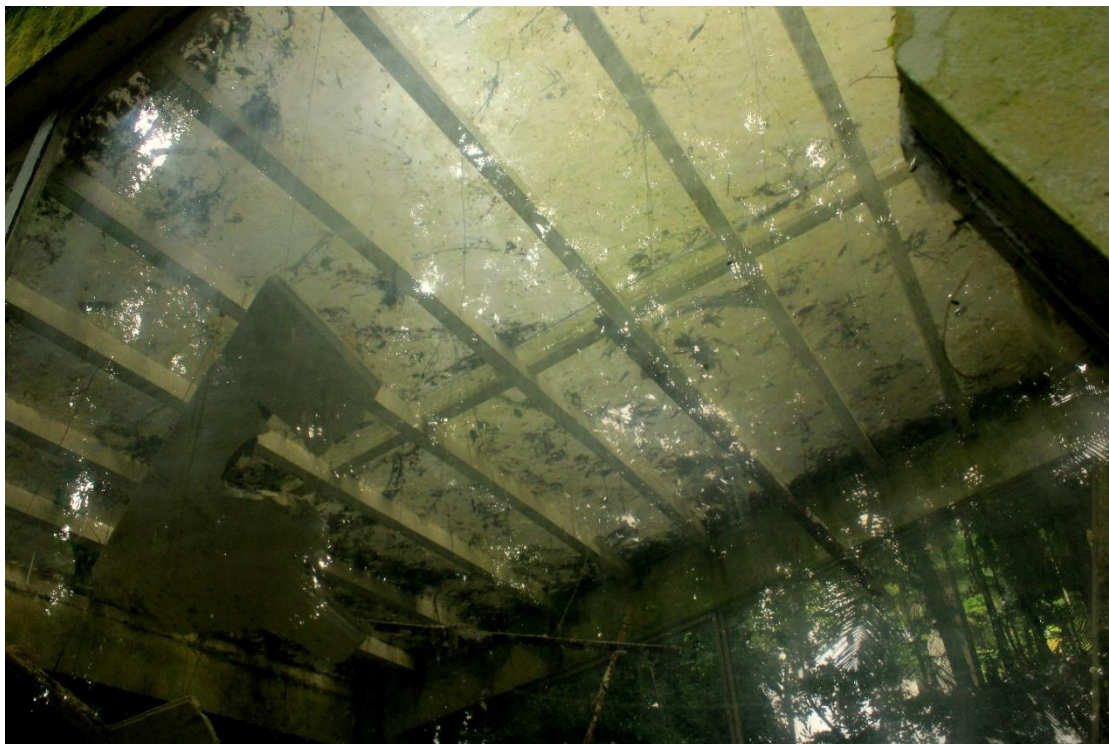


Figura 108. Detalhe teto de *New House*, de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018



Figura 109. *New House*, de Lygia Pape no Museu do Açude em 2002



Figura 110. Detalhe *New House*, de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018



Figura 111. Detalhe interior de *New House*, de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018



Figura 112. Detalhe interior de *New House*, de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018 com presença de vegetação e canos soltos



Figura 113. Detalhe de ferragem junto aos vidros com oxidação ativa em *New House*, de Lygia Pape no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018



Quando visitamos a instalação em julho de 2017 uma de suas placas de vidro estava removida devido à necessidade de ventilação no interior, já que a formação de condensação no interior da obra era intensa.

O entorno da instalação também se encontra com problemas relativos a circulação: há presença de raízes que prejudicam a fluidez do caminhar, assim como irregularidades no solo. Alguns segmentos da superfície de terra em volta da instalação estavam em processo de pequenos desabamentos, e a consequência de tal, como já descrito, pode gerar danos maiores a instalação ou, no melhor dos cenários, somente promover dificuldades de acesso a algum ponto de observação ao redor da obra.

Figura 114. Entrada da instalação permanente do Museu do Açude *New House*, de Lygia Pape em janeiro de 2018



Figura 115. Entorno imediato instalação permanente do Museu do Açude *New House*, de Lygia Pape em janeiro de 2018



Figura 116. Escada de rochas na entrada da instalação permanente do Museu do Açude *New House*, de Lygia Pape em janeiro de 2018



Figura 117. Escada de rochas na entrada da instalação permanente do Museu do Açude *New House*, de Lygia Pape em janeiro de 2018



Figura 118. Detalhe da base de alvenaria da instalação permanente do Museu do Açude *New House*, de Lygia Pape em janeiro de 2018



Figura 119. Entorno da instalação permanente do Museu do Açude *New House*, de Lygia Pape com caminhos tomado por raízes



Figura 120. Lateral no entorno imediato da instalação permanente do Museu do Açude *New House*, de Lygia Pape com guarda corpo em madeira bastante instável em janeiro de 2018



Consideremos que a obra de Lygia Pape possui urgências de tratamento nos seus aspectos estéticos aqui mencionados como danificados.

A coloração da obra, assim como a composição do seu interior, necessita de processos que revertam parte dos efeitos da passagem do tempo na obra. A instalação de Pape possui um caráter diferente das obras de Maiolino e Ramos por questões ligadas a sua reprodutibilidade, pontuações que serão tratadas mais à frente no Capítulo III.

2.3 CALADO, DE NUNO RAMOS

2.3.1 Confeção, histórico e contexto

Nuno Ramos nasceu em 1960, em São Paulo, onde atualmente vive e trabalha. Formou-se em Filosofia pela USP em 1982, no mesmo período em que integrou o grupo Casa 7. Produziu, neste primeiro momento, pinturas sob forte influência neoexpressionista. Como aconteceu em grande parte dos anos 1980 no Brasil, Nuno Ramos explorou primeiramente o suporte do quadro, mas exacerbou seus limites com uma convergência de várias tipologias materiais, sobrepostas, criando volume e agregando materiais não convencionais à pintura.

Na década de 1990, o artista começou a integrar tais materiais em expressões escultóricas, acrescidos de outras materialidades: clássicas – como o mármore – e contemporâneas – como o asfalto, o petróleo e o vidro. Tais construções são classificadas como monumentais, visto a sua escala.

Não se tratou mais apenas de confrontar diferentes modos de realizar uma pintura diante do retângulo de base do quadro. Ou de, diante do material tradicional da escultura, o mármore, engastalar em peças quase brutas elementos de vidro, dentro desses, elementos líquidos a junção de líquidos e sólidos é essencial em quase todas as esculturas e instalações de Nuno Ramos. E aqui, como nos quadros, a um **suporte tradicional vem juntar-se algo de outra natureza**, como se os líquidos continuassem os sólidos e abolissem a diferença entre eles na continuidade de uma individuação poética mais convincente que a mera disparidade dos materiais empregados na escultura ou instalação. (GEIGER, 1998, p. 19, grifo nosso).

Além disso, outra característica marcante advinda desde os tempos da pintura é o excesso, sendo associada às proposições artísticas de Nuno Ramos, “O excesso é uma característica em toda sua trajetória. Ocorre desde a concepção monumental de cada objeto até a feitura, onde diferentes materiais se agrupam e convivem acumulados, configurando um processo onde o excessivo e a construção obsessiva integram o caráter conceitual da obra” (RIBENBOIM; BOUSSO, 1996, p. 18). Este excesso material, de meios e linguagens que o artista se utiliza, perpassa a pintura, a escultura, a instalação e a literatura, reflete nas escolhas temáticas e de construção de suas obras, e como se apresentam e perduram.

De acordo com o próprio artista e Tassinari (2010) suas obras não são resistentes à passagem do tempo e algumas características dos materiais são

perdidas, contudo isto converge com escolhas materiais que abarcam sua temática, não se caracterizando um problema para o artista,

[...] obras de Nuno também foram destruídas ou modificadas pela ação do tempo. A confiança em sua poética, [...], também responde pela **precariedade de algumas de suas obras**. Suas escolhas de materiais, ditadas por motivações poéticas, não dão nenhuma preferência ao que resultaria em obras efêmeras. Mas tampouco procuram alguma perenidade. É assim que seus primeiros quadros perderam muito a cor e que algumas de **suas obras ao ar livre não resistem bem ao tempo**. (RAMOS; TASSINARI, 2010, p. 20, grifos nossos).

Acrescido à tais pontuações, é continuado nas mesmas publicações, observações sobre instalações feitas especificamente para ocasiões pontuais, como *Mácula* (Figura 121) e *Craca* (Figura 122), que duraram somente o tempo em que foram expostas. O texto ainda pontua que algumas das instalações de Nuno Ramos podem ser remontáveis em outras ocasiões (RAMOS; TASSINARI, 2010). No entanto nem todas possuem essa possibilidade, como por exemplo, excetuaria os casos em que a especificidade de um espaço seja necessário para sua locação, como no caso da obra no *Museu do Açude*.

Figura 121. *Mácula*, de Nuno Ramos (1994) – sal, parafina, breu, vidro soprado, gás hélio, tubos de órgão e gesso; dimensões variáveis



Figura 122. *Craca*, de Nuno Ramos (1995) – alumínio fundido, detrito de ossos de conchas; dimensões: 300 x 300 x 600 cm



Ainda de acordo com o texto de Nuno Ramos e Tassinari (2010), em que são pontuadas questões concernentes a permanência e mutabilidade das obras de Ramos, pontos nos quais temos interesse particular, é dito que “[...] em relação à permanência física, as obras de Nuno Ramos se deixam impregnar pelo tempo, histórico ou físico. Sua poética não é indiferente à invenção ou à durabilidade, mas tampouco se norteia por elas” (RAMOS; TASSINARI, 2010, p. 20). Deste modo, há uma espera por parte do artista sobre essas modificações inerentes de sua obra, ao mesmo tempo que, em um trecho consequente à este, afirma que também se espera uma continuidade das obras através do cuidado e manutenção e aclamadas por suas particularidades. Tais seriam uma entrega ao destino, até mesmo poético, do seu trabalho:

O artista testa a arte também por estes limites, e **no cuidado do ver e do guardar pelos outros confia**, em parte, o destino de suas obras. Há um risco aqui, mas não com uma intenção deliberada. E se há este risco, mas **não uma destruição necessária** a que uma obra no mundo escaparia, esse é o

último limite que o artista põe em causa e que depende, aqui, de uma **continuidade que há de se cumprir, ou não, da obra para o público e quem delas cuida.** (RAMOS; TASSINARI, 2010, p. 20, grifos nossos)

A notável precariedade de alguns materiais utilizados por Nuno Ramos em suas obras, que se agrava com a aglomeração e combinação de matérias estranhas entre si, que conflitam e entram em embate. Não se trata somente de um embate visual, em que não se sabe onde começa uma matéria e termina outra, mas também de um embate material. Este último é agravado, como em tantas outras instalações contemporâneas, devido ao fato de que além de não conhecermos como alguns materiais modernos irão comportar-se por si só, também não sabemos como serão tais reações uns com os outros. Ademais, devemos considerar que, como em *Calado*, a exposição ao ar livre acelera, agrava e cria novas reações destes materiais, abarcados pela poética do artista.

No que concerne à forma, o trecho abaixo compara formalmente montagens de obras anteriores à *Calado*, como também explora as diferenças materiais de obras que foram criadas para espaços internos e a presente no *Museu do Açude*,

Pode-se dizer que **a forma inerte** de trabalhos como *Black and Blue* (2001) [Figura 123] e *Luz Negra* (2002)⁶² [Figura 124] **aparece ainda mais solidificada em Calado**, com o emprego de **asfalto em substituição à areia** (a propósito, vale a observação do sentido denotativo do termo *calado*: “tácito, silenciado, mudo”, mas também com sentido náutico, o ponto mais baixo em que se encontra a quilha). A obra foi montada permanentemente no Museu do Açude, no Rio de Janeiro, ao lado de Iole de Freitas, Lygia Pape e Hélio Oiticica, artistas de grande estima de Nuno. [...] *Dois Irmãos*, outro trabalho da época, foi constituído de vidro, alumínio fundido, sal e terra, lembrando um pouco a forma de *Calado*. (RAMOS *et al*, 2015, p. 135, grifos nossos).

⁶² “Da exposição *Luz Negra* participaram outros trabalhos que, de certo modo, recuperavam técnicas, materiais e procedimentos já utilizados anteriormente: em cada uma das três esculturas de areia comprimida, havia uma espécie de êmbolo de vidro cheio de óleo queimado. Ainda no mesmo espaço, outro tipo de areia comprimida foi apresentado, formando paredes e reproduzindo o formato desses êmbolos, retomando o tema da cópia e da reprodução de outros trabalhos”. (RAMOS *et al*, p. 135).

Figura 123. *Black and Blue*, de Nuno Ramos (2000) – três esculturas de areia queimada prensada, com frestas em que se encaixam vidros soprados contendo óleo queimado e vaselina; dimensões: 220 x 220 x 250 cm; 160 x 600 x 180 cm; 170 x 400 x 160 cm.



Figura 124. *Luz Negra*, de Nuno Ramos (2002) – areia queimada comprimida, vidro, estrutura metálica, madeira e óleo queimado



Estas pontuações breves sobre o trabalho de Nuno Ramos nos deixam as seguintes diretrizes ao observar suas obras: considerar a relação material com a proposta artística e perceber que os materiais utilizados pelo artista não possuem uma estabilidade desejada, e que podem sofrer alterações. Para o artista, a continuidade da sua obra está ligada ao modo como está preservada por quem a possui.

A partir das primeiras experiências com a ocupação do Museu do Açude por instalações de arte contemporânea, pensadas, projetadas e executadas exclusivamente para aqueles espaços, o curador Marcio Doctors (2003), pontua que foi sugerido aos três artistas que trabalhassem em uma estrada de chão, denominada *caminho do judeu*. Cada artista escolheu sua abordagem acerca do espaço: Lygia Pape não acatou a sugestão de locação e colocou sua obra em uma área mais próxima à recepção; José Resende decidiu extravasar os limites do caminho e colocou sua obra no espaço aéreo inserida na floresta; e Nuno Ramos foi quem acolheu a sugestão de maneira mais direta.

Continuamente, é marcado também pelo curador o simbolismo inculcado na escolha de materiais empregados na instalação: o asfalto, signo inerentemente urbano, se destaca da paisagem e é utilizado paradoxalmente: não capeia o caminho o tornando mais suave e retilíneo, se transforma em uma barreira que dificulta e modifica a maneira de caminhar no espaço. É conferido ao material “outras camadas sentidos” (DOCTORS, 2003), exacerbando a materialidade e dialogando com a localidade, desde sua manipulação-montagem, até sua presença como instalação modificadora do entorno.

Figura 125. *Calado II*, de Nuno Ramos (2002)



Figura 126. *Calado II*, de Nuno Ramos (2002)

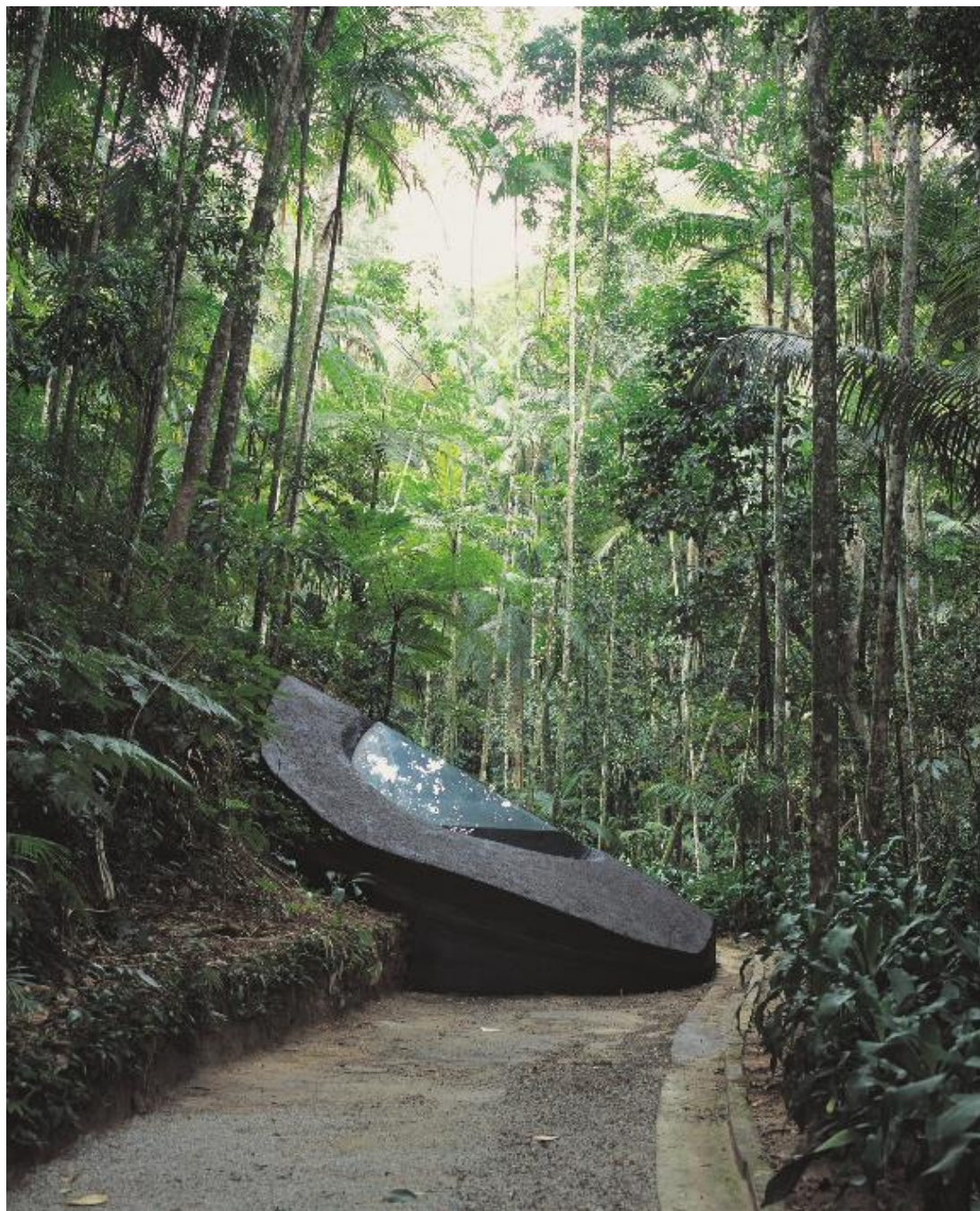


Figura 127. Detalhe *Calado II*, de Nuno Ramos (2002)



Figura 128. *Calado I*, de Nuno Ramos (2002)



Figura 129. *Calado II*, de Nuno Ramos (2002)



Na linguagem de Nuno Ramos, ainda segundo o curador, a utilização dos materiais tem como intuito criar formas de exposições conflitantes. Em momento algum, estas matérias convergem para uma harmoniosa relação, porém se complementam acidentalmente, o que causa uma “[...] estranheza expressa pela impossibilidade de interação fluida dos materiais. Eles não se rejeitam, mas se atraem pela colisão” (DOCTORS, 2003, p. 26). Tal constatação confere a obra de Nuno Ramos um caráter de utilização dos materiais, através dos quais o artista demonstra uma “[...] tensão gerada pelo fato de as coisas estarem fora de lugar e ordenadas não pela harmonia, mas por superposição, contraste e interceptação [...]” (DOCTORS, 2003, p. 26).

Continuamente, Doctors aponta a utilização destes conceitos na instalação confeccionada especialmente para o espaço do *Museu do Açude*,

Em *Calado* isso é evidente. Ele se propõe a utilizar um material que ao mesmo tempo obedece a situação sugerida da estrada e a desobedece. Ao escolher trabalhar com o asfalto, ao invés de utilizá-lo para a função à qual está predestinado, perverte a sua função, criando uma situação inversa. (DOCTORS, 2003, p. 25).

O uso dos materiais descritos no catálogo da obra pelo curador⁶³ nesta instalação estão presentes recorrentemente em outras obras de Nuno Ramos, representando uma imagética, ou estão impregnados de significados, dentro da linguagem do artista.

Ramos discorre sobre a própria obra e explicita essa relação material no vídeo institucional que apresenta o então *Espaço de Instalações Permanentes*⁶⁴:

De modo geral, tem alguma coisa depois de uma colisão, de uma ... um confronto, de um ... é, por exemplo, de um acidente natural, uma enchente, de uma ventania, que eu acho muito bonito, no sentido de que parece que as coisas se abrem, é uma outra ordenação, né? Depois de uma violência, né? E se a violência tem algo positivo, assim, é um pouco nos livrar de alguma ordem insatisfatória, né? Porque a violência ela, o que é próprio dela é que ela pensa que ela é guiada por algo, mas ela é guiada por ela mesma, né? É uma força maior que aquilo que supostamente a taria (sic) guiando. Isso as experiências trágicas, assim, de revoluções no século XX, etc. mostraram isso, quer dizer, a violência é uma coisa autônoma. Que ela usa os homens muito mais que os homens a usam, né? Agora, talvez, o todo custo, o sofrimento que haja nisso, tanto a violência dos homens quanto a violência dos céus, elas trazem uma possibilidade de remanejamento muito grande, e esses objetos meio atirados têm isso, o que eu acho fascinantes assim, né? Enfim ... então, eu acho que nas coisas que eu faço têm alguma tentativa de entrar em fase com isso, com esta energia. Não tanto a energia que destrói, mas a de logo depois, né? Eu acho que neste caso também, porque conforme, nesse caso dessa peça lá no Museu [do Açude] também, porque conforme o contorno vai entrando e ele tá (sic) entrando cada vez mais, a linha externa no meu trabalho tá (sic) entrando cada vez mais, é ... há um campo que se opõe à outro, as linhas externas ficam mais assim explícitas, né? E nesse sentido é menos uma colisão, é menos um acidente, uma vez que essas linhas se mantêm, né? Então acho até que eu taria (sic) indo prum (sic) lado de maior controle disto, ainda mais porque eu tô (sic) mais escala. Pra (sic) mais escala precisa ter mais linha, precisa ter mais esse exterior, precisa tá (sic) mais ... um pouco mais dominado, né? Eu acho que com isso, é ... mais do que outra qualidade qualquer, é um lado um pouco solene, que eu acho que minhas coisas às vezes têm, que aparece. Um lado assim solene, meio assim, grave. (Voz off: que essa tem bastante). Que essa tem bastante, os *Manorás*, aquelas caixas de mármore preto e tal. Eu acho que

⁶³ "O bloco de asfalto colide com a estrada; o vidro atravessa o asfalto; o asfalto é verticalizado; o vidro, material transparente, funciona como um espelho negro que reflete a floresta; enfim, Nuno cria uma narrativa de contraste e de desarrumação da ordem natural das coisas". (DOCTORS, 2003, p. 26).

⁶⁴ <https://vimeo.com/125530548>

pega um lado assim grave, que é curioso que é um pouco avesso dessa coisa muito flutuante que têm nos quadros, muito assim, dispersiva, é ... elétrica, atrás de assunto o tempo todo e tal. Essas são assim, muito pausadas, como uma nota grave, né? E eu acho que essa manteve um pouco isso, né? As peças mais solenes, eu me sinto em geral mais seguro; as peças mais históricas eu me sinto mais inseguro, até porque são de menos bom gosto e tal. Agora, eu acho que o que eu faço têm que conciliar essas duas coisas sempre, o interessante seria fazer um histórico solene, né? Seria um verdadeiro achado.⁶⁵

Assim como na fala transcrita acima, no projeto para instalação é sublinhado pelo artista que esta é “uma intervenção que deve operar por contraste”, através da relação paradoxal entre as escolhas materiais para confecção da instalação com os do entorno da paisagem natural.

2.3.1.1 Materiais

Como pontuado nos tópicos anteriores, os materiais têm grande importância na poética do artista, e muitas vezes se repetem em obras diversas. No caso de *Calado* não é diferente: há a presença dos vidros que com sua transparência revelam o óleo queimado, outro elemento que sempre está presente nas obras tridimensionais de Nuno Ramos desde o início de sua carreira. A escolha do asfalto, que muito se assemelham ao aspecto da areia queimada nos trabalhos anteriores citados, deve-se, provavelmente, a durabilidade deste em área externa, adicionada as questões concernentes à temática do contraste abordada no tópico acima.

⁶⁵ Nuno Ramos (23:26 m – 26:57 m) em <https://vimeo.com/125530548> transcrição nossa.

material que se contrapõe ao caráter bucólico daquele sítio. O asfalto e o petróleo, elementos associados à urbanização e às rodovias de alta velocidade, devem quebrar um pouco a autossuficiência quase neoclássica do lugar, criando **estranheza e alteridade**. Além disso, a forma circular, carregada de memória arcaica e quase ritualística, **deve destacar-se com facilidade da paisagem**.

A ideia de criar como que “buracos negros” circulares, implantados em desacordo com a estradinha estreita e singela, ora debruçando-se sobre o declive, de um lado, ora recortando o barranco, do outro. Os círculos, que terão tamanhos variados, parecerão, portanto, às vezes, suspensos sobre o declive, às vezes incrustados no morro.

Trata-se na verdade, de três conjuntos de dois círculos sobrepostos. O primeiro, de asfalto, servirá de base para um segundo, de vidro com petróleo dentro, que será sobre posto ao primeiro, destacando-se dele. O círculo da base, de asfalto, terá altura e formato sempre maior do que o segundo, de vidro com petróleo dentro. A escala de cada círculo deve variar entre uma circunferência de três metros e uma de oito ou nove metros. Sempre próximas ao chão, **poderão ser atravessados pelo público obstaculizando sem interromper o caminho até a fonte**.

Espero que com esse trabalho a vocação do Museu do Açude, a de um museu de acervo que se abriu para indagações da arte contemporânea, possa problematizar-se e enriquecer-se. (Nuno Ramos em projeto entregue ao Museu do Açude. Fonte: Arquivos Físicos do Museu do Açude, grifos nossos).

As obras desdobraram-se diferentemente do projeto, transcrito em parte, acima: duas estruturas foram construídas utilizando asfalto, vidro e óleo queimado. A construção se deu por meio de estruturação do terreno para fundação (Figura 131), com formas de madeira ancoradas preenchidas com concreto (Figuras 132, 133, 134, 135 e 136), anexadas as placas de vidro preenchidas com óleo queimado (FIGURAS 137) e finalizadas com uma camada de asfalto.

Figura 131. Fundação de *Calado II*, de Nuno Ramos (2002)



Figura 132. Construção de *Calado I*, de Nuno Ramos (2002)



Figura 133. Construção de *Calado I*, de Nuno Ramos (2002)



Figura 134. Construção de *Calado II*, de Nuno Ramos (2002)



Figura 135. Construção de *Calado II*, de Nuno Ramos (2002)



Figura 136. *Calado II* em processo de construção



Figura 137. Inserção de vidro e óleo queimado na estrutura de concreto e asfalto de *Calado I*, de Nuno Ramos (2002)

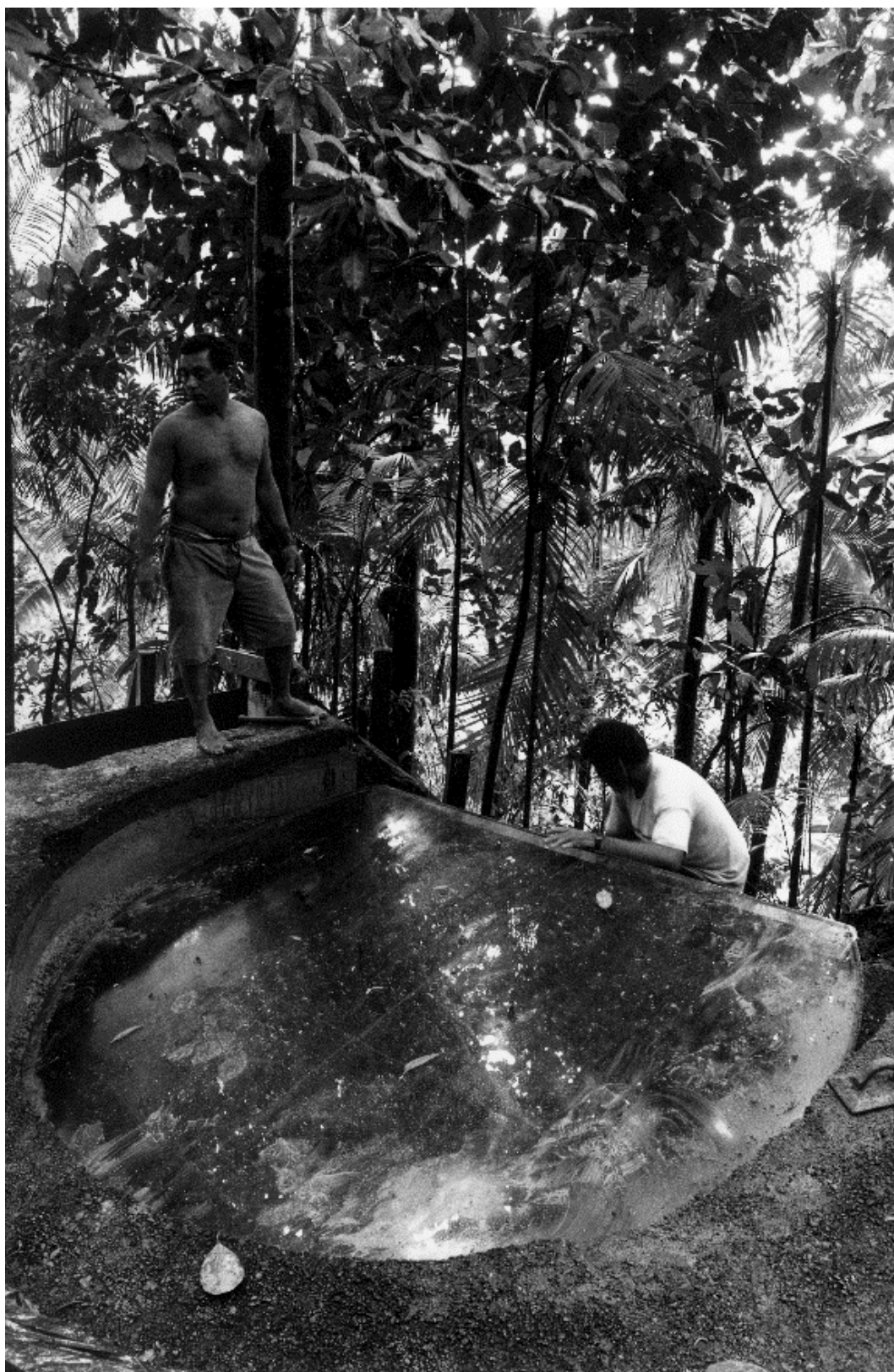


Figura 138. Nuno Ramos sobre *Calado I* durante o processo de construção da instalação



Considerando os posicionamentos de Nuno Ramos em seus relatos presentes no projeto e na entrevista, assim como sua poética ligada aos materiais utilizados nesta e em outras obras, um ponto importante salta: O contraste entre o natural e o construído, advém da utilização da materialidade, o asfalto, que se diferencia em composição material, como um produto humano no meio natural – produto utilizado como símbolo da urbe e uma negação ao natural – que se revela, à medida em que se diferencia do meio alocado. A sua reabsorção, sua camuflagem por meio do crescimento de microbiota, assim como de vegetação diminuiria sua potência artística desejada pelo autor? Em entrevista a Bette (2015) Nuno Ramos considera que o

aspecto visual da sua obra não o agradava naquela época. Assim sendo, a mesma dúvida concernente à instalação *New House* de Lygia Pape é suscitada: qual é o limite de danos aceitável para perpetuação material, estética e de outros aspectos materiais em *Calado*? Assim como a obra, o caminho que a circunda está em estado de precariedade e a obstrução no caminhar, um dos propósitos da locação da instalação no espaço em que se encontra – não se faz somente pela obra.

2.3.2 Anatomia, caráter e identidade

Ainda seguindo a classificação de Ankersmit *et al.* (2011) para anatomia sendo sua forma como o trabalho é descrito visualmente, *Calado* são duas estruturas circulares em asfalto, com estruturas de vidro em parte de seu centro que comportam um líquido viscoso. As grandes estruturas se encontram no meio de um caminho estreito, se colocando como obstáculos da caminhada até a *Fonte do Judeu*.

A premissa artística frisada no capítulo anterior na fala de Nuno Ramos e do curador a respeito da obra é sua operação por um contraste, em que o asfalto, signo urbano, invade o verde e se coloca não como calçamento, facilitador da caminhada, mas como obstáculo. A obra modifica o entorno ao mesmo tempo que o habita, sua forma é condicionada pela topografia das encostas, assim como pelo caminho onde está localizada. Outro ponto importante da proposta artística é o caminhar do visitante em alguns pontos da obra, que invadem o percurso.

2.3.3 Avaliação de valores atribuídos à obra

Continuaremos a considerar os cinco critérios apontados por Ankersmit *et al.* (2011) para quantificação dos valores presentes na instalação de Nuno Ramos, assim como foi feito na análise das duas obras anteriormente descritas.

A ideia de artisticidade é o primeiro critério enumerado pelos autores, considera a aparência estética da obra, como nas outras instalações de arte contemporânea destacadas anteriormente, o caráter estético trata-se de um dos principais. O aspecto visual, além disso, também é indenitário dentro da linguagem de Nuno Ramos, os usos desses materiais são recorrentes, além do emprego de formas análogas em outras instalações de sua carreira, como abordado no capítulo anterior. O contraste

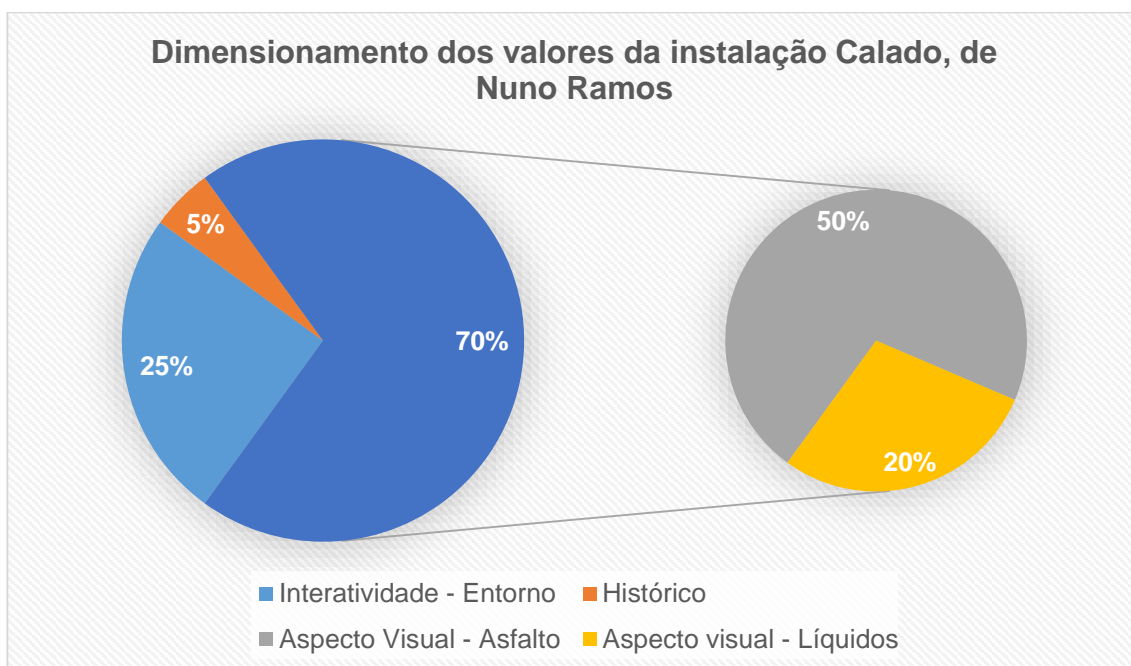
entre a forma, a tonalidade e os materiais utilizados são de apelo estético, sendo também acrescido o fator da interatividade: o visitante deve ultrapassar parte da obra, que é obstáculo para continuidade de seu caminho. O caminhar através da obra é também uma experiência estética, assim como observá-la.

O contexto histórico, ou o segundo critério apontado por Ankersmit *et al.* (2011), tomaremos somente como ponto os mesmos instituídos para todas as obras do Circuito de Arte Contemporânea do Museu do Açude: a instalação foi realizada com intuito de proteger e difundir o patrimônio natural do Museu, por si só, isto demonstra um marco nas mudanças institucionais e nos direcionamentos museológicos de maneira geral. Ao levar em conta a natureza que circunda a casa museu também como patrimônio e sua valoração, a partir da inserção de obras de renomados artistas brasileiros, esta relação se fez marco dentro da historicidade institucional e na composição do acervo, promoveu práticas ainda pouco exploradas nesta época (início dos anos 2000) no Brasil. A historicidade da obra de Nuno Ramos insere-se neste recorte geral, além de demonstrar parte da história do artista e um dos segmentos de sua carreira.

O valor documental e de pesquisa se assemelha as instalações anteriormente abordadas, possuindo grande relevância dentro da história institucional, assim como potência para pesquisa em diversos campos. Outro ponto de convergência entre as três instalações aqui estudadas é a valoração acerca dos aspectos socioculturais. De maneira ampla e simplificada, consideramos os valores de preservação de uma área verde de interesse público, e que a proposta principal destas obras, segundo a instituição que as abriga, é contribuir para a preservação e difusão da área florestal tombada. Além disso, a difusão de artistas brasileiros em museus e espaços públicos também pode ser considerada um valor sociocultural, como afirmado anteriormente.

Novamente, o prosseguir desta análise exige que nos debruçemos sobre o estado de conservação da obra. Será feito em um dos tópicos posteriores a análise completa do estado de conservação da instalação, prontamente é possível destacar alguns pontos: não há o contraste demarcado e tão citado nas falas de Nuno Ramos e de Marcio Doctors, mesmo que à primeira vista a forma da instalação é claramente exógena a natureza, sua coloração foi atenuada pelo aparecimento de ataque biológico, assim como de erosão. Outro ponto importante, o líquido que se encontrava dentro das partes de vidro não é mais visível, sendo incerto se foi tomado por

sujidades e se agregou a estas, ou se evaporou e desapareceu. Além disto, o caminho que a instalação se coloca enquanto obstáculo está bastante gasto, com segmentos que apresentavam partes em desabamento, exposição de canos e árvores caídas. Ora, já que a obra se coloca como obstáculo para um caminho retilíneo, não seria ideal que este entorno imediato também fosse preservado, para que assim, a proposta artística perdurasse?



Da mesma maneira que as instalações anteriores, os valores mais importantes desta estão ligados à sua artisticidade e estética. Além da aparência da obra, devemos levar em conta seu componente de interatividade, também classificado como um valor estético/artístico. Os principais componentes da instalação prosseguem sendo estes. Além destes, há a questão da interatividade e a interdependência desta, do caminho que está localizada.

O fator de historicidade é menor frente aos outros valores listados. Tanto esta instalação, quanto *New House*, de Lygia Pape possuem um projeto arquivado mais completo que a de Anna Maria Maiolino. Trechos destes projetos foram reproduzidos no capítulo anterior.

2.3.4 Relação entre aspectos sensoriais tangíveis a significância (proposta artística)

Utiliza-se como base as afirmações do artista, assim como os posicionamentos curatoriais já explorados, salientamos o conceito principal evocado por este: o contraste. Tal se daria principalmente por questões de choque material em que o asfalto, produto humano e associado de forma inegável à urbanização, é agregado ao ambiente naturalizado⁶⁶ contrastando tanto em composição, quanto em coloração e matizes. Além disso, como descrito pelo próprio Nuno Ramos em trecho de entrevista citado por Bette (2015), podemos compreender algumas de suas ideias e sua ligação com a materialidade de *Calado*:

Segundo Nuno Ramos (2014, informação verbal), sua proposta era fazer um trabalho do contraste e não de similitude com a natureza, diferente daquela área um pouco rural, aquela mata fechada, as estradinhas de terra e pedra. Por isso o uso do asfalto, já que, em sua visão, as pessoas vão à floresta exatamente para esquecer a cidade, a selva de pedra. Então, pensou em coisas que aderissem ao terreno. O asfalto é uma espécie de goma e a obra foi acompanhando a estrada e descendo pela encosta. “[...] *Então eu quis fazer essa coisa preta, artificial, e que carregasse assim uma espécie de estomago [...], uma substância oleosa, preta, o piche, que era como se fosse o asfalto diluído, seu estado líquido e seu estado sólido [...]*”. (RAMOS, 2014, informação verbal). (BETTE, 2015, p. 83, grifos da autora).

É citado ainda por Bette (2015, p. 84) que para evitar a evaporação do líquido descrito por Nuno Ramos foi realizada uma vedação com silicone. Este procedimento não foi datado e nem teve seus processos explicados pela autora, e não há como elucidar se tal se deu de forma emergencial ou preventiva, visto que processos de manutenção não são descritos também na documentação da instituição. Ainda segundo Nuno Ramos (*apud* BETTE, 2015, p. 100) a infiltração de água da chuva no interior do vidro causa uma aparência que não o agrada, e a autora sublinha a necessidade de processos de manutenção mais constantes para o fato não se agrave. Porém, como podemos observar nas fotos anexadas ao tópico seguinte, da análise de estado de conservação, essa sugestão possivelmente não foi tão bem acatada, pois não é mais possível observar os líquidos com tanta nitidez.

⁶⁶ Mesmo que a Floresta de Tijuca seja uma área de reflorestamento planejado desde o século XIX, consideraremos, ainda, que tal ambiente pode ser classificado como natural na leitura desta obra para promoção de tal contraste.

Ademais, outro importante componente da instalação é seu entorno: não somente como explorado pelo seu fator de especificidade, por se tratar de um *site-specific*, mas pela questão do caminho condicionar as propostas artísticas. Há problemas de lixiviação do chão de terra batida, promovendo irregularidades, há vestígios de uma espécie de calçamento antigo e uma exposição de encanamento de concreto e raízes. Além disso, em janeiro de 2018, ao realizar o trabalho de campo, faceamos uma árvore caída sobre o caminho, podendo futuramente interromper a passagem ou promover alguma tipologia de desabamento, das encostas acima e abaixo da instalação.

Figura 139. Detalhe de cano de concreto exposto na via do Museu do Açude em que as instalações de Nuno Ramos estão alocadas



Figura 140. Cano de concreto exposto ao lado de *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em janeiro de 2018



Figura 141. Irregularidades naturais do terreno e resquícios de calçamento no entorno da instalação *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em janeiro de 2018



Figura 142. Irregularidades naturais no terreno e resquício de calçamento no entorno das instalações *Calado I* e *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em janeiro de 2018



Figura 143. Raízes no entorno imediato da instalação *Calado I*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em janeiro de 2018



Figura 144. Caminho com risco de queda de encostas laterais no entorno da instalação *Calado I*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em janeiro de 2018



FOTO: Elaboração da autora

2.3.5 Identificação de riscos

Os riscos aos quais a obra está exposta incluem os riscos comuns já listados e contextualizados na realidade espacial do Museu do Açude no Apêndice A.

Além disso, existem riscos particulares ligados a materialidade e questões imateriais da instalação. Tais riscos particulares e gerais estão listados abaixo com a classificação dos agentes de risco dantes exemplificada:

Agentes de deterioração	Riscos	
Forças Físicas	1. Desabamento de encostas e barrancos	2. Erosão
	3. Queda de galhos ou frutos	4. Quedas de árvores do entorno
	5. Quebra do vidro componente da instalação	6. Acidentes com visitantes e servidores causando danos perante força física
	7. Acidentes com visitantes em atos de escalar e interagir com a instalação	
Água	8. Chuvas	9. Enchentes e inundações
	10. Rompimento de encanamento dos arredores	
Fogo	11. Incêndios florestais	12. Incêndios acidentais
	13. Incêndios elétricos	14. Acidentes com materiais inflamáveis
Pragas e Plantas	15. Plantas crescendo dentro da instalação	16. Plantas crescendo sobre a superfície da instalação
Animais	17. Aves, pequenos mamíferos, aracnídeos e insetos utilizando os nichos da instalação como morada	
Contaminantes	18. Ação de poluentes	19. Sujidades e particulados
	20. Degradação micro biótica	21. Excrementos de pequenos mamíferos, aves e insetos
Luz e Radiações Ultravioleta e Infravermelha	22. Luz natural direta sem controle	
Temperatura Inadequada	23. Temperatura natural sem controle	
Umidade Relativa Inadequada	24. Umidade natural sem controle	25. Microclima no interior dos vidros, com condensação
Dissociação	26. Documentação incompleta ou inexistente	
Entorno	27. Danos no caminho do entorno imediato que impossibilitem a circulação	
Atos Criminosos	28. Vandalismo	29. Roubo de componentes da instalação
	30. Incêndios criminosos	

Falta de recursos e pessoal	31. Manutenção inexistente ou inadequada	32. Documentação incompleta e inexistente
	33. Relatórios anteriores de estado de conservação inexistentes	34. Falta de fundos para programas de manutenção e preservação
Alterações estéticas	35. Alterações das cores do asfalto (esmaecimento)	36. Evaporação do líquido no interior da instalação

Os riscos listados referentes à instalação são condicionados pelo material do qual é feita, assim como sua localização específica dentro do Museu do Açude. As principais tipologias de riscos ligadas a madeira ao ar livre podem ser encontradas em publicação *do International Council on Monuments and Sites (ICOMOS): Illustrated glossary on stone deterioration patterns*⁶⁷.

Consideramos esta publicação devido as especificidades dos materiais pétreos que se assemelham muito ao aspecto do asfalto nesta instalação e que as proposições para a preservação de ambos podem ser análogas.

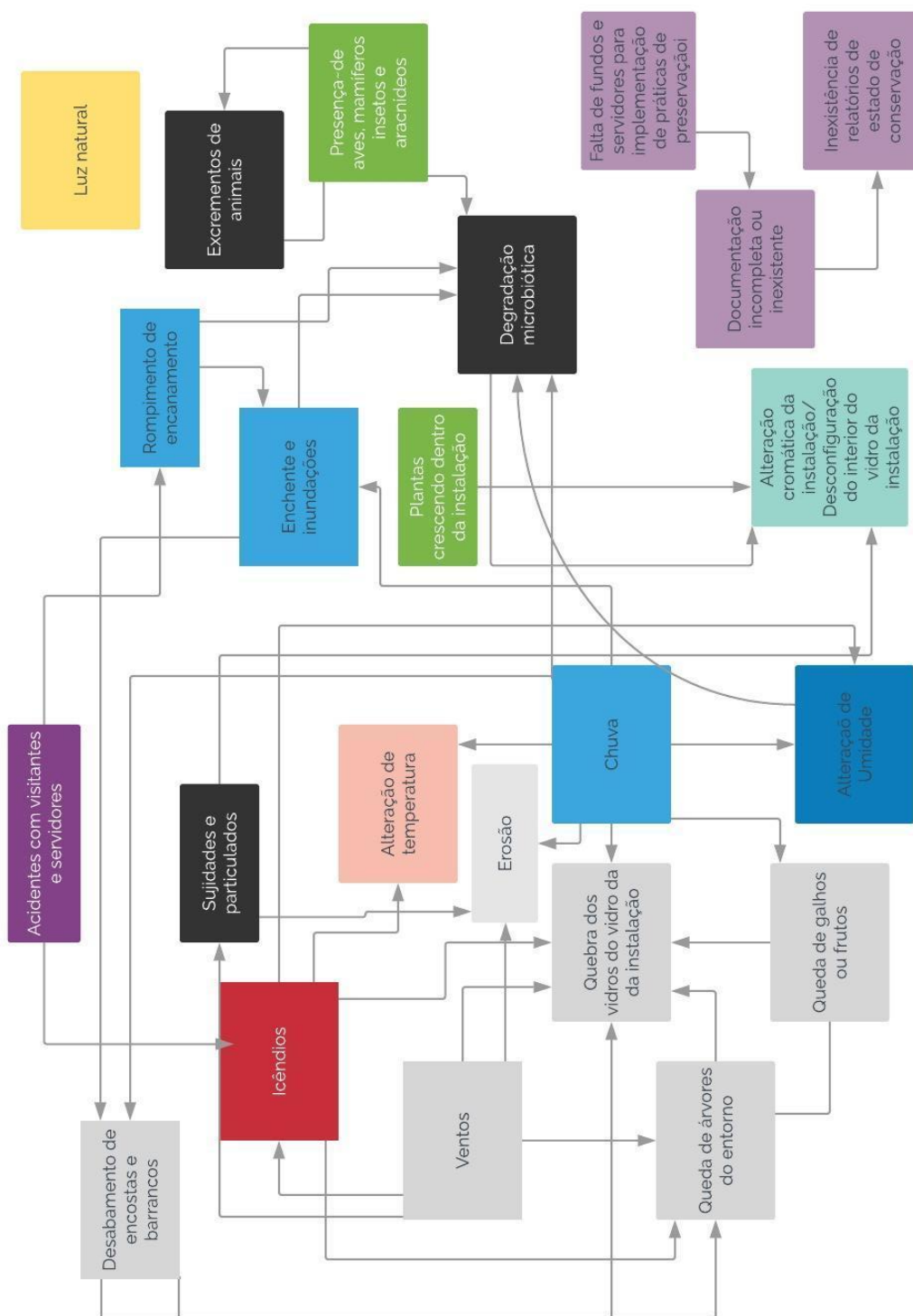
Além da consulta de quais tipologias são aplicáveis a realidade brasileira, realizamos a análise a partir de danos já existentes na instalação e seus possíveis agentes de deterioração, um dos caminhos possibilitados pela metodologia.

Alguns dos riscos citados se correlacionam e podem ser reduzidos ou expandidos em associação com outros, como é referido de forma simplificada no esquema abaixo:

⁶⁷ Disponível em:

https://www.icomos.org/publications/monuments_and_sites/15/pdf/Monuments_and_Sites_15_ISCS_Glossary_Stone.pdf

Figura 145. Esquema de como os riscos podem se relacionar em *Calado*, instalações de Nuno Ramos no Museu do Açude



O **desabamento de encostas e barrancos (1)** pode promover, em casos mais graves, o soterramento e a destruição da instalação, esta obra se encontra muito

próxima ao local em que a instalação *Sem Título*, de José Resende era alocada antes de sua destruição. Além disso, deste risco está diretamente ligado a **queda de galhos (3) e árvores (4)** que podem gerar danos à materialidade da obra. A **quebra do vidro componente da instalação (5)** pode decorrer também da queda de galhos, frutos e árvores no entorno assim como **acidentes com visitante e servidores (6)** e nos momentos de interação com a obra, por **acidentes com visitantes em atos de escalar e interagir com a instalação (7)**.

Outra processo advindo de forças físicas específico desta tipologia material é a **erosão (2)**. Este risco desgasta o material cada vez mais por consequência de fricção deste com particulados e sujidades, assim como a ação da água. A erosão também é responsável pelo desgaste do caminho do entorno, como também pelos desabamentos decorrentes de processos de lixiviação.

A **chuva (8)** é o risco que ocasiona a maior parte dos cenários de risco, como **enchentes e inundações (9)**, além de desabamento de encostas e barrancos, queda de árvores, galhos e frutos, assim como aumento da umidade.

O **rompimento de encanamento nos arredores (10)** pode promover aumento de umidade, **alterações cromáticas (35)** como também a ação de **contaminantes biológicos (20)**.

Incêndios de origem florestal (11), elétricos (13) e acidentais (12/14) podem afetar o entorno e características materiais da instalação. Além de mudanças estéticas ligadas a coloração da instalação e a evaporação dos líquidos, podem prejudicar a integridade material da obra em níveis variados de acordo com suas dimensões.

Insetos (17) podem construir colônias no interior da instalação, entretanto, cremos que esta possibilidade é muito baixa devido as especificidades dos materiais dos quais a instalação é constituída. **Plantas crescendo dentro da instalação (15)** ou **sobre a superfície da instalação (16)** são fatores por causa da localização e características do entorno. As plantas sobre a superfície podem ocasionar perda material, contribuir para erosão e mudanças estéticas tanto de alteração de cor, quanto de aspecto da instalação. As plantas dentro da estrutura podem provocar danos maiores a integridade material, além de alterações estéticas, quebra dos materiais, tanto do asfalto quanto do vidro.

Animais (17) utilizando os nichos da instalação como morada podem ser fonte de nenhum dano ou de grande dano estrutural, dependendo de como utilizam, como o exemplo dos insetos citado no parágrafo anterior.

Os contaminantes podem contribuir para processos erosivos, como dito anteriormente, e promover mudanças estéticas na superfície de asfalto. A **ação de poluentes (18)**, mesmo que tênue, pode alterar a aparência tanto do asfalto como dos líquidos presentes dentro do vidro.

A **degradação micro biótica (20)** altera a aparência da superfície de asfalto e pode ocasionar perda de matéria. **Excrementos (21)** terão como resultado manchas na superfície de asfalto, assim como uma maior chance de ataque micro biótico.

Luz natural direta e indireta (22) está diretamente ligada ao esmaecimento das cores do asfalto. Outro fator ligado a luminosidade e radiações emitidas pelo sol é a **temperatura natural (23)**, que associadas geram o **microclima dentro dos vidros da instalação (25)**, retendo a **umidade natural (24)**. Todos estes fatores também estão presentes como causas de ataques biológicos.

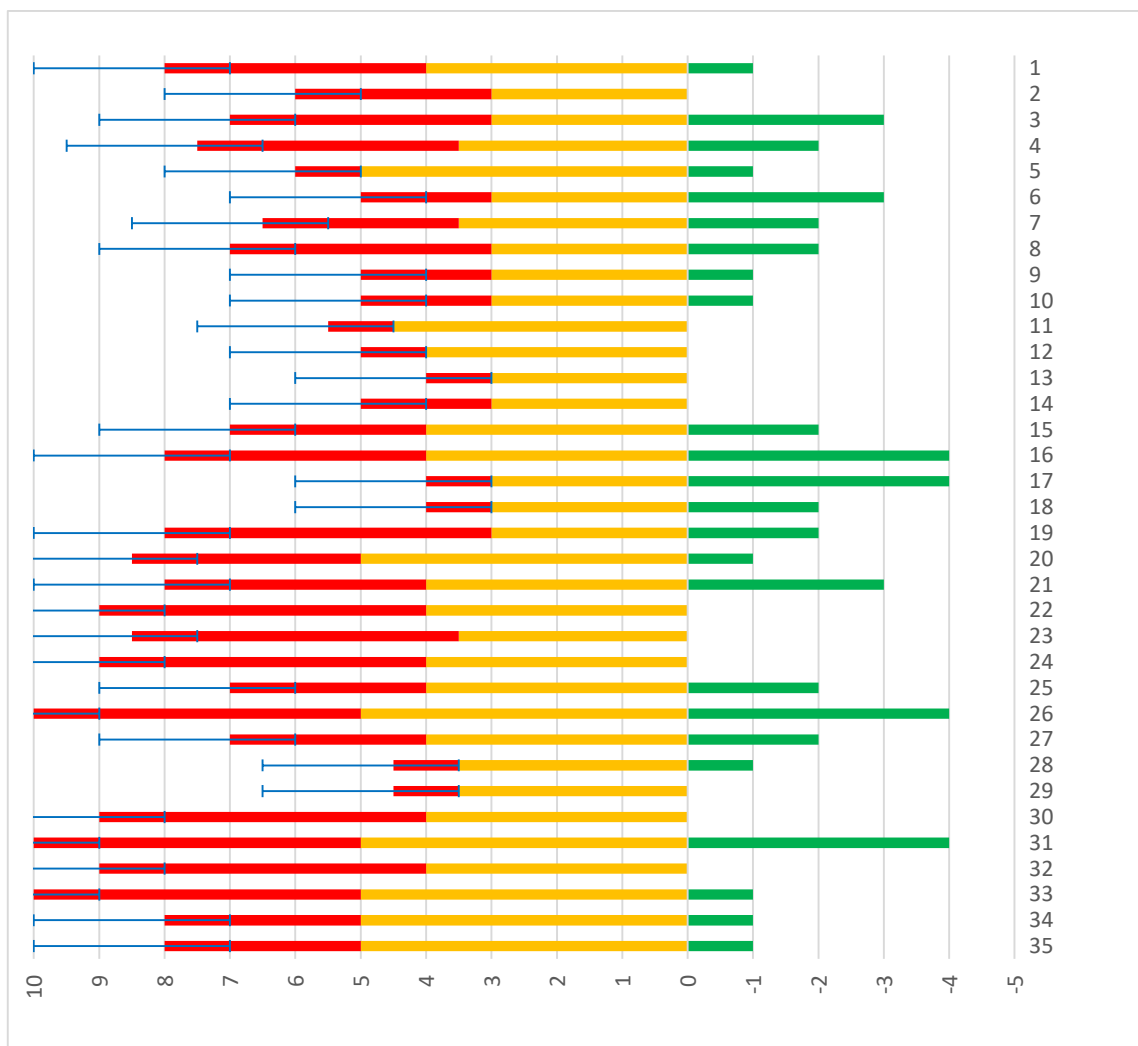
A **documentação incompleta ou inexistente (26)** é realidade em todas as instalações, sendo que umas possuem mais documentos que outras. A obra de Nuno Ramos tem projetos e croquis, mas a documentação se limita aos aqui reproduzidos, assim como as fotografias, não contribuindo diretamente para o processo de preservação. Este fato, assim como a falta de **relatórios de estado de conservação (33)**, são fruto da **falta de fundos para programas de manutenção e preservação (34)**, como também a falta de funcionários.

2.3.6 Análise de perda de valor esperada e possibilidade de reversibilidade

Levando em consideração os direcionamentos apresentados na análise da obra de Anna Maria Maiolino neste mesmo capítulo, partiremos das mesmas premissas e quantificações numéricas para os indicativos A, B e C. Do mesmo modo que na análise da obra de Lygia Pape, exporemos os riscos que causem danos que diferem da primeira análise, demarcando quando são iguais, sendo que, a materialidade diferente das três obras reage ao ambiente de maneira distinta. Contudo, alguns aspectos continuam a produzir os mesmos efeitos sobre as diferentes instalações.

Discorremos no t3pico anterior como os riscos se relacionam entre si, sendo que alguns podem ser aumentados, diminu3dos e provocados por eventos ou processos cumulativos. A seguir, apresentaremos qual o tipo de dano que pode ser acarretado por cada um dos riscos em particular e sua rela33o com o valor majorit3rio da obra, ou seja, o valor est3tico. Al3m disso, pontuaremos como 3 poss3vel atrav3s de medidas curativas e preventivas o reestabelecimento deste valor.

Figura 146. Gest3o de risco para *Calado*, de Nuno Ramos no Museu do A3ude



Legenda:

Indicativo A: █

Indicativo B: █

Indicativo C: █

Índice de incerteza: —

- Desabamento de encostas e barrancos (1)

Ressaltamos novamente que o desabamento de encostas e barrancos já provocou a perda de duas instalações no passado do Museu do Açude. Uma delas, *Sem Título*, de José Resende se encontrava localizada muito próxima a instalação de Nuno Ramos.

Por consequência de diferenças materiais a obra de Resende era bem mais frágil que a construção de Nuno Ramos, que perdurou desde sua inauguração aos dias de hoje. Entretanto, não eliminamos a ocorrência deste risco como de alta probabilidade, sendo que seus danos sobre as instalações em asfalto são dependentes de sua magnitude. Em caso de dano máximo a instalação pode ser completamente soterrada ou destruída, o soterramento completo resultaria não somente na perda da obra em si, mas também do seu ambiente, do caminho necessário para sua existência. A destruição completa da obra pode acontecer como consequência dos possíveis desabamentos em caso de sua estrutura ser afetada e elas desmoronarem junto com as encostas e barrancos.

Em caso de soterramento completo tal fato poderia ser revertido com a abertura dos caminhos e desvelamento da instalação com utilização de máquinas ou força humana. Devido ao fato de que o local é de difícil acesso para maquinário, a segunda opção seria a mais viável, porém muito mais trabalhosa e dispensaria muito mais tempo. Em caso de as obras serem levadas pelo desabamento estas seriam destruídas, sem possibilidade de reversibilidade.

Em caso de uma magnitude menor do risco, ou seja, no caso de consequente soterramento parcial do caminho ou da obra, assim como perdas pontuais de partes do calçamento, tais danos seriam mais facilmente mitigados do que os citados acima. Partindo do pressuposto de que as obras não tivessem sua estrutura danificada, um processo de limpeza facilmente a retornaria ao estado de conservação desejado. Também é importante observar o caminho que as instalações transpõem: sua manutenção é necessária não somente por aspectos de segurança, mas também para fruição completa da obra.

- Erosão (2)

A erosão causa perdas materiais diretas na obra. Tal fato é advindo diretamente da relação da tipologia material de qual a obra é construída e o ambiente externo. Através da fricção entre materiais, sejam estes de advindos do ar – como particulados,

sujidades e poluição –, de origem microbiológica, ou pelo contato com a água, a instalação perde parte de sua materialidade ao longo das décadas.

O processo erosivo acontece através da transcorrência de uma janela temporal ampla e muitas vezes é passado despercebido aos olhos tanto dos espectadores quanto de quem lida diretamente com as instalações. As perdas materiais da superfície são irreversíveis e, para serem revertidas, necessitariam de que uma nova camada asfáltica fosse aplicada. Contudo, consideramos que estas perdas a longo prazo podem ser mitigadas através de processos de manutenção e que, ao mesmo tempo que desacelera os processos erosivos, mantém as qualidades estéticas da superfície de asfalto.

- Queda de galhos e frutos (3)

Os frutos – jaqueiras são muito comuns na área externa e estão muito próximas desta instalação, além de outras árvores frutíferas como jambos, por exemplo – podem promover sujidades e extratos orgânicos que servem de alimento tanto para animais quanto para microrganismos. Além disso, a deposição destes extratos também proporcionaria manchas na superfície, causando alterações cromáticas. Tais fatos podem ser mitigados com uma manutenção frequente e, caso necessário, uma limpeza da superfície da obra e controle biológico através de biocida.

A queda de galhos, como também de frutos, são associação de riscos diversos: chuvas e ventos, pequenos mamíferos (como macacos de pequeno e médio porte que são comuns na região) podem escalar e derrubar frutos e galhos na obra, dentre outras interações já mencionadas. A queda de galhos pode fazer com que o vidro presente na instalação seja rompido, criando assim uma problemática estética e com necessidade de substituição material. As consequências da queda de galhos podem ser mitigadas somente com a substituição do vidro danificado, acarretando custos elevados devido à especificidade das peças.

- Queda de árvores do entorno (4)

A queda de árvores do entorno pode prejudicar a fruição da obra de diferentes maneiras: tanto no que concerne à composição do ambiente quanto a consequências diretas na instalação, como a quebra de componentes e alteração material da superfície.

A reversibilidade de tal risco é nula, sendo que muitas das vezes o caminho mais adequado é a manutenção do entorno por práticas preventivas.

- Quebra do vidro componente da instalação (5)

A quebra do vidro da instalação promoveria a evaporação acelerada dos líquidos em seu interior, assim como uma desfiguração da instalação proposta pelo artista. A reversibilidade de tal risco está ligada a substituição dos componentes afetados, mas pode ser dificultosa devido as especificidades dos vidros utilizados, assim como suas medidas, transporte e instalação na obra.

- Acidentes com visitantes e servidores causando danos perante força física (6)

Visitantes podem comprometer a obra por meio de contato direto com ela, sendo no processo de fotografar-se próximo a obra, ou por tocá-la de forma que tal cause danos físicos a materialidade.

Os acidentes com servidores ou terceirizados podem ocorrer tanto na lida direta com a obra quanto nos processos de limpeza dos arredores. Para mitigação de tal risco é necessário instruções e treinamento de como a manutenção na obra – que de acordo com os arquivos que tivemos acesso constatamos que não é uma prática do Museu – deveria acontecer, assim também de como o entorno deve ser tratado.

As consequências dos acidentes podem ser as mais variadas, mas concentrando nos fatos descritos aqui que podem promover desde a dissociação, no primeiro caso, tanto quando mudanças estéticas devido à manutenção inadequada a mitigação destes é improvável.

- Acidentes com visitante em atos de escalar e interagir com a instalação (7)

Ainda considerando a ação dos visitantes perante a obra devemos apontar que elas devem ser transpostas, que andar sobre a obra – ou pelo menos um segmento dela – é necessário para experiência atrelada a elas. É possível então tocar, escalar e andar sobre as instalações, mas as consequências de tais atos podem ser os mais variados danos: além de acidentes que podem gerar a quebra do vidro que compõe a instalação, a erosão nos locais em que os visitantes andam sobre podem ser aceleradas, assim como também pode acontecer a quebra de partes de asfalto.

Dependendo da dimensão dos danos gerados é avaliaremos se podem ser revertidos: o vidro pode ser substituído caso o artista autorize tal prática, mas a erosão e pontos de perda do suporte em asfalto não podem ser recuperados sem adição de uma materialidade exógena a instalação.

- Chuvas (8)

As chuvas agem diretamente sobre a obra em asfalto, de Nuno Ramos. Através do processo de lixiviação, partes da superfície são removidas e tal processo é irreversível.

Ademais, a chuva está associada a diversos riscos, desde criação de forças físicas descritas acima, como o aumento da umidade e suas consequências, das quais destacamos principalmente o ataque de microrganismos.

Sendo impossível controlar a ocorrência das chuvas, seus efeitos estéticos descritos acima podem ser revertidos com processos de restauro.

Sublinhamos que o Museu do Açude foi fechado em duas ocasiões (1974 e 2010) para tratamento de danos as obras e ao entorno causados pelas chuvas.

- Enchentes e inundações (9)

Do mesmo modo que as chuvas, as consequências das enchentes e inundações – que de acordo com os dados que tivemos acessos não são tão comuns na região – estão diretamente ligadas aos efeitos da água sobre a superfície asfáltica. Assim, os mesmos efeitos na materialidade e estética, além dos processos de mitigação aplicáveis as chuvas, podem ser considerados neste tópico e no seguinte.

- Rompimento de encanamento nos arredores (10)

O rompimento de encanamento dos arredores pode promover além dos danos ligados à água, contaminação dos materiais da instalação, sendo causadora de ataques de microrganismos.

- Incêndios florestais (11) Incêndios acidentais (12); Incêndios elétricos (13); Acidentes com materiais inflamáveis (14) e Incêndios criminosos (29)

Não há dados concernentes a incêndios na área do Museu, sendo assim, consideramos tal risco geral como um evento raro. Além de nos atentarmos ao fato de que a área é de proteção ambiental, também destacamos que companhia do Corpo de Bombeiros da região se encontra a menos de um quilômetro do Museu do Açude, monitorando a área constantemente.

A obra de Nuno Ramos se encontra em uma área mais isolada do restante do Museu e em caso de um incêndio florestal, acidental ou criminoso, advindo ou não das áreas internas do Museu, a instalação não seria tão afetada. Os danos consequentes da interação com o fogo podem ser a mudança da coloração da superfície de asfalto, assim como danos a sua estrutura, além da evaporação

acelerada dos líquidos que são ali utilizados – devemos atentar para o fato de que tais líquidos são inflamáveis.

- Plantas crescendo dentro da instalação (15)

Plantas crescendo dentro da instalação podem prejudicar sua fundação, tendo como consequência mais radical o colapso da estrutura. Novamente, o mais cedo que medidas de conservação-restauração referentes a este aspecto forem tomadas, maiores as chances de recuperação da obra. Contudo, há de se destacar que o diagnóstico para tal dano pode ser demasiadamente tardio, visto que, normalmente, suas evidências externas tendem a aparecer após grande parte da estrutura interna já ter sido tomada. Assim, dependendo da extensão das plantas ou raízes no interior da instalação suas consequências podem ser irreversíveis.

- Plantas crescendo sobre a superfície da instalação (16)

As plantas crescendo sobre a superfície da instalação são mais fáceis de lidar do que as que crescem em seu interior. Os danos causados por elas estão ligados a erosão pela entrância de suas raízes na superfície e consequente perda material, além de alterações estéticas e na percepção cromática da obra.

Como já ressaltado, o contraste de coloração da instalação com o meio em que ela está alocada é um dos principais conceitos utilizados pelo artista, e o crescimento de plantas o alteraria. A manutenção com a remoção destas plantas ainda em seus estágios iniciais seria importante para continuidade da obra em seus aspectos materiais e imateriais.

- Aves, pequenos mamíferos, aracnídeos e insetos utilizando nichos da instalação como morada (17)

Não é visível a presença de ninhos, aracnídeos ou insetos, assim como não observamos vestígios de mamíferos além dos excrementos, que serão tratados mais abaixo.

- Ação de poluentes (18)

Os poluentes não estão presentes de forma marcante na realidade do Museu do Açude, sendo sua ação muito tênue na materialidade e estética da obra. A reversibilidade neste caso é nula, sendo que os processos químicos que modificam estruturalmente o material são irreversíveis.

- Sujidades e particulados (19)

As sujidades e particulados estão sempre presentes no contexto externo, sendo incontroláveis. A relação destas com os danos já presentes na instalação de Nuno Ramos são principalmente ligadas à aspectos concernentes a erosão. Como já dito, a erosão é um processo irreversível, mas, felizmente, é muito lento frente a outros processos aqui apresentados.

- Degradação microbiológica (20)

A degradação microbiológica em conjunto com as plantas, alteram as características da superfície da instalação. A tonalidade do asfalto, antes bastante escuro, além de esmaecida pelo contato com a luz solar direta, tornou-se esverdeada devido a camada de microrganismos em sua superfície. Alguns pontos têm aspecto mais amarelado e cinza, mas também destoam da coloração original de obra.

As alterações cromáticas e suas consequências perante a leitura estética da obra serão tratadas mais à frente. A mitigação dos ataques já presentes na instalação podem ser realizados através de processos curativos e precedidos por processos de manutenção. A remoção da camada de microrganismos através de restauro é a mais indicada para a continuidade que consideramos ideal para a instalação, em que o contraste desejado pelo artista é reestabelecido. Tal remoção pode ocorrer por meios mecânicos, como também químicos através de compostos biocidas. Consideramos o segundo método mais eficaz devido a menor chance de remoção de outros substratos da obra quando o comparamos com a remoção mecânica.

- Excremento de pequenos mamíferos, aves e insetos (21)

Os excrementos de animais alteram a obra visualmente de forma imediata e, além disso, promovem extratos que podem ser utilizados por microbiotas como alimento. A reversão das sujidades provocadas por excrementos é mais facilitada se for um processo contínuo de manutenção, que também evitaria o aparecimento de microrganismos advindos destes extratos de animais.

- Luz natural (22)

A luminosidade natural direta e indireta, e a conseqüente exposição as radiações ultravioleta e infravermelha, podem promover alterações estéticas no asfalto, componente material principal da obra. As alterações estéticas são a mudança de coloração natural da instalação, que pode ser reavivada com um processo de limpeza, mas nunca recuperada como era originalmente.

- Temperatura natural (23)

A temperatura sem controle algum, como já frisamos, em associação com outros riscos, como a luminosidade solar direta e alterações de umidade podem promover alterações materiais na obra tais como o ressecamento dos materiais, assim como sua retenção e umidade excessiva. Ambos processos podem acarretar em rachaduras que mesmo que tratadas não podem ser eliminadas.

- Umidade natural (24)

A umidade contribui para processo já descritos como danos provocados por água, assim como o aumento de ataques de microrganismos. O aumento de umidade pode também criar um microclima no interior dos vidros presentes na instalação.

- Microclima no interior dos vidros, com condensação de umidade (25)

As altas umidades de alguns períodos do ano, assim como a concentração e umidade advinda das árvores no entorno, podem promover a criação de microclima dentro dos vidros presentes na instalação. Além de causar um aspecto leitoso na superfície, em que a transparência é perdida devido ao vapor da água presente, há ainda o fato da criação e pequenas gotículas no interior do vidro que também colaboram para evaporação do óleo presente no interior.

Tanto para mitigação deste fato quanto para a evaporação dos líquidos internos, um processo mais eficaz de vedação deve ser planejado para que tanto a umidade não entre e interfira em aspectos visuais, quanto para que os líquidos oleosos não evaporem e também alterem características da instalação.

- Documentação incompleta ou inexistente (26 e 31)

As pontuações acerca da documentação serão as mesmas realizadas para as obras anteriores de Lygia Pape e Anna Maria Maiolino.

- Danos no caminho do entorno imediato que impossibilitem a circulação (27)

A obra de Nuno Ramos necessita diretamente do entorno em que está alocada: é necessário um caminho para que haja caminhante, é necessária a possibilidade de caminhar pelo caminho para que ele seja interrompido pela obra para que esta, então, seja transpassada para continuidade da caminhada. Sendo assim, não existe *Calado* sem a estradinha de terra em que a obra se encontra, especificamente projetada para criar a interrupção de um caminho fluido.

Destacamos, porém que a fluidez deste caminho já não se encontra tão presente, sendo que já áreas em que a periculosidade é grande devido a encostas em

desabamento, canos expostos e raízes que tomam conta de alguns locais, além de vestígios do que um dia foi algum tipo de calçamento.

Sendo assim, é de imediata necessidade a recuperação do entorno não somente por questões estéticas e de experiências ligada a instalação, mas também por questões de segurança dos visitantes e servidores.

- Vandalismo (28)

Não há histórico de vandalismo na instituição, então consideramos este risco ínfimo. Porém, caso ocorra, a natureza do ato determinará qual a perda sofrida pela obra, sendo que quanto mais invasivo ou destrutivo for – como incêndios, ou quebra proposital dos vidros da instalação, por exemplo – mais danos irreversíveis causará. Porém, caso de atos menores, como inscrições e pichações, a reversibilidade pode ser mais facilmente alcançada.

Da mesma maneira que para evitar interações dos visitantes que podem gerar danos, a segurança e monitoramento do local promovem menos chance de atos de vandalismo.

- Manutenção inexistente ou inadequada (30), relatórios anteriores do estado de conservação inexistentes (32) e falta de fundos para programas de manutenção e preservação (33)

As pontuações acerca manutenção, e da documentação e da falta de recursos serão as mesmas realizadas para as obras anteriores de Lygia Pape e Anna Maria Maiolino.

- Alterações das cores do asfalto (34)

Como já sublinhado por diversas vezes nesta análise como no capítulo anterior, a coloração da superfície asfáltica da obra de Nuno Ramos tentava criar um contraste cromático e material com o entorno. Com o passar dos anos, devido a vários processos – como a descoloração por radiações solares, crescimento de plantas na superfície externa e ataque de microrganismos – a aparência da obra foi modificada. É importante ressaltar que tal modificação

- Evaporação do líquido no interior da instalação (35)

Não é possível observar o líquido presente sob os vidros com nitidez tal qual presente nas fotografias da inauguração das instalações. Como já destacamos, em fala para Bette (2015) o artista aponta que tal alteração não o agrada. Deste modo,

para mitigação de tais aspectos é necessário, como já pontuado, a criação de um sistema de vedação satisfatório para que os líquidos permaneçam em bom estado.

2.3.6.1 Análise do estado de conservação

Ao compararmos as fotografias do momento da inauguração da obra, em 2002 (Figuras 147 e Figura 148), e as fotografias elaboradas por nós em 22 de janeiro de 2018 (Intervalo entre Figura 149 até Figura 165), é visível a diferença de tonalidade dos dois momentos. No primeiro a instalação tem uma tonalidade mais forte e marcante, em um tom preto-azulado; já no segundo esta coloração está bastante esmaecida e até mesmo dissolvida pelos tons esverdeados dos musgos e plantas que crescem sobre a obra.

O contraste cromático, evocado nas falas de Nuno Ramos a respeito de sua obra, não está mais presente de maneira tão marcante. Além disso, há locais com perdas materiais advindas da erosão e as formas estão mais arredondadas nas quinas.

O líquido no interior da instalação não é visível de maneira clara e por vezes o confundimos com a biota, presente na instalação. Há também a condensação dentro do vidro que cria um ruído estético e um dano material no líquido, contribuindo para sua evaporação.

O caminho no entorno está com problemas no calçamento, mesmo sendo uma estrada de terra batida, há vestígios de algum tipo de calçada de concreto. Os desníveis no caminho também desvelam a tubulação de concreto e criam áreas de risco para os visitantes, próximo as bordas da estradinha. Quando fizemos o trabalho de campo, havia também uma árvore caída sobre o caminho, acima da instalação.

Tais obstáculos e danos no entorno, também criam uma problemática ligadas à preservação da instalação, em que não é somente a preservação da materialidade que tem o caráter de relevância, mas também o seu entorno, para que interatividade planejada seja exercida. Sem o caminho não há obstáculo a ser ultrapassado, e um caminho que não é acessível, devido a obstáculos exógenos, também interfere na fruição da obra. Uma obra não vista, não experienciada, neste caso, não possui propósito algum.

Figura 147. *Calado I*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 2003



Figura 148. *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 2003



Figura 149. *Calado I*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em janeiro de 2018



Figura 150. *Calado I*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 janeiro de 2018



Figura 151. *Calado I*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 janeiro de 2018



Figura 152. Detalhe *Calado I*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 janeiro de 2018



Figura 153. Detalhe *Calado I*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 janeiro de 2018

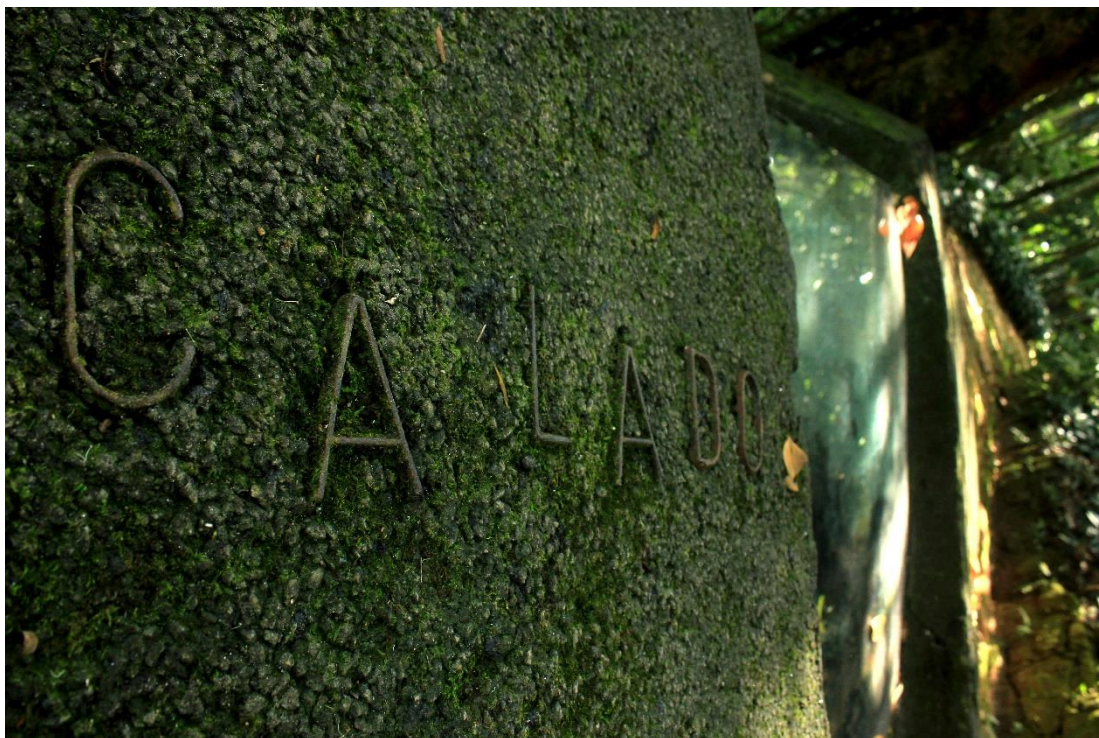


Figura 154. Detalhe do vidro em *Calado I*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018



Figura 155. Detalhe do vidro turvo e sem sinal dos líquidos descritos pelo autor em *Calado I*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018



Figura 156. *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018



Figura 157. Detalhe de lateral com vegetação – avencas e samambaias – além de ataque biológico em *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018

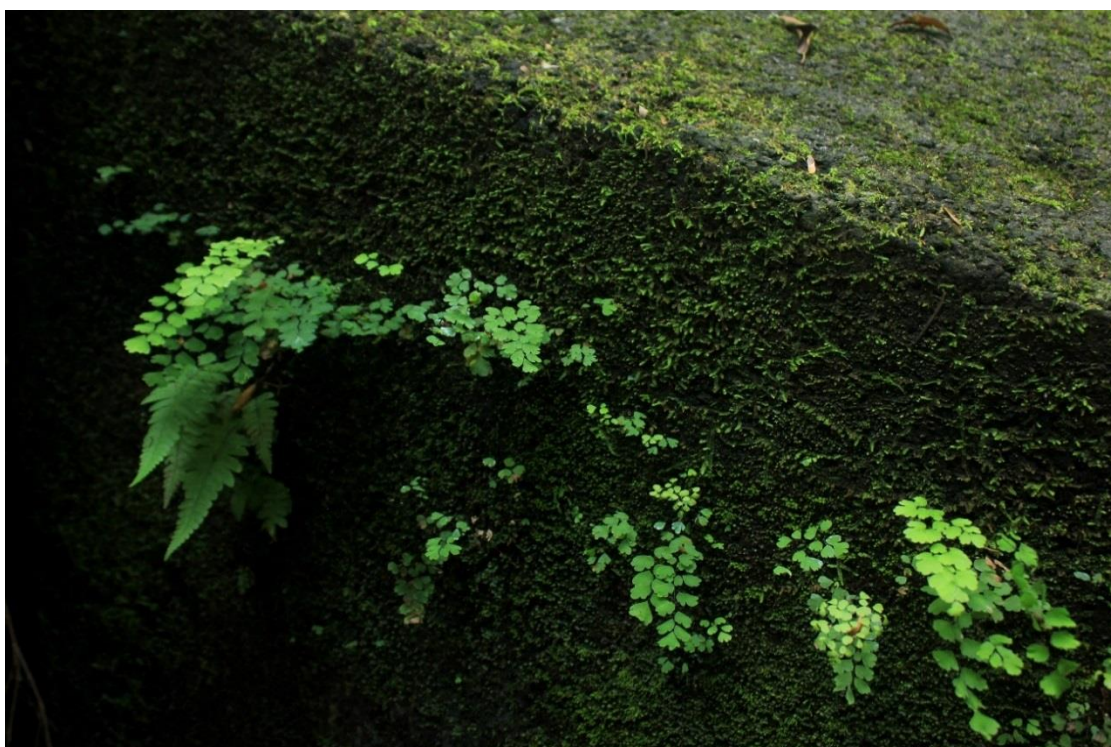


Figura 158. Detalhe lateral da superfície de asfalto tomada por ataque biológico e com pontos com vegetação, além do vidro bastante turvo em *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açu de em 22 de janeiro de 2018



Figura 159. Detalhe do vidro e superfície asfáltica em *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018



Figura 160. Detalhe do vidro e superfície asfáltica em *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018



Figura 161. Detalhe vidro com ataque biológico no interior, além de não ser possível observar os líquidos presentes em seu interior e sujidades e ataque biológico na superfície asfáltica de *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018

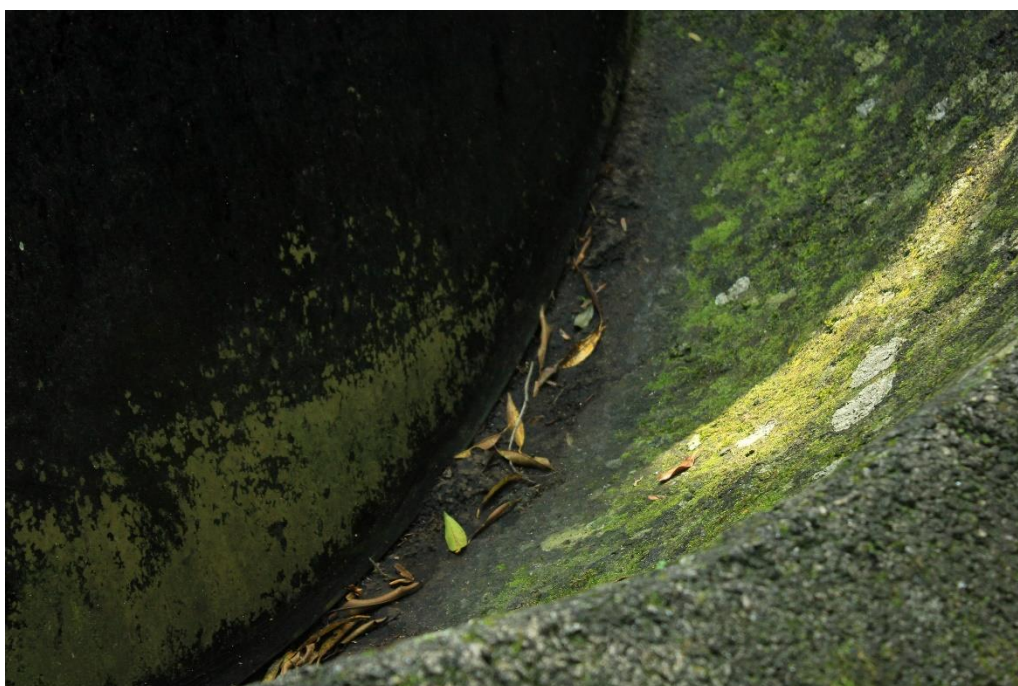


Figura 162. Detalhe vidro em que não possível observar os líquidos presentes em seu interior, além de sujidades, plantas crescendo e ataque biológico na superfície asfáltica de *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018

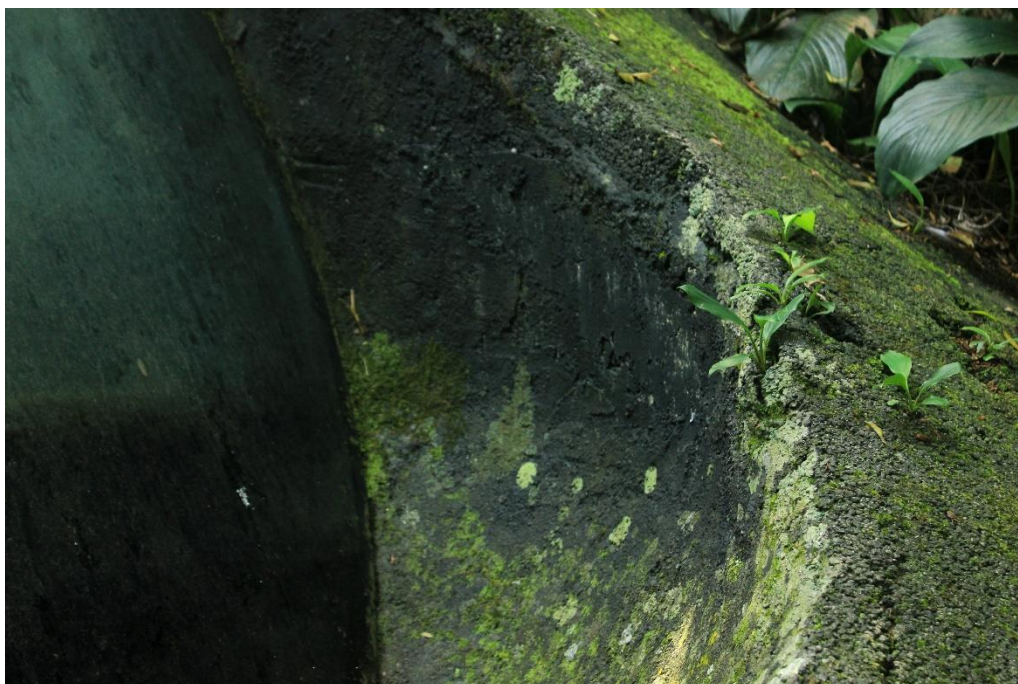


Figura 163. Detalhe vidro em que não possível observar os líquidos presentes em seu interior, além de sujidades, plantas crescendo e ataque biológico na superfície asfáltica de *Calado II*, de Nuno Ramos no Museu do Açude em 22 de janeiro de 2018



Figura 164. Entorno das instalações de Nuno Ramos no Museu do Açude com árvore tombada no caminho entre as obras em 22 de janeiro de 2018

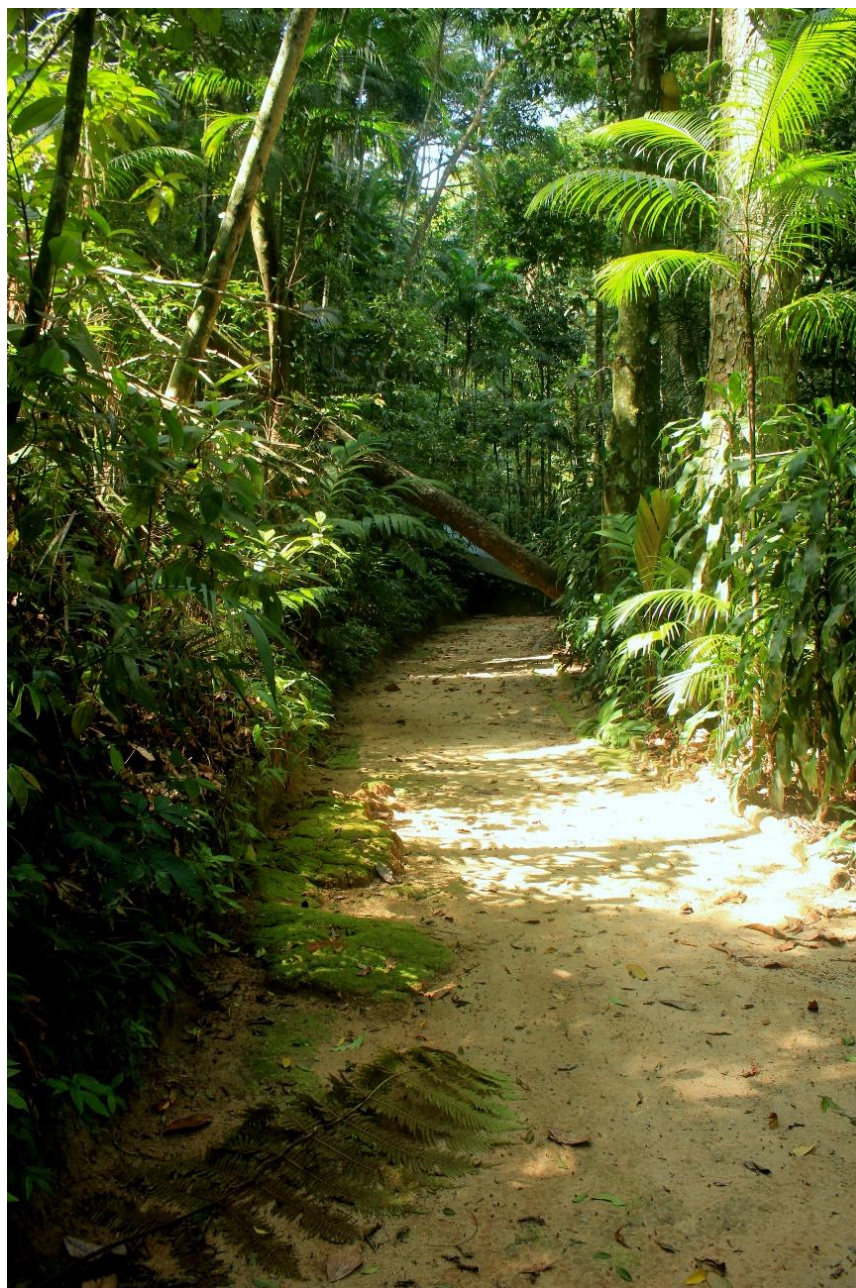


Figura 165. Entorno das instalações de Nuno Ramos no Museu do Açude com árvore tombada no caminho entre as obras em 22 de janeiro de 2018



Na instalação de Nuno Ramos destacamos três pontos principais acerca da manutenção tanto da materialidade quando da proposta artísticas. Estes são: o aspecto visual da superfície asfáltica, a manutenção da aparência e materialidade dos líquidos sobre as placas de vidro e, não menos importante, a manutenção do caminho no qual a obra está alocada.

Ademais pontuamos aqui que as escolhas metodológicas aplicadas neste capítulo foram influenciadas pelos indicativos e dados disponíveis no Museu do Açude. Caso seja optado pela adoção destas, acreditamos que haverá maiores desdobramentos com a contribuição de saberes e informação dos servidores do Museu pela sua lida com a instalação desde o momento de sua concepção. Do mesmo modo, quanto maior for a contribuição dos artistas acerca dos aspectos aqui pontuados são facilitadas as considerações sobre as obras e sua continuidade física e conceitual.

Caso seja elegido este método para o acervo de arte contemporânea ao ar livre, a aplicação nas diferentes obras presente no Circuito é possível e um projeto a longo prazo, com a participação de outros profissionais pode aferir, mapear e quantificar os riscos de forma mais demarcada e eficaz.

Destacamos que a gestão de risco não é um processo único, em que a análise se finda no momento de produção de documentos, mas um processo cíclico em que são necessárias revisões, manutenção e atualização da documentação. Além disso, como já apontado, é uma análise que pode sempre ser ampliada de acordo com o escopo de profissionais ligados à sua produção.

CAPÍTULO III: DIRETRIZES PARA PRESERVAÇÃO DO CIRCUITO DE ARTE CONTEMPORÂNEA AO AR LIVRE DO MUSEU DO AÇUDE

Alguns dos apontamentos que serão aqui descritos são aplicáveis em toda a coleção de arte contemporânea ao ar livre alocada na área do Museu do Açude, no interior da Floresta da Tijuca. Já outros serão específicos para cada estudo de caso analisado desde o Capítulo II deste trabalho, o que não significa que não existam especificidades nas outras instalações do espaço não elegidas.

Um fator determinante para escolha e aplicação de medidas de caráter preventivo ou curativo é o orçamento disponível. Como citado no capítulo anterior, um dos riscos aos quais todas as instalações do *Circuito de Arte Contemporânea* do Museu do Açude estão sujeitas é a falta de recursos e pessoal⁶⁸. Sendo que as “[...] instalações não podem ser entendidas separadamente das práticas museais e cenários em que elas circulam” (VAN SAAZE, 2011, p. 249, tradução nossa), é preciso afirmar que práticas de preservação são completamente dependentes da disponibilização de recursos e servidores capacitados para realizá-las.

O museu não é um local neutro – negligências são comuns (VAN SAAZE, 2011). As maiores negligências são fruto de não saber como lidar com as obras contemporâneas e não haver um plano de diretrizes para cada uma, dentro da realidade do Museu. É comum nos espaços museais estatais (ou não) do Brasil não haver conservadores-restauradores no quadro de funcionários, o que limita as proposições e reflexões sobre o estado de conservação e continuidade da obra.

O já citado risco de falta de recursos oriunda não somente da realidade nacional: devem ser consideradas as particularidades do Estado do Rio de Janeiro que se encontrava até 27 de dezembro de 2018⁶⁹, grande parte do período da confecção do presente trabalho, sob intervenção militar e sofrendo grave crise nos cofres públicos, o que repercute em todas as esferas da sociedade⁷⁰.

68 <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/09/museus-improvisam-no-rio-por-falta-de-recursos-e-tempo-e-desafio.shtml> acesso em 20 de dezembro de 2018

69 <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/12/27/cerimonia-encerra-intervencao-federal-na-seguranca-do-rj.ghtml> acesso em 3 de janeiro de 2019

70 Alguns dos impactos são contemplados sob perspectiva da Defesa Civil no seguinte documento disponível em https://www.defesa.gov.br/arquivos/ensino_e_pesquisa/defesa_academia/cadn/XV_cadn/intervencao_federal_no_rio_de_janeiro_analise_nacional.pdf acesso em 20 de dezembro de 2018, e outros pontos de crítica apresentados pela imprensa internacional e nacional, a exemplo da reportagem da BBC

O incêndio que destruiu o Museu Nacional do Rio de Janeiro evidenciou a falta de investimento e destinação de verbas para preservação dos acervos no estado do Rio de Janeiro. Os Museus Castro Maya, com seu imenso acervo, não receberam toda a verba solicitada nos últimos anos, sendo tal fator extremamente delimitador para escolha de prioridades para serem preservadas.

Considerando a situação política do governo federal anterior, em que, no ano de 2018, por meio de Medida Provisória⁷¹ foi extinto o IBRAM e criado o ABRAM sendo que esta MP foi revogada somente após muitos protestos envolvendo os responsáveis pelo patrimônio nacional⁷². A mudança ou continuidade de algumas políticas públicas no âmbito cultural eram dependentes de quem vencesse as eleições de 2019. Eis que as propostas do governo vigente não contemplam de maneira necessária as questões concernentes ao orçamento destinado as políticas públicas culturais. Como exemplo, destacamos que um dos primeiros decretos do presidente eleito para o mandato a partir de 2019, foi a extinção do Ministério da Cultura em 1 de janeiro de 2019⁷³. Com tais medidas o futuro dos Museus ligados ao IBRAM/MinC é incerto assim como a destinação de recursos, já dantes tão faltosos. As coordenações do IBRAM, assim como do IPHAN, foram destinadas a pastas ligadas ao Ministério da Cidadania.

O Museu do Açude possui especificidades de preservação não somente quando consideramos a unicidade de cada instalação ao ar livre, mas principalmente ligadas à sua localização: a Floresta da Tijuca.

3.1 FLORESTA DA TIJUCA: O ENTORNO COMO CONDICIONANTE DE PRÁTICAS PARA PRESERVAÇÃO

Brasil: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43079114> acesso em 20 de dezembro de 2018, assim como <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/09/17/intervencao-federal-no-rj-completa-sete-meses-com-aumento-de-tiroteios-e-mortes-em-confrontos.ghtml> acesso em 20 de dezembro de 2018 e <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/08/intervencao-federal-no-rj-faz-6-meses-entenda-o-que-aconteceu-ate-agora.shtml> acesso em 20 de dezembro de 2018.

71 Medida Provisória nº850, de 10 de setembro de 2018 disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/medpro/2018/medidaprovisoria-850-10-setembro-2018-787165-publicacaooriginal-156371-pe.html> acesso em 20 de dezembro de 2018

72 Vide Nota Técnica do ICOM:

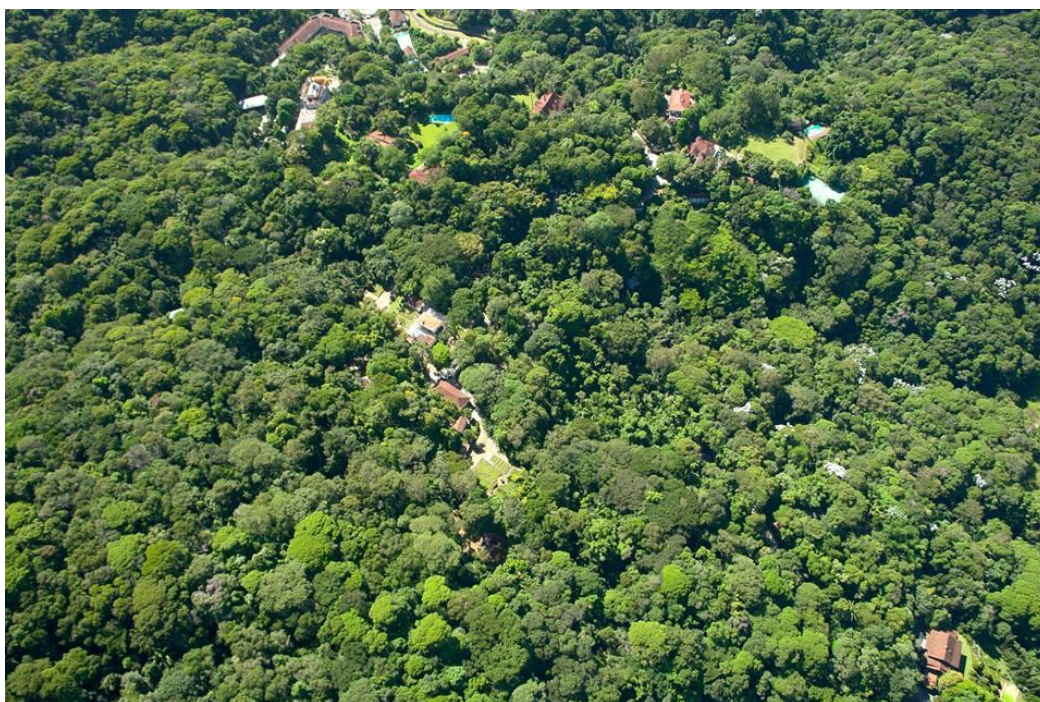
http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2018/09/Nota_Tecnica_ICOMBrasil.pdf acessada em 20 de dezembro de 2018

73 Decreto Nº 9.660, de 1º de janeiro de 2019 disponível em: http://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/57510835?fbclid=IwAR1CXIkXbyOow9nQqgZwIKLzR0nJmAgqyaAPsvYW3cR1dOmez9-_JSJG0s8 acesso em 2 de janeiro de 2019.

As publicações consultadas para esta pesquisa, que abordam os temas específicos de medidas aplicáveis a obras ao ar livre, possuem um ponto em comum que não pode ser contemplado pelas medidas aqui propostas, como retrata o trecho a seguir, “Conservadores supõe que, assim como seres humanos, os artefatos materiais respondem ao ambiente em que estão locados, sendo que **tentamos modificar, modular e controlar este ambiente para influenciar tal comportamento**”. (MOLOTCH; WHARTON, 2009, p. 218, tradução e grifos nossos). Quando consideramos a contextualização espacial do Museu do Açude, um ponto de enorme importância é que a Floresta da Tijuca é uma área de proteção ambiental, dentro da qual o Museu se encontra.

Assim como o entorno externo ao museu (Figura 166, Figura 167 e Figura 168), toda sua parte interna, excetuando obviamente as áreas de edificações, está envolta por uma enorme quantidade de vegetação. Vegetação que está contida em uma das maiores áreas de reflorestamento do país, e uma das maiores florestas urbanas do Brasil.

Figura 166. Vista aérea do Museu do Açude e arredores



Como explorado no primeiro capítulo, a proposta principal do projeto e tipologia de instalação – *site-specific* – evocam e referenciam este entorno, ao mesmo tempo que o modificam e são modificadas por ele. As proposições também estão

intimamente ligadas ao reconhecimento desta área de vegetação como patrimônio do Museu, sendo a escolha de alocar instalações ao ar livre uma ferramenta para preservação, difusão e integração dos espaços museológicos da instituição com o entorno.

Figura 167. Vista aérea da casa principal de espelho d'água

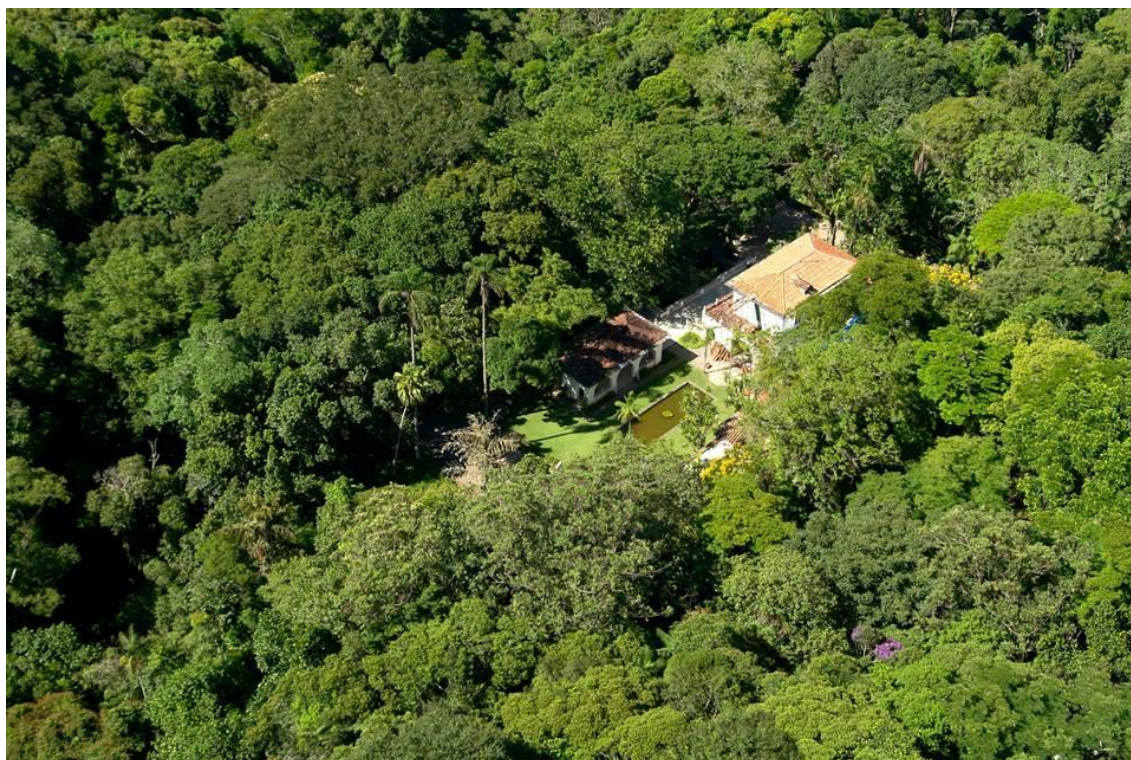
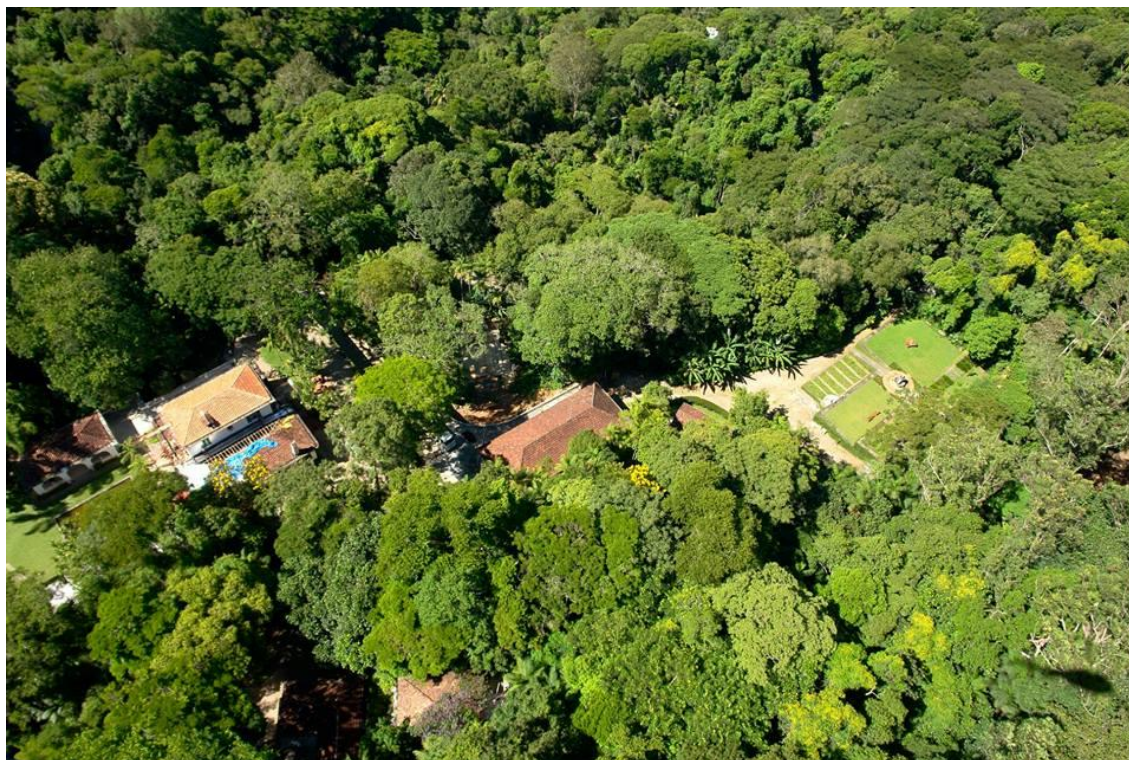


Figura 168. Vista aérea da casa principal e recepção



A partir das considerações sobre instalações *site-specific* na bibliografia consultada, podemos estabelecer relações das obras com o espaço que as circunda, como apresentados a partir dos conceitos de locação literal e locação funcional.

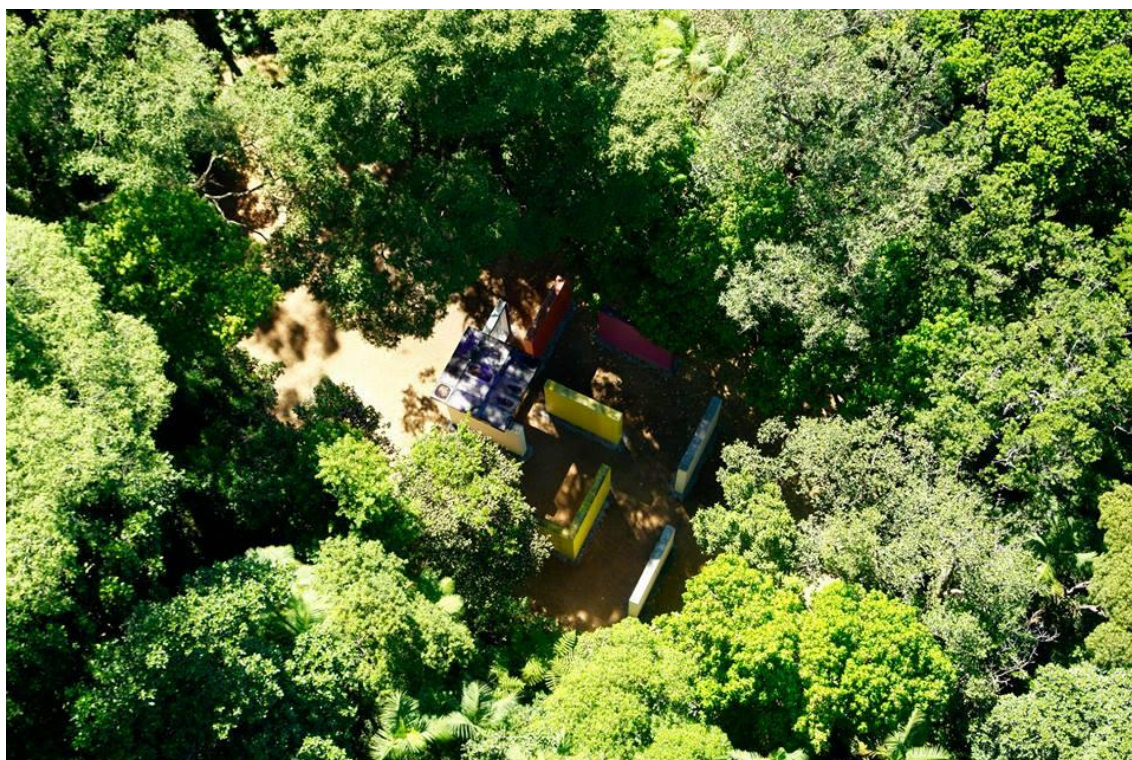
Sobre a relação dos *site-specific* com o entorno e a apreensão da localização como necessário para o conceito, Jadzinska (2011) enumera as seguintes considerações:

O **lugar e o espaço** são escolhidos levando em consideração suas características específicas e **tratados como um elemento integral da instalação que gera uma espécie de ligação entre eles**. É um lugar que a obra reconfigura à medida em que o referencia, deste modo, o mesmo objeto exibido em um local diferente criaria um significado diferente. [...]. A funcionalidade de lugar e espaço pode ser diferente [em cada caso], mas sempre é importante. (JADZINSKA, 2011, p. 23, tradução e grifos nossos).

Considerado também que, “O contexto físico auxilia a definir uma obra, mas isto torna-se ainda mais radical no caso de instalações que utilizam o entorno para estruturar a experiência do espectador” (MOLOTCH; WHARTON, 2009, p. 211, tradução nossa), não devemos classificar as instalações do Museu do Açude como obras externas descoladas de sua contextualização, mas como obras pertencentes a

uma reserva ambiental e que têm, dentro de suas inúmeras propostas, o intuito de preservar e valorizar o local em que estão. A ambientação externa está diretamente ligada às proposições apresentadas pelos artistas componentes do *Circuito de Arte Contemporânea*. As instalações dialogam diretamente com o ambiente natural e condicionam a experiência tanto da obra em si, quanto do local no qual estão de formas complementares e ao mesmo tempo paradoxais. Como enfatizado pelos idealizadores do projeto no primeiro capítulo deste trabalho, não há uma intenção somente estética ao alocar as instalações nas áreas externas, mas sim uma proposta de nova relação ambiental do espectador através da arte contemporânea.

Figura 169. Vista aérea do *Magic Square nº 5 – De Lux*, de Hélio Oiticica



As obras, sejam elas quais forem, possuem em sua concepção uma relação com o entorno, seja ele interno ou externo, assim como com elementos naturais, com elementos construídos e com os expectadores. É destacada a importância de conhecermos a tolerância da alteração destes elementos circundantes e até que ponto estas alterações modificarão a obra ou não. O conhecimento de tal aspecto é relativo à conservação, já que é componente indispensável do processo de tomada de decisão

(MOLOTCH; WHARTON, 2009), do qual as medidas de conservação-restauração são dependentes. A relação com este entorno imodificável, objeto de preservação e a principal razão para que as obras ali presentes existam, é um ponto crucial para elaboração de propostas para preservação e continuação das instalações.

Como o ambiente não pode ser modificado para redução dos riscos aos quais as obras estão expostas, outras medidas de preservação se tornam necessárias. É notável que todos os materiais possuem vida útil distinta, e ao serem expostos em condições externas, em que não há controle do ambiente, a vida útil é ainda menor. De acordo com Szibor (2013), temos de aceitar a vida útil limitada de alguns materiais e considerar que algumas medidas de conservação-restauração, nestes casos específicos, podem ser mais invasivas ou tardiamente solicitadas.

Cada um dos componentes das instalações têm um comportamento frente aos riscos por elas sofridos, acarretando em uma tipologia diferente de dano. É necessário a identificação e análise destes pontos, como realizado no Capítulo II, por meio do processo de gestão de riscos. Quando consideramos a materialidade em conjunto com as proposições artísticas, contexto e histórico da instalação, podemos apontar quais seriam as principais características a serem preservadas, e deste modo relacioná-las com este entorno que não pode ser modificado, contudo, naturalmente, sofre mudanças diárias.

A partir destas reflexões, algumas medidas podem ser tomadas em ordem de prolongar as obras, principalmente as que já passaram por processo de restauro. O fato de as obras terem sido restauradas corrobora com a ideia de que há um limite de modificação estética e material e que após esse limite, tais modificações materiais precisam ser revertidas. Assim, consideraremos que mesmo que algumas alterações sejam esperadas e projetadas, há um limite para tanto nos casos analisados.

A interação com o ambiente não tem como ser limitada ou amenizada, porém medidas de mitigação de danos, ou até mesmo intervenções, podem contribuir para continuidade das instalações. E mesmo as propostas artísticas de decadência material e interação com o entorno – como no caso das obras de José Resende, por exemplo – podem ser facilitadas por proposições de conservação (MOLOTCH; WHARTON, 2009, p. 218).

Um ponto essencial e indispensável, seja qual for a proposta artística – de permanência ou de decadência – é documentar a existência da instalação e sua história.

3.2 INDICAÇÃO DE POSSIBILIDADES DE TRATAMENTO

Os métodos de preservação nos últimos anos sofreram grandes mudanças, oferecendo uma gama de soluções teórico-práticas mais ampliada e possibilitando abordagens mais sistematizadas por parte dos museus e dos conservadores (STERRETT, 2009). Uma destas sistematizações é o estudo da obra partindo do método de gestão e análise descrito no Capítulo II, e a partir das considerações enumeradas nele e das pontuações acerca da Floresta da Tijuca, no tópico anterior propusemos caminhos para que alguns dos riscos descritos sejam mitigados.

Renée van de Vall (2005) destaca que a escolha de algum valor em detrimento de outro é inevitável. Frisa que as escolhas que abarquem, por exemplo, elementos estéticos, podem ser aplicadas em detrimento da materialidade e vice-versa. A elaboração teórica não é a formulação de princípios gerais que servem como guias para tratamentos, mas a exemplificação de problemas e dificuldades a partir de exemplos práticos. Para tanto, os estudos de caso proporcionam nesta pesquisa uma visão específica de cada instalação, de modo que algumas medidas podem ser análogas, considerando que toda a coleção se encontra em ambiente com características semelhantes e que fazem parte de um circuito com as mesmas proposições de ocupação do espaço.

Cada obra, contudo, terá sua peculiaridade de proposta artística, sendo que “Sem entendimento do significado conferido pelo artista, responsáveis pela salvaguarda podem omitir características consideradas importantes ou frisar algo que não é de tamanha importância” (MOLOTCH; WHARTON, 2009, p. 213, tradução nossa). Para que este problema não ocorra ou perdure, é importante que tais intuitos sejam registrados, assim como compreensões acerca destes na elaboração de uma proposta de intervenção.

Mancusi-Ungaro (2005) ressalta o grande número de artigos relativos à ciência da conservação e seus desdobramentos nos processos de preservação, quando comparados a artigos e estudos das áreas humanas que têm como direcionamento a

intenção de preservar a unidade visual da obra tal qual foi proposta pelo artista. A autora ainda expõe que precisamos de melhores explicações e conceituações referentes ao “todo estético” e que estas delimitações são importantes tanto para definições do presente, quanto compreensão do que foi feito nas intervenções pelo futuro. Os reconhecimentos da materialidade das obras, assim como sua interação com o meio, são de importância ímpar, já que o conservador-restaurador interfere somente na matéria. Porém, esta atividade na materialidade pode prejudicar ou influir erroneamente na leitura estética da instalação.

Como já frisado, aspectos ligados a perpetuação material da obra podem estar em dissonância com as características almejadas pelos artistas a serem agregadas com o passar do tempo, sendo que “Instalações de arte elevam as questões [de deterioração] porque a variedade dos materiais, seus diferentes níveis de degradação e o fato que esta degradação, ou uma parcela dela, pode ser parte intrínseca da obra” (MOLOTCH; WHARTON, 2009, p. 214, tradução nossa). As degradações presentes na matéria da obra podem ser parte inerente do processo intuído pelo artista na concepção e não devem ser tratadas como danos, de maneira que, é preciso repensar as opções viáveis de compreensão e tratamento nestes casos.

Para conhecimento de tais fatos, mesmo que a proposta seja a agregação do transcorrer do tempo na instalação, é essencial a presença de uma documentação adequada e sistematizada, ponto falho na instituição, como apontado por Bette (2015) em suas considerações finais. Como possibilidade de resolução para tal fato, apontaremos a seguir modelos de documentação produzidos para especificidades das instalações, assim como roteiros de como tais devem ser preenchidos e quais pontos devem ser essencialmente considerados.

3.2.1 Práticas comuns: documentação

A primeira sugestão de medida preventiva aplicável a coleção ao ar livre do Museu do Açude é sua documentação. O Museu não possui nenhum tipo de registro sistematizado das obras, sendo que os arquivos, físicos e digitais, consultados durante o trabalho de campo em janeiro de 2018, não têm uma ordem e são compostos majoritariamente por fotografias. Serão apresentados neste tópico razões para implementação de uma documentação que atenda às necessidades concernentes a preservação dos aspectos múltiplos das instalações, mas a

documentação não é somente relevante quando analisadas sob esta perspectiva, como também contribui para reflexões de historicidades, tanto a institucional, quanto a de aspectos das carreiras dos próprios artistas.

As tipologias de documentação são múltiplas, sendo que a análise iniciada desde o Capítulo II, através dos estudos de caso, é um exemplo de como as instalações podem ser abordadas. Continuamente, a compreensão de como o entorno interfere e interage com a obra pode ser feita através do apontamento de cenários na gestão de riscos. Como exemplificação de pontos que devem ser considerados, a documentação descrita por Ryan (2013) consiste não somente em registros de intervenções, devendo ser iniciada desde a aquisição, sendo ela fundamental para o processo de tomada de decisão.

As discussões referentes às decisões anteriores, assim como mudanças de materiais devido à disponibilidade no mercado, como também as possibilidades do que poderia ser feito caso as condições fossem mais profícuas – deixando assim um **modelo de condições ideais** –, além de como os prováveis problemas que podem afetar o acervo futuramente, devem constar no escopo da documentação. Além de descrições de materiais e suas propriedades, indicação de partes substituídas e que sofreram intervenções, assim como direcionamentos conceituais e de significância ditado pelos artistas, devem obrigatoriamente compor a documentação.

Mesmo sabendo que as condições financeiras e de pessoal são escassas na realidade do Museu do Açude, é factual que todas as proposições consumirão recursos financeiros, além de tempo e pessoal. A documentação é prioritária e necessária já há muito tempo, fato que, mesmo as obras mais antigas – com quase 20 anos – não possuem quaisquer registros sistemáticos ou catalogação. Dentre todas as possibilidades de preservação que podem ser aplicadas, a formulação de modelos para sistematização da documentação é a de menor custo e o qual todas as práticas de preservação devem se embasar.

3.2.1.1 Modelos de documentação

A partir da utilização de modelos – *The Model for Data Registration* proposto pela *Foundation for the Conservation of Modern Art* de Amsterdã, Holanda, na publicação

Modern Art, Who Cares? (2005, p. 179-190,)⁷⁴ e como também o modelo destinado a artistas presente no livro *Public Art By The Book* (GOLDSTEIN, 2005,)⁷⁵ – são descritas as principais possibilidades de lida com identificação, histórico, de interpretação das propostas artísticas, assim como quais são os principais dados internos a serem investigados. Grande parte deste processo se dá de maneira análoga a algumas das pontuações dos capítulos anteriores, pois foram utilizadas como ponto de partida para as considerações lá presentes. Tais modelos possuem apontamentos acerca de propostas de conservação-restauração, assim como indicam o acompanhamento regular do estado de conservação e descrição dos processos de manutenção, conservação e restauro. A partir destes modelos, sintetizamos seus pontos principais e aplicáveis ao *Circuito de Arte Contemporânea* do Museu do Açude e proporemos como medida de documentação inicial a ficha presente no **APÊNDICE B**.

Há também proposições de documentação no Cidoc/ICOM⁷⁶ que não foram aqui por nós contemplados, porém possuem alguns direcionamentos institucionais e de armazenamento de dados valiosos.

De acordo com modelo apresentado por Stringari (2005,⁷⁷), vários passos devem ser seguidos para que uma documentação completa seja elaborada e tenha relevância frente aos cenários presentes e futuros. Ainda, o modelo de componentes apresentado por Szmelter (2011,⁷⁸) demonstra passo a passo como tal documentação pode ser elaborada e quais os pontos devem ser considerados e como devem ser descritos. O processo documental é trabalhoso e demanda tempo, sendo desafiador para instituições com equipes pequenas e vários projetos simultâneos, o que exatamente classifica a situação do Museu do Açude. Mas, continuamente, Stringari (2005) aponta que este processo de documentação salva tempo e recursos na lida com as instalações.

74 Tradução nossa no APÊNCICE B

75 Tradução nossa no APÊNDICE C

76 Disponível em <http://network.icom.museum/cidoc/> acesso em 20 de outubro de 2018 e em português em https://issuu.com/sisem-sp/docs/cidoc_guidelines acesso em 25 de outubro de 2018

Ressaltamos também os seguintes modelos: https://issuu.com/sisem-sp/docs/spectrum_pt_net acesso em 30 de outubro de 2018; http://museudaimigracao.org.br/wp-content/uploads/2015/05/Roteiros-do-Cidoc_p5.pdf acesso em 30 de outubro de 2018; https://issuu.com/sisem-sp/docs/documentacao_conservacao_acervos_mu acesso em 30 de outubro de 2018

77 Tradução nossa no APÊNCICE D

78 Tradução nossa no APÊNCICE E

Esta prática documental descrita por Szmelter (2011) contempla também a descrição de estudos materiais e sua relação com o ambiente em que estão localizados, assim como a interação entre si. Não há registro de quaisquer tipologias de estudo de investigação atrelados a preservação material no Museu do Açude e se estes aconteceram, ou vierem a acontecer, é de essencial importância relatá-los. Tal ponto ainda é destacado na seguinte passagem acerca da importância da documentação: “Outra prática fundamental de salvaguarda destas novas tipologias de obras é a documentação sistemática e pesquisas que interliguem a arte e a ciência para opções viáveis”. (MOLOTCH; WHARTON, 2009, p. 218, tradução nossa).

Outro ponto relevante é a questão de que quanto mais completa e referente ao maior espaço de tempo possível for a documentação acerca da instalação, maior é o seu valor (ANKERSMIT *et al*, 2011, p. 95). Deste modo, os processos documentais não só promovem uma tomada de decisão com maior respaldo, mas também o resguardo e a elevação do valor da obra.

A documentação é fulcral na arte moderna e contemporânea, entretanto além de essencial, se apresenta como um desafio em novas tipologias de meios materiais e desafiadora quando aplicada às instalações. A documentação adequada pode mitigar a interpretação subjetiva de pessoas que não estavam presentes na concepção e montagem da instalação, assim como compreenderem seu estado hoje através de relatos sobre como se sucedeu a passagem do tempo nos pontos cruciais para interpretação. Gale (2009) acentua que a documentação da obra é obrigatoriamente o primeiro passo, a ação primordial, antes de quaisquer outras ações a serem tomadas. Além disso, ressalta como prática essencial a análise regular do estado de conservação e a comparações destes laudos através dos anos.

Como o processo documental do Museu do Açude acerca do *Circuito de Arte Contemporânea* não acontece regularmente, ou é ausente, esta comparação não será possível além de fotografias se existentes e datadas. Porém, frisamos que é mais recomendável a instauração de uma documentação tardia do que de uma inexistente.

Acreditamos que seja mais proveitoso, caso possível a realização desta documentação descrita, que as instalações mais recentes sejam priorizadas, pois há menos informações sobre elas. Como também aconteceram há um curto período de tempo, em que a memória se encontra mais vívida, um dos recursos para adquirir

informações acerca da história, proposições artísticas e contexto das instalações é a realização de entrevistas.

As entrevistas não seriam somente com os artistas que realizaram as obras, mas também com assistentes, servidores, curadores e outras pessoas que diretamente trabalharam com a instalação, no momento de sua concepção e montagem, até a atualidade. Além de promover informações a respeito das instalações em si, possibilita também a construção de uma memória institucional.

3.2.1.2 Entrevistas⁷⁹

Dar voz ao artista no processo de preservação promove a construção de uma documentação em que a opinião dele possa ser passada para gerações futuras, além de possibilitar um diálogo mais profícuo com conservadores-restauradores

em seus processos. As políticas de aquisição existem na instituição de uma forma consistente no campo da curadoria, sendo possível observar uma continuidade na proposta geradora do hoje *Circuito de Arte Contemporânea*. Porém, como afirma Shinzel (2005) esta mesma política de aquisição também deve ser extensivamente trabalhada no campo da preservação, como destacado, é precário na realidade do Museu do Açude devido a fatores variados, que vão desde ao pequeno número de servidores responsáveis por um acervo múltiplo, às políticas de preservação vigentes que pouco contemplam as obras contemporâneas ao ar livre e, finalmente, a inexistência de um discurso ligado à sistematização de processos de catalogação, tombamento e conservação-restauração deste recorte do acervo.

A entrevista é uma maneira de alcançar algumas camadas dos objetivos acima descritos, sendo de suma importância entrevistas transcritas e gravadas em que artistas conseguem expressar as proposições estéticas e conceituais das obras e não somente características físicas e especificidades materiais, podendo tais pontuações quando bem delineadas, servir de bases para aspectos no tratamento de conservação-restauração. Fotografias, vídeos de montagem e outros registros visuais podem futuramente clarificar posicionamentos primários dos artistas acerca de suas obras. O Museu já possui parte de tais documentos, contudo precisam ser

⁷⁹ Indicamos como roteiro para entrevistas o modelo *Concept Scenario Artists' Interviews* (1999) da *Foundation for the Conservation of Modern Art* do *Netherlands Institute for Cultural Heritage* disponível em <https://www.sbmk.nl/uploads/concept-scenario.pdf>

sistematizados e organizados. Outro ponto citado que merece atenção é que estes registros, seja em fotos, vídeos e textos, projetos e outros documentos, estão mais presentes no início do projeto.

Além da sistematização através dos modelos apresentados, ou quaisquer adaptações deles que o escopo técnico do Museu considere mais aplicável, sugerimos a realização de entrevistas com os artistas no espaço do Museu do Açude⁸⁰. A medida em que o artista visita sua instalação, além de lembrar processos – que podem ser lembrados através de colaboração mútua com os servidores que estiveram presentes durante a construção das instalações – pode apontar quais aspectos estão em concordância ou dissonância com sua proposição artística. Sturman (2005) analisa obras em que a mesma consequência de interação – marcas de digitais – são consideradas por um artista como dano estético, enquanto por outro é tratado como mudança positiva de aspecto visual, parte de sua proposição inicial. Por isso é preciso conhecer as propostas para obra, como o artista trabalha e sua trajetória e contexto de produção.

É muito importante ressaltar que o que é notoriamente classificado como tipologia de dano em obras tradicionais não pode ser indiscriminadamente aplicado em obras contemporâneas. Ainda mais em obras ao ar livre, com constantes mudanças, que podem estar intimamente ligadas às proposições estéticas conceituais da obra e de sua relação com o entorno. Para este parâmetro ser avaliado e colocado em prática durante quaisquer processos ligados à existência e continuação da obra, a documentação metódica e constante é uma ferramenta essencial.

É importante dar voz ao artista, quanto às considerações acerca dos aspectos das instalações atualmente. Essa prática possibilita trazer pontos importantes em falas no momento da concepção (ou posteriores, como é o caso do vídeo localizado na recepção e citado no capítulo anterior), processo pelo qual realizamos grande parte das considerações aqui presentes. Também é salutar observar as considerações correntes dos artistas, sendo que ainda é possível obter o testemunho de todos os artistas ou de seus representantes póstumos, no caso específico de Lygia Pape e

80 A utilização das entrevistas dos artistas *in loco* foi citada pela orientadora dessa pesquisa, Dra. Magali Melleu Sehn, como uma prática do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, porém, não encontramos referências de tal.

Hélio Oiticica, sendo que tais considerações foram utilizadas na construção da obra de Hélio e no restauro de Pape.

A ação de conservação é sempre baseada em julgamentos múltiplos, levando-se em consideração o que o artista entende importante manter e o que o conservador julga que pode ser executado. A consideração da opinião do artista é sempre um caminho para a abertura de possibilidades, entretanto o processo de tomada de decisão não se reduz somente a isto (MANCUSI-UNGARO, 2005).

Mancusi-Ungaro (2005) destaca a importância das entrevistas como ferramenta essencial para compreensão da proposta artística e discorre em seu texto que não somente o que diz o artista é importante, mas também a maneira de o dizer, o tom e a linguagem corporal, considerando as entrevistas em vídeo mais esclarecedoras, na maior parte dos pontos, do que as entrevistas transcritas. “Eles [artistas] podem prover respostas cruciais a equipe do museu a respeito de identidade artística, proposição artística e ideias, autenticidade, permanência e impermanência, conservação, reprodutibilidade e vida útil das obras de arte” (SZMELTER, 2011, p. 129).

Além da utilização da filmagem como meio mais indicado⁸¹, é também acentuado que as perguntas elaboradas sejam direcionadas para conseguirem uma opinião mais ampla possível advinda dos artistas. É importante entender como uma relação de intimidade com o museu ou com condutores da entrevista facilita esta interação. Os modelos de tomada de decisão se tornam mais profícuos em casos em que há uma cooperação mútua entre artistas e detentores/proprietários (PETOVIC, 2005). Cremos que a relação dos Museus Castro Maya com os artistas/ autores das instalações é muito mais próxima do que com um pesquisador externo devido ao conhecimento do acervo e acompanhamento da maior parte dos servidores do *Circuito de Arte Contemporânea ao ar livre* desde sua criação, sendo que estas relações de intimidade promovem considerações de maneira mais natural e frutífera. Razão pela qual sublinhamos a ideia das entrevistas realizadas no Museu, com a participação dos servidores sendo a máxima possível.

Mesmo com esta proximidade de relação, destaca-se que a interpretação das opiniões e repostas dos artistas é sempre problemática, sendo que “[...] questões

81 O projeto *Inside Installation* oferece um workshop online para a gravação de entrevistas: <https://web.archive.org/web/20071019165955/http://www.inside-installations.org/onlinecoursevideodocumentation/>

gerais não existem. No final, a interpretação é uma questão de julgamento e temos, de fato, realizar um julgamento” (PETOVIC, 2005, p. 396).

Sehn (2014, p. 103-109) descreve os processos de entrevistas e quais seriam pontos cruciais a serem considerados e como deveriam ser abordados por quem as conduz. É de extrema importância atentar a questões aqui também reforçadas, quanto a maneira que a entrevista é promovida e quais são as maneiras de abordá-los, assim como também sua interpretação e utilização no processo de tomada de decisão.

As entrevistas são indispensáveis ferramentas para conservação das obras contemporâneas, todavia os artistas não possuem a palavra final na decisão dos processos de preservação (PETOVIC, 2005). As opiniões artísticas devem ser utilizadas como guias, não como corolários. Entrevistas auxiliam, mas não eliminam dilemas (HERMES, 2005) e é sempre importante compreender a relação entre o aspecto material e o conceito da obra, para que assim todos estes pontos sejam utilizados em consonância.

As obras são nossas fontes primárias de informação (PETOVIC, 2005), sendo as falas dos artistas um recurso interpretativo, não como delimitações.

[...] baseado na estruturação que abrangeria a avaliação dos valores de uma obra, é uma ideia basilar que o contexto histórico e social e a mensagem do artista, sejam documentadas através de entrevistas conduzidas diretamente com ele e com os que o cercam, assim como levar em consideração a existência material da obra [...], como também sua herança imaterial. (SZMELTER, 2011, p. 128)

É de imensa relevância, principalmente no que concerne ao Museu e suas práticas, a realização destas entrevistas e disponibilização integral de outras dantes realizadas, com intuito comparativo e de avaliação dos posicionamentos. Para tanto, um diálogo profícuo com pesquisadores e servidores, além de organização documental também é fundamental.

Mesmo que os custos possam ser mais elevados nessa prática, não cremos que será necessária sua repetição caso seja bem conduzida e que também é, na maior parte das vezes, de interesse dos artistas a continuidade de suas obras. Porém uma organização prévia é necessária, tanto na elaboração de um roteiro, como na preparação de equipamentos para gravação, assim como tratamento, análise e armazenamento posteriores de tais dados coletados.

3.2.1.3 Documentação de estado de conservação e intervenções

Sendo de suma importância, as reflexões acerca do estado de conservação das obras ao ar livre, que também devem ser documentadas. Como explicitado nos sub tópicos anteriores, não há um acompanhamento periódico da equipe dos Museus Castro Maya. Novamente, tal fato é condicionado pelas verbas e disponibilidade de pessoal, ambos de extrema escassez na realidade vigente dos museus. Porém, da mesma maneira que o desenvolvimento da documentação, essas observações não dependem de recursos elevados.

A partir do momento em que existir a documentação sistematizada e com os pontos mais relevantes a serem preservados, a análise do estado de conservação é facilitada. Uma metodologia para acompanhamento de estado de conservação é o modelo apresentado pelo *The Model for Condition Registration* proposto pela *Foundation for the Conservation of Modern Art* de Amsterdã, Holanda, na publicação *Modern Art, Who Cares?* (2005, p. 191-195)⁸².

Outro ponto de extrema relevância para documentação é o relato e a descrição dos processos de tomada de decisão para uma intervenção, assim como os procedimentos aplicados. A partir do momento em que não há informações acerca das considerações realizadas para o tratamento, como é o caso das obras restauradas no *Circuito de Arte Contemporânea* do Museu do Açude, não é possível avaliá-lo e mesmo utilizá-lo como modelo. Além disso, “Quando restauramos um objeto, é fixada uma interpretação somente; fazendo isto, todas as interpretações futuras dependerão da compreensão do conservador naquele tempo a respeito da obra” (KEYNAN *apud* EX, 2005, p. 320).

Para mitigar estes contrastes temporais e possíveis interpretações errôneas no futuro, Keynan (*apud* EX, 2005) descreve seu processo de documentação, o qual considera passível de entendimento maior através das mudanças de pessoal e geracionais:

Começo escrevendo [relatando] não somente o que estou fazendo, mas o máximo que consigo compreender das minhas razões para fazê-lo: o contexto do objeto e a motivação do artista, como também detalhes de

82 Tradução nossa no APÊNDICE F

exibição de uma obra restaurada (tempo, lugar e sua função específica) – então daqui a vinte anos, quando o contexto poderá ter mudado completamente, outros profissionais da arte podem prosseguir compreendendo porque a obra foi restaurada daquela maneira específica. (KEYNAN *apud* EX, 2005, p. 321)

As restaurações das instalações do Museu do Açude, no Circuito de Arte Contemporânea – como as citadas nas obras de Anna Maria Maiolino e Lygia Pape, como também na de Hélio Oiticica –, se dão por meio de concorrência através de licitações, sendo estas, um dos únicos documentos que comprovam sua realização.

Por vezes, como é o caso, não existem estudos preliminares registrados, assim como não houve a apresentação de relatórios de procedimentos aplicados às obras. Não podemos afirmar que o trabalho esteja em consonância com os aspectos materiais e imateriais das instalações, porque para que essa avaliação seja realizada é preciso reconhecer as justificativas, materiais, técnicas e procedimentos utilizados na restauração. O registro também é essencial para o acompanhamento do estado de conservação da obra: sabendo quais áreas receberam quais tipologias de intervenção, é possível acompanhá-las e avaliar se estão respondendo bem ao ambiente externo. É necessária a elaboração de uma proposta anterior ao processo de intervenção, assim como de um relatório após a conclusão. Tais relatórios seriam anexados à documentação da obra, abrangendo o campo acerca de informações e historicidade da instalação.

Além disso, em caso de desmontagem para processos de restauração – que seria mais aplicável a obra de Anna Maria Maiolino – uma documentação detalhada sobre processos de montagem evitaria mudanças indesejáveis e em dissonância com a proposição artística e estética promovidas pela artista. Tal procedimento também pode ser aplicado na obra de Lygia Pape, em sua composição interior, caso esta seja ordenada de alguma forma direta pela artista.

Em se tratando de obras que, por mais que não sejam móveis, possuem partes que podem ser (foram removidas para prática de intervenções) há que se falar em um processo de documentação que forneça informações para uma remontagem que não desfigure esteticamente a instalação, como, por exemplo, por meio de um mapeamento prévio. Para realização deste mapeamento, questões são suscitadas: no caso da instalação de Anna Maria Maiolino, a ordem, ou sequência, dos rolos são elementos importantes? Há um padrão de cores? A composição deve se dar de qual maneira? A partir de que altura os rolos começam a ser aficionados ao tronco? Como

devem ser amarrados? Há uma distância das amarrações para que, mesmo lentamente, a árvore possa crescer?

Na obra de Lygia Pape, restaurada e remontada postumamente pelo Projeto Lygia Pape, podemos inferir que há uma documentação mais abrangente em posse deles. Esta documentação, sendo parte do projeto da artista reproduzido no Capítulo II, pode esclarecer não somente dúvidas a respeito de como a obra deve ser conservada, mas também como pode ser reproduzida. Poderia também esclarecer alguns dos seguintes questionamentos: de que modo a instalação foi refeita em Lyon, em 2017? Há um esquema, além da planta da construção? A composição interior possui uma ordem? Existe maneira correta de dispor as placas de gesso? De onde estas placas pendem do teto (altura, tamanho do fio, modo de quebra)? Qual o limite de destruição das placas antes que sejam substituídas?

Frisamos que os processos documentais não são realizados somente uma única vez, principalmente os relacionados à análise do estado de conservação. Considerando as especificidades do Museu do Açude, assim como suas limitações, acreditamos que uma observação anual, na melhor das hipóteses semestral, seria um cenário aceitável e com resultados que abarcam as duas épocas de maiores riscos – o inverno e o verão.

Da mesma maneira que a documentação, que deve ser revista, reavaliada e repensada o máximo possível, sendo que o outro processo indicado no próximo tópico necessita de constância e planejamento: a manutenção.

3.2.2 Práticas comuns: manutenção

Do mesmo modo que os processos de documentação – que englobam catalogação, entrevistas e relatórios – a manutenção das obras ao ar livre é uma prática recomendável para a sua perpetuação. São medidas que, apesar de mais custosas que os processos de documentação, são menos onerosas que uma intervenção de restauro. A aplicação de processos de manutenção retarda os processos de degradação, sendo o mais indicado na maior parte de tipologias de obras ao ar livre.

Por vezes, como é descrito por Sturman (2005), fundos são negados para manutenção devido à consideração de que os artistas deveriam ter selecionado materiais mais duradouros para um ambiente externo. Esta afirmação, além de

falaciosa, transfere responsabilidades de preservação por uma antecipação irreal e alimenta posições de negligência institucional e estatal. O conhecimento entre os artistas acerca da reação dos materiais com o ambiente externo pode ser ainda mais limitado do que os profissionais da conservação.

Manutenção regular é uma máxima em todas as publicações sobre as obras alocadas em ambientes externos e, logicamente, tais procedimentos, por menos intervencionistas que sejam, devem sempre ser documentados, à exemplo do que é descrito por Beerkens, Kensche e van Basten (2017).

Considerando que a possibilidade financeira de manutenção seja factual, os estudos citados são necessários antes de aplicá-la. É necessário o conhecimento das proposições artísticas e estéticas da instalação, seus materiais e análise das possibilidades de degradação destes através da gestão de riscos. Com tais pontos escrutinados, é possível compreender o que deve ser preservado na instalação, delimitando assim um plano de manutenção.

Não há possibilidade de manutenção condicionando o entorno, somente da obra em si. É essencial compreender que muitas vezes alguns danos serão constantes e que o processo de os mitigar pode parecer infundável, para tanto é preciso delimitar cenários e prioridades de tratamento de conservação.

O tempo de vida das instalações pode ser verdadeiramente breve quando processos de conservação são limitados – seja qual for a causa desta limitação. Para Ex (2005), esta consideração não é levantada pelos museus que adquirem as instalações de arte contemporânea: “Museus que adquirem obras de arte contemporâneas raramente consideram o fato que sem conservação extensiva, elas podem ruir em dez anos ou menos” (p. 319-320, tradução nossa).

Da mesma forma, existem danos que não podem ser reparados devido aos altos custos e indisponibilidade de tempo, como é ressaltado por Jasen (*apud* EX, 2005): “O que fazer quando o tempo de vida do objeto começa a se aproximar do fim é claro para o curador Hans Jasen: ‘Sua morte física tem de ser aceita, simplesmente porque restaurá-la demandará muito tempo e recursos financeiros’” (p. 319-320, tradução nossa). Muitas vezes algumas obras irão ruir, de modo que a prolongação de sua existência não será possível; assim, para continuidade da obra em outros meios, em que se transforma em registro e não mais na expressão física de antes, a documentação é um ponto indispensável.

Destacamos que é necessário o estudo metuculoso das instalações para propormos uma manutenção adequada. Estes estudos contemplam as especificações da materialidade na obra, assim como conceituações para sua continuidade. Artistas como Iole de Freitas, Angelo Venosa e Nuno Ramos utilizaram nas instalações do Museu do Açude materiais já amplamente aplicados em suas obras anteriores e, possivelmente, possuem pontuações acerca da preservação destas materialidades.

Caso os processos de manutenção sejam bem planejados é possível que toda a equipe do Museu do Açude seja capaz de aplicá-los. Ressaltamos que os processos de manutenção constantes retardam a necessidade de intervenções de restauro, sendo o método menos invasivo e mais econômico na lida com a materialidade das instalações.

A difusão e mediação das obras, a manutenção de um importante valor imaterial, é realizada através de projetos ligados ao educativo do Museu do Açude. São também de extrema importância para a divulgação e manutenção do espaço, além de trabalhar conceitos de arte contemporânea com diversos públicos, principalmente em idade escolar.

Outra metodologia para manutenção da difusão do espaço é a realização de exposições temporárias de obras contemporâneas também ao ar livre. Desde a instituição da comissão curatorial em 2013, são escolhidas duas obras anualmente para integrar de maneira temporária o *Circuito de Arte Contemporânea*. O projeto contempla artistas e obras que também dialogam com as peculiaridades da Floresta da Tijuca e incentiva novas considerações e visões a respeito do espaço, assim como das obras permanentes ali alocadas.

3.3 DIRETRIZES PARA OS ESTUDOS DE CASO

Os métodos e processos descritos desde a aplicação da gestão de riscos, no segundo capítulo, não são absolutos em quaisquer tipologias de acervo ou obra. Tanto este processo, como a documentação e as proposições da manutenção devem ser atualizados, com reavaliação de cenários a partir de novas informações, com entrevistas, dados institucionais e complementação de avaliações através de profissionais de diversas áreas.

Caso os desenvolvimentos descritos nos tópicos anteriores sejam possibilitados e colocados em prática, alguns pontos podem ser modificados. A entrevista *in loco* com os artistas pode promover visões diferentes do que as descritas nos trechos da entrevista transcrita no Capítulo II.

As opções aqui apreciadas não se extinguem em si. São um posicionamento crítico frente as informações e análises realizadas. Tendo em vista que nos três estudos de casos escrutinados o principal valor afetado pelos riscos é o estético, nossas proposições abarcarão tratamentos em mudanças materiais que alterem este valor. É salutar pontuar que duas das obras descritas, como já abordado, receberam intervenções presumidamente justificadas pelo seu aspecto estético, sendo que correntemente ambas se encontram em estado avançado de danos, de maneira semelhante a condição anterior a essas intervenções ocorridas no passado. Além disso, as falas dos artistas a respeito dos aspectos estéticos apresentados, assim como a lida da instituição com as instalações, levam para considerações de que as alterações presentes excederam o limite.

Por vezes as opiniões dos artistas se modificam através do tempo, sendo que a documentação pode influenciar de uma maneira diferente os processos de preservação dependendo do tempo em que ela é realizada. Como não há uma documentação anterior de processos, ou de como os artistas consideram a passagem do tempo em suas obras – pois tal percepção pode se modificar, a exemplo do caso da obra de Anna Maria Maiolino – é de extrema importância a tentativa de registros destas o mais cedo possível, mas repisamos que em caso de impossibilidade deste acompanhamento desde o início, uma documentação tardia é melhor do que a inexistência de documentação.

Sterrett (2009b) sublinha que a criação de uma metodologia de resolução não elimina a máxima de análise caso a caso e acredita que este desenvolvimento metodológico não será de ordem prescritiva, efetivando as linhas de raciocínio que guiarão estas decisões, tais como modelos de documentação, análise material e outras ferramentas para um diagnóstico mais eficaz, como as utilizadas nesta pesquisa deste o segundo capítulo. Lake (2009) define tais exposições com as seguintes colocações: “Isto pode ser a metodologia. Você pode entrevistar o artista várias vezes durante sua carreira. Você documenta profundamente cada interação de uma instalação, o raciocínio para suas decisões, reconhecendo que atitudes

aceitáveis mudarão de acordo com o passar do tempo” (p. 22, tradução nossa). Além disso, “O grau elevado de individualidade de aparência, meios e conceitos tornam difíceis criar um sistema homogêneo [e fixo] de diretrizes para preservação de instalações de arte para o futuro. Mas é precisamente esta variedade que define a vida útil delas” (JADZINSKA, 2011, p. 22, tradução nossa).

A materialidade condiciona alguns aspectos de existência e continuidade das instalações, alguns materiais são mais propensos a deterioração que outros. Schinzel (2005) aponta que danos desfiguram as obras contemporâneas em uma velocidade inesperada, por muitas vezes mais velozes ainda quando consideramos o ambiente ao ar livre.

Sterrett (2009a) expõe que é necessário compreender o que é uma característica fixa da obra e quais são variáveis, fazendo com que todos os processos, desde a aquisição à documentação, exibição e mudanças na aparência da obra, destilem ao máximo possibilidades de falhas interpretativas. Continuamente, é apontado que a aparência inicial não necessariamente será o objetivo de métodos de conservação e restauro e, para tanto, é necessário mensurar estas falhas interpretativas para que a continuidade estética e material estejam em consonância com os aspectos conceituais.

A partir das nossas análises, avaliamos que os três casos precisam de algum tipo de intervenção curativa. O processo de restauro é o mais oneroso dos apresentados até agora, as medidas indicadas são as que mais necessitam de financiamento, que é faltoso em várias realidades dos Museus Castro Maya e quando possibilitado encaminhado às áreas com maiores prioridades, que muitas vezes não contemplam o *Circuito de Arte Contemporânea*.

3.3.1 Materialidade orgânica: a madeira ao ar livre e opções de preservação

Dos estudos de casos apresentados, a instalação *Aqui Estão*, de Anna Maria Maiolino, em nossas considerações, é a que precisa de uma intervenção mais urgente. A obra é composta por material orgânico, a madeira, que exposta ao ar livre possui uma degradação muito mais acelerada que os materiais das outras duas instalações.

Além disso, a obra é a mais antiga do *Circuito de Arte Contemporânea*, possui também um valor histórico mais elevado que as outras analisadas. Há mais de um aspecto a ser preservado e apontamos dois caminhos: o restauro da obra, ou a sua decadência material, sendo que ambos os cenários exigem uma documentação aprofundada, como descrito nas indicações gerais.

Partindo das considerações aqui apresentadas, o caminho para que a obra se deteriore até seu desaparecimento – como era a proposta primeira da instalação – pode ser tomado com a escolha da decadência material abarcada pelos apontamentos da proposta artística. Se assim for escolhido, o procedimento indispensável de documentar e acompanhar a instalação se torna ainda mais urgente. A documentação seria a existência da obra em sua inexistência, os registros históricos que atestem que um dia ela esteve lá, ornando uma das árvores da Floresta da Tijuca.

Outra visão, parte do pressuposto de que a instalação já sofreu intervenções de restauração. Como apresentado, a partir de informações orais com as servidoras durante o trabalho de campo, foi sabido que as alterações estéticas sofridas pela instalação no período anterior à restauração realizada não agradaram a artista, além de somente encontrarmos uma fotografia do estado posterior (Figura 173). A proposta pode se alterar através do tempo, por meio da mudança de opinião dos artistas. Ressaltamos mais uma vez a importância de uma documentação o mais constante possível, assim como a de entrevistas *in loco*, que podem direcionar os processos de preservação para outros caminhos. Decisões tomadas e registradas corretamente promovem uma memória institucional, da obra e dos métodos de lida.

Em registro de Bette (2015, p. 75) a instalação (Figura 171) – provavelmente no ano de 2014 – se apresentava de modo muito semelhante ao que se encontrava quando o nosso trabalho de campo aconteceu, em janeiro de 2018 (FIGURA 174).

Figura 170. *Aqui Estão*, de Anna Maria Miolino em 1999



Figura 171. *Aqui Estão*, em 2014



Considerando os apontamentos acerca das mudanças estéticas serem a razão para a intervenção anterior, podemos pontuar que, se a leitura for feita tal qual a época de decisão deste processo, hoje há novamente a necessidade de intervenção, pois as características estéticas correntes são muito semelhantes ao que a instalação era antes da intervenção. O aspecto visual corrente não se aproxima tanto do aspecto inicial (FIGURA 170), mesmo que consideremos que alguma mudança poderá acontecer dentro da proposta artística da autora. Porém, se continuarmos com os pensamentos utilizados para sua intervenção anterior, já é tempo de uma nova intervenção ser planejada.

Figura 172. *Aqui Estão*, em 2012, na reabertura do Museu do Açude após dois anos fechado por consequência de danos provenientes das chuvas



Para tanto, novamente consideramos ser essencial uma documentação sistematizada dos passos e decisões a serem tomadas, havendo a possibilidade de utilizar alguns estudos presentes nesta pesquisa como ponto de partida.

Figura 173. *Aqui Estão*, após processo de restauração em 2014



A compreensão do que pode ser aplicável ficaria mais fácil diante de manifestação de Anna Maria Maiolino a respeito de suas proposições para continuidade da obra. A artista também poderia fornecer modelos de como a restauração seria feita. Podemos observar nas fotografias acima que há pequenas diferenças na instalação antes e depois do processo de restauro: a distância entre o solo e o início dos rolos é maior no primeiro momento, além da composição apresentar alterações de formato e volume (principalmente nas extremidades inferiores e superiores). As considerações da artista acerca de quais pontos podem ser alterados, como a restauração deveria ocorrer – por uma empresa terceirizada, com seu acompanhamento, ou por sua equipe – são pontos essenciais a serem questionado para manutenção de seus valores materiais e imateriais.

Caso seja optado um processo restauração considerando o procedimento análogo ao realizado antes – remoção das peças de madeira, tratamento das peças (remoção de ataques de microrganismos, limpeza, reestruturação material, aplicação de uma camada de proteção) e refixação das peças de madeira à árvore – será necessária, impreterivelmente, uma consulta com a artista acerca da ordem em que as peças precisam ser recolocadas, para se assemelharem a composição original.

Figura 174. *Aqui Estão*, em 22 de janeiro de 2018



3.3.2 O contraste como proposta: possibilidades de reestabelecimento

A obra de Nuno Ramos propõe evocar um contraste material que, em nossa leitura, não é mais tão pungente na realidade com as condições correntes da obra. Há a atenuação do contraste advindo do aspecto material, em que a coloração do asfalto foi modificada através da deposição de microrganismos e vegetação, tornando-a esverdeada, o líquido por dentro dos vidros não é mais visível e se confunde com os líquens que crescem sob a placa de vidro e aos arredores dela, na superfície asfáltica.

Como pontuado no capítulo anterior, a obra opera, principalmente, por contraste, sendo este atenuado pela corrente situação da instalação. Além da perda de aspectos estéticos e visuais, há a perda de matéria no interior dos vidros e também a causada pela erosão. Desta maneira, é factível que a aparência da instalação difere em muito de alguns aspectos visuais almejados pelo artista e explicitados no Capítulo II desta dissertação.

Figura 175. Detalhe de *Calado I* com superfície de vidro com óleo queimado, por volta de 2012



Figura 176. Detalhe de *Calado II*, de Nuno Ramos por volta de 2012



Figura 177. Detalhe de *Calado II*, de Nuno Ramos por volta de 2012



Figura 178. *Calado I*, por volta de 2016



Figura 179. *Calado II*, por volta de 2016



Figura 180. *Calado II*, por volta de 2016



Outro ponto de extrema relevância é a manutenção do caminho em que a instalação está alocada. A reestruturação, primeira e obviamente, é uma questão de segurança para os visitantes, servidores e funcionários do Museu do Açude. Além disso, é impossível a experiência intuída pelo artista, que se deve transpassar a obra para continuar o caminho e chegar até a fonte, se caso tal caminho estiver impossibilitado de ser atravessado.

A restauração dos aspectos estéticos da instalação pode ser satisfatoriamente alcançada com uma limpeza e através do controle de biota, caso o aspecto estético contrastante venha a ser reestabelecido. O vidro pode ser removido, e com direcionamentos e, no melhor dos cenários, haver consultoria e presença do artista, o líquido ser repostado e ocorrer um planejamento, um meio para desacelerar sua evaporação, com um sistema mais eficiente de isolamento. Sublinhamos novamente que é de extrema importância a reiteração dos posicionamentos dos artistas, acerca da perpetuação de suas obras, e propomos também, tais intervenções calcadas em opiniões e estudos aqui descritos.

3.3.3 A instalação reproduzível: os múltiplos e póstumos de *New House*, de Lygia Pape

A obra de Lygia Pape, *New House*, possui um caráter diferente das obras acima citadas, no mesmo ano da inauguração da instalação alocada no Museu do Açude (2002), uma outra montagem foi integrante de uma exposição em espaços internos da Centro de Artes Hélio Oiticica. Além disso, teve um múltiplo postumamente construído na Bienal de Lyon, em 2017. A reprodução da obra demonstra seu caráter mais atrelado ao seu conceito do que a sua materialidade *original* – ou a materialidade produzida, tocada e montada pela artista. “Muitas obras são puramente conceituais e podem, a princípio, serem recriadas diversas vezes” (HERMES, 2005, p. 398).

Este é o caso de outras, como de Hélio, já que na trajetória artística de Lygia Pape a reprodução muitas vezes foi autorizada pela artista, sendo muitas de suas obras incentivadas a serem reproduzidas por quem quer que seja, como *Divisor*, de 1968, por exemplo. A obra do Museu do Açude possui uma materialidade mais complexa do que as obras em tecido e papel encorajadas pela artista a serem reproduzidas pelo espectador, e também possuem um projeto mais complexo.

Visto que Lygia Pape faleceu em 2004, apesar de existir uma documentação considerável da instalação no Museu do Açude – fotografias, projeto e entrevista apresentados no Capítulo II –, as questões levantadas nesta pesquisa a respeito dos limites de deterioração e como tratá-la ainda estão em aberto. Devemos nos atentar ao fato de que esta instalação passou por processo de restauro em meados de 2014, e que tal fato promove o entendimento de que há um momento em que os danos estéticos ou materiais sofridos pela instalação alteram sua proposição artística. O estado que a obra se encontra hoje destoa bastante de como era no início (em 2002) e após o processo de restauro (em 2014), conduzindo-nos a pontuação de que seriam necessárias novas intervenções. Sendo o processo de deterioração bastante avançado e alterando aspectos estéticos e materiais que influem na aparência e apresentação propostas pela artista na montagem e reestabelecidas pelo processo de restauro

O restauro ocorreu por volta do ano de 2014 e foi realizado pelo Projeto Lygia Pape, coordenado por Paula Pape, filha da artista. O Projeto Lygia Pape foi iniciado

com a artista em vida e hoje sua filha coordena seu legado, assim como montagens póstumas – como a da Bienal de Lyon – e restauros.

Figura 181. *New House*, postumamente construída em um espaço interno da Bienal de Lyon em 2017



Figura 182. Interior de *New House*, postumamente construída em um espaço interno da Bienal de Lyon em 2017



Figura 183. Interior de *New House*, postumamente construída em um espaço interno da Bienal de Lyon em 2017



Figura 184. *New House*, postumamente construída pelo Projeto Lygia Pape em um espaço interno da Bienal de Lyon em 2017



Figura 185. *New House*, postumamente construída pelo Projeto Lygia Pape em um espaço interno da Bienal de Lyon em 2017



Figura 186. Detalhe *New House* com transparências e destruição no interior da instalação citadas pela autora ainda em vida



É de imensa relevância considerarmos que ambas as montagens do Centro de Artes Hélio Oiticica e da Bienal de Lyon foram feitas para ambientes internos, sendo

que as modificações inerentes de exposição no Museu do Açude são acentuadas devido a sua localização externa. As instalações nos espaços internos reagirão de maneira diferente dos espaços externos, como já apontamos, e não podemos levar em consideração somente as características de perpetuação presentes nestas montagens em espaços controlados, por mais que sejam múltiplas, diferem também quando consideramos o tempo de de exposição: são obras temporárias e a do Açude de caráter permanente – além disso, é necessário sublinhar a relação espacial das obras: a galeria promove muito menos contraste que o verde da Floresta da Tijuca, na qual a obra é quase absorvida, citando somente alguns pontos aos quais devemos nos atentar.

Compreendemos que o Projeto Lygia Pape continua sendo o mais indicado para realização de restauro da obra da artista. O reestabelecimento de características materiais e estéticas, como a substituição de placas de gesso internas, pintura das paredes e limpeza dos vidros, pode ser mais bem direcionada por eles que, além de já serem responsáveis pela intervenção anterior, seriam quem consultaríamos em necessidade de direcionamentos, como conhecimento de propostas, materialidades e historicidade.

Como indicado, todos os processos aos quais qualquer um das instalações for submetida, devem ser documentados e integrado aos arquivos dos Museus Castro Maya.

Sublinhamos a fala de van de Vall (2005) que afirma também as mudanças intrínsecas geracionais acarretam em modificações nos discursos e decisões teórico-práticas e que por consequência os tratamentos propostos hoje, devem estar abertos à reavaliação e com possibilidade de retratabilidade material⁸³.

Quando consideramos as estratégias de preservação já aplicadas pelo Museu do Açude em sua coleção de instalações de *site-specific*, podemos contemplar a multiplicidade de resoluções possíveis para a continuidade das obras. O restauro como estratégia para mitigação dos danos que prejudicavam as instalações de Anna

83 “As máximas emergidas historicamente advindas de práticas bem formuladas e que adquiriram o *status* de princípios, podem se mostrar insustentáveis – ou incondicionalmente convincentes [ou indefensáveis, menos lógicas] nestes novos casos. Para tais situações sem precedentes, o método sofista de comparação e raciocínio via analogia pode ser especialmente adequado. A escolha do método sofista afeta também o que se espera como resultado. Em vez de um código de diretrizes e critérios, uma compilação de casos minuciosamente argumentados seria um instrumento: exemplos de decisões bem calculadas as quais um prudente conservador consideraria. Neste caso é uma decisão bem formulada” (VAN DE VALL, 2005, p. 199, tradução nossa).

Maria Maiolino, Lygia Pape e Hélio Oiticica; a manutenção realizada pelo próprio artista na obra *Passarela*, de Eduardo Coimbra⁸⁴; e a reconstrução das obras de Iole de Freitas e José Resende destruídas pelas intempéries. Cada qual com sua peculiaridade, em que questões individuais de matérias aplicadas, assim como proposições artísticas são levadas em consideração.

Pontua-se que a manutenção descrita por Eduardo Coimbra na dissertação de Bette (2015) por vezes visa mais a segurança do espectador do que aspectos estéticos dos materiais aplicados. Como frisado no primeiro capítulo, a importância da caminhada, da ambientação, é mais evocada que a estética da instalação por si só.

Nos casos de reconstrução, também apontamos a pluralidade de caminhos possíveis dentro da continuidade de uma obra contemporânea. Ambas as obras foram reelaboradas com propostas análogas as instalações anteriores que foram destruídas pelas chuvas, mas sua forma, localização e – no caso da instalação de José Resende – materialidade não são os mesmos de antes. Sublinha-se que as janelas temporais entre a primeira e a segunda obras possibilitam uma gama de materiais maior no presente, sendo isto atribuído à evolução nos segmentos industriais.

Frisamos novamente que as obras contemporâneas ao ar livre, principalmente as que estão abarcadas aqui nesta realidade de um ambiente não passível de controle ou modificação, podem ter um limite de existência. Mesmo que a obra padeça, é essencial que sua existência seja memorada através da documentação, tanto para compreensão da instituição dos processos aos quais aquela localização está sujeita, como quanto a materialidade reage a eles. Documentos como estes promovem uma compreensão do que esperar do entorno, e são úteis no entendimento das obras que ali existem, no planejamento de como tratá-las, assim como auxiliam nos projetos para futuras instalações. E, no caso de destruição completa da instalação propiciar sua continuidade em outro meio, promovendo outra tipologia de existência: a documental.

Os caminhos de análise e sugestões de lida aqui propostos, não se limitam somente a estes, já que são frutos de escolhas metodológicas e abarcam considerações a partir de seleções de leituras de metodologias e diretrizes aplicadas pela conservação-restauração. As mesmas diretrizes recomendam que, caso possível, para que os resultados sejam mais profícuos, as instalações teriam de ser

84 Informação oral da museóloga Maria Pires de Jesus durante trabalho de campo em janeiro de 2018.

analisadas por uma equipe de múltiplos profissionais e assim proposições conjuntas fossem apontadas.

A visão interdisciplinar é colocada, em várias passagens, como ponto estrutural de construção do discurso, e a aglomeração de saberes plurais é sempre uma vantagem a ser aproveitada em prol de um tratamento coerente e frutífero. Learner (2009) destaca a necessidade de um diálogo proveitoso entre curadores, historiadores da arte e conservadores-restauradores, a exemplo de uma possibilidade da colaboração entre profissionais múltiplos.

As noções de integridade e autenticidade aplicadas a obras de arte contém múltiplos aspectos, que podem, possivelmente, até ser antagônicos. Uma oposição crítica passível de ocorrer é que mudanças naturais na integridade material do objeto agem contra sua autenticidade conceitual e/ou visual. Foi proposto que a abordagem interdisciplinar – na qual intermediar questões e repostas resulta da interação de várias disciplinas – é o meio mais efetivo de expandir a consciência das implicações da conservação no contexto de tal oposição proveniente de diferentes aspectos de autenticidade e integridade. (PHENIX; VAN DER ELST, 2005, p. 404, tradução nossa).

As instalações não possuem somente aspectos materiais a serem contemplados, sendo que as diversas camadas que lhe conferem significados precisam ser compreendidas, para que sua continuidade através de processos de preservação não desencadeie discrepâncias entre estas camadas:

As ações do conservador são “atos de criticismo” que levam à criação de novas qualidades estéticas, portanto envolvem uma grande responsabilidade. A enorme diversidade das instalações requer análises interdisciplinares dos materiais como também nas esferas ontológicas e axiológicas, através de uma abordagem envolvendo história da arte, filosofia e ética, assim como teoria e prática da conservação-restauração. Isto cria um arcabouço para definição de ideias e valores encarnados pela obra, como também seu caráter frente à pontos de vista referentes a suas relações, processos, contexto e significados dos materiais. (JADZINSKA, 2011, p. 27, tradução nossa).

A partir de tais considerações compreendemos que no contexto do Museu do Açude, em que não somente o *Circuito de Arte Contemporânea* é objeto de preservação, mas também o seu entorno, ambos necessitam de propostas de continuidade. Para tanto, a criação de uma comissão de profissionais que avaliem a continuidade das instalações e assim como de seus entornos, seria a confluência ideal dos modelos de diretrizes.

Tal comissão deveria abarcar profissionais de diferentes campos que sejam capazes de lidar com as múltiplas questões do *Circuito de Arte Contemporânea* elencadas nesta pesquisa. Acreditamos que seja essencial a presença de um engenheiro ambiental ou florestal para compreensão dos aspectos ligados à Floresta da Tijuca, sua assimilação e preservação. As questões ligadas às instalações devem ser contempladas por diferentes profissionais tais como conservadores-restauradores, museólogos, historiadores da arte contemporânea, como também visões da comissão curatorial do *Circuito de Arte Contemporânea* do Museu do Açude. Os aspectos materiais da obra devem ser estudados por cientistas da conservação e microbiologistas. Finalmente, para que todos os processos realizados por estes profissionais sejam devidamente documentados, é necessária a presença de um fotógrafo e/ou um cinegrafista, além de uma pessoa responsável para registro documental, assim como um arquivista para organização e armazenamento metodológico dos estudos e conclusões.

Compreendemos que esta proposição pode soar extremamente utópica, frente à realidade econômica que nos encontramos, contudo, como frisado neste capítulo, a proposição de modelos que poderiam ser realizados em condições ideais também é essencial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposição primeira desta pesquisa estava ligada principalmente a análise das obras presentes no *Circuito de Arte Contemporânea* a partir de sua construção, passagem no tempo e estado de conservação no tempo corrente. Visto que, pelos meios utilizados na conservação de arte – seja ela contemporânea ou não – em que o registro da obra desde de seu momento de concepção e sua transcorrência no tempo são essências para estas considerações, nos deparamos com uma situação problemática no Museu do Açude que é a realidade de tantos outros museus brasileiros: a falta de documentação e registros concernentes a conservação e medidas de preservação da obra. No caso das instalações contemporâneas a documentação de aspectos imateriais é essencial para perpetuação destes, visto que, como denominados, não se apresentam em aspectos tangíveis.

Deste modo, caminhamos para considerações que possibilitassem uma análise a partir de documentações secundárias – como catálogos institucionais, projetos das instalações submetidas à arguição de recursos federais presentes no Museu do Açude, vídeos institucionais, notícias, bibliografia acerca da produção dos artistas constituintes do *Circuito*, fotografias presentes nos arquivos dos Museus Castro Maya, documentação financeira, além de conversas e troca de correspondências com as servidoras. Com a investigação destas fontes foi possível traçar uma sugestão de registro da produção e montagem das obras (**Apêndice B**), assim como pontuar primariamente os aspectos intangíveis.

As considerações a respeito da matéria, como já pontuado, não devem ser limitantes ou os únicos aspectos levados em conta nos processos para a preservação das instalações contemporâneas. Contudo, é salutar o conhecimento da materialidade constituinte da obra de arte, assim como suas possíveis interações com o meio e consequentes modificações. Ao sabermos o que acarreta uma alteração na aparência da instalação é possível traçar meios de mitigar e reverter tais modificações. Contudo, temos de frisar novamente que nem todas as alterações materiais resultam em dano e para que consigamos criticamente apontar o que está prejudicando ou não a perpetuação da obra em todos seus aspectos, é preciso conhecê-la o máximo possível.

A partir da apreciação das falas dos artistas apresentadas nesta pesquisa podemos traçar pontos essenciais para existência de suas produções: qual aparência deveriam ter, como foram alocadas, quais são as principais influências e até como devem se comportar frente ao tempo. Porém, se houvesse uma documentação completa das obras cremos que tais apontamentos seriam mais detalhadas e consequentemente mais profícuas. Para tanto, a partir das referências consideradas nesta pesquisa, sugerimos modelos e métodos que podem abarcar tais pontos e facilitar a lida futura com as instalações. Deste modo, com uma documentação mais completa é possível a dissolução de algumas discrepâncias entre o estado de conservação material e os aspectos imateriais. As instalações podem até perecer, mas tal fato precisa ter um registro e planos de continuidade documental, pois a obra pode não existir materialmente no Museu, mas sua existência na memória da instituição não pode ser negada.

Outro ponto de imensa importância é a preservação do meio em que as obras estão alocadas, a Floresta da Tijuca, um patrimônio natural que circunda e está presente no Museu do Açude. Ao mesmo tempo em que contemplamos a preservação das instalações, é de imensa importância considerarmos a preservação do seu entorno que, ao mesmo tempo que não pode ser modificado para se adequar as obras, condiciona suas existências.

Finalmente, acreditamos que a constituição do acervo, assim como missão e visão institucionais estão diretamente ligadas aos processos de preservação. As instalações particularmente não foram catalogadas ou acompanhadas durante os anos pois são consideradas transitórias e perecíveis e, falaciosamente, estas características levam a negligências referentes a continuidade histórica e estética das obras. Além disso, o caráter do Museu do Açude – museu-casa com obras clássicas asiáticas e peças de azulejaria – nos faz considerar que o *Circuito de Arte Contemporânea* ao ar livre não seja uma das prioridades devido ao caráter de museu, voltado mais para questões de historicidade. Sendo assim, é intuído que por questões de valoração de componentes do acervo, as obras ao ar livre podem não ser contempladas com uma secção dos escassos recursos para preservação.

Usando a mesma lógica aplicada na análise presente no Capítulo II, e descrita a aplicação em coleções com o contexto do Museu do Açude no **Apêndice A**, quando consideramos os Museus Castro Maya como todo, a importância (valor) do *Circuito* é

significativa perante vários aspectos já elencados e explanados, porém, dentro de um contexto geral podem apresentar um valor reduzido frente a obras primas com a materialidade periclitante, assim como de urgências imediatas de outros setores que devem ser sanadas. Somente para ilustrar tal fato, um anexo projetado para abrigar a reserva técnica do Museu Chácara do Céu, além de propiciar um acesso mais facilitado dos visitantes ao local, teve sua construção iniciada em 2011 e após vários percalços foi retomada há pouco, no final de 2018. Os raros recursos, muitas das vezes obtidos através de leis de incentivo à cultura, são escassos e não suficientes para contemplar todas as particularidades da imensa coleção. Ademais, o número de servidores é reduzido frente a pluralidade existente do acervo, além do grande número de obras.

Deste modo, na realidade do *Circuito de Arte Contemporânea* do Museu do Açude a preservação fica em segundo plano e condicionada a existência de verbas. É mais facilitado adquirir através de patrocinadores uma nova instalação do que tratar as que já existem. Foi pontuado em correspondência eletrônica⁸⁵ que a documentação de estado de conservação somente é feita quando há necessidade de restauro, não havendo um acompanhamento constante pelos fatos elencados acima, o que, entretanto, delimita o planejamento através de projeções do que deve ser feito e, ao mesmo tempo, sem esta documentação sistemática é complexo delimitar quando uma intervenção é urgente, sendo que tal fato pode se dar demasiadamente tarde.

As proposições aqui apresentadas como meio de sanar, ou atenuar, alguns dos problemas presentes e não têm o intuito de findar-se em si mesmas. São propostas fruto de uma interpretação específica do acervo ao ar livre, uma leitura potencial que pode sempre ser complementada e editada de acordo com as necessidades específicas do Museu. Porém, em caso de tais adaptações, elas devem ser feitas em consonância com as particularidades das instalações e suas proposições, assim como a seleção de um modelo metodológico que deve ser seguido em todas as obras.

As escolhas dos estudos de caso das obras de Anna Maria Maiolino, Lygia Pape e Nuno Ramos propiciaram a aplicação de um mesmo método que suscitou diferentes conclusões de acordo com as particularidades de cada uma das instalações, tanto no que concerne a materialidade quanto aos aspectos conceituais. Mesmo que as propostas de preservação sejam múltiplas existem prioridades de necessidade de

⁸⁵ Correspondência eletrônica enviada à autora pela museóloga Vivian Horta em 8 de março de 2018.

ações em todas as obras presentes no *Circuito de Arte Contemporânea*, sendo uma destas a urgência de uma documentação adequada as particularidades de cada instalação.

Reiteramos que a documentação é o ponto chave para preservação de qualquer acervo, e sua utilidade é imprescindível nos processos de conservação e restauro das obras contemporâneas. Além de sanar discrepâncias e promover um olhar que vá além da presença corrente da obra, a documentação promove a memória institucional, a historicidade de um segmento da produção artística de seus autores, como também das instalações contemporâneas produzidas para instituições públicas no Brasil.

Em um cenário ideal as características das instalações seriam arguidas por profissionais advindos de várias áreas do conhecimento, proporcionando assim uma leitura plural e que abarque as características múltiplas desta tipologia de arte.

Apesar de possuírem problemáticas concernentes a sua preservação além do campo material, as obras do *Circuito de Arte Contemporânea* são de caráter permanente, ou seja, estão alocadas – muitas de forma imóveis – à paisagem do Museu do Açude. As instalações não podem ser removidas por aspectos além de sua materialidade ancorada no ambiente, são questões atreladas ao seu aspecto conceitual, seu caráter de *site-specific*. O principal propósito das obras de arte é serem vistas, experienciadas, contempladas. A sua preservação também perpassa por sua exibição, sendo que ser exibida é ser conservada dentro daquela janela temporal, ser vista/experimentada é promoção desta preservação, para tanto, contudo, é necessária uma continuidade que condiz a preservação dos aspectos múltiplos da instalação e sua difusão, para que o que vemos hoje e no futuro esteja em consonância com as proposições das instalações naquele espaço.

REFERÊNCIAS

_____*Hélio Oiticica. Cor, Imagem, Poética.* Centro de Artes Hélio Oiticica. 2003.

_____*Hélio Oiticica.* São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

ALENCAR, Vera; DOCTORS, Marcio; MUSEU DO AÇUDE (RIO DE JANEIRO). **José Resende, Lygia Pape, Nuno Ramos.** Rio de Janeiro: Museu do Açude, 2003, 80 p.

ALENCAR, Vera; SÁ, Paulo; MUSEU DO AÇUDE (RIO DE JANEIRO). **50 anos do Museu do Açude.** Rio de Janeiro: Museu do Açude, 2013, folheto s. p.

ALTSHULER, Bruce (Ed.). **Collecting the New. Museums and Contemporary Art.** New Jersey: Princeton University Press, 2005.

ANKERSMIT, Bart; BROKERHOF, Agnes; LIGTERINK, Frank. **Risk management for collections.** Cultural Heritage Agency of the Netherlands, Amersfoort, Netherlands, July 2016.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARNAUD, Raquel. **Amílcar de Castro, Carlos Fajardo** São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1989.

BALDOCK; S. **INCCA: A Virtual Platform Providing Access to Shared Knowledge on Contemporary Works.**

BEERKENS, Lydia; BREDER, Frederike. **Temporary Art?: The Production and Conservation of Outdoor Sculptures in Fiberglass-Reinforced Polyester.** The GCI Newsletter. Conservation Perspective. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, 2012. V.27, nº 2

BEERKENS, Lydia; KENSCHÉ, Susane; VAN BASTEN, Nikki. **(S)watch it! Identifying, replicating, and restoring the original color of di Suvero's K-piece.** Anais ICOM-CC do 18º Triennial Conference, Copenhagen, 2017.

BEERKENS, Lydia; LEARNER, Tom (Ed.). **Conserving Outdoor Painted Sculpture**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2014.

BETTE, Thaís Fernanda. **Museu do Açude e a construção de um novo espaço museológico**. Dissertação de Mestrado em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/12002/Dissertacao.ThaisFBette.FINAL.pdf?sequence=1>

BEUBNEN, Annemarie; HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne. "Moral Rights in Modern Art: An International Survey" in **Modern art - who cares?** An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art. London: Archetype, 2005. P. 222-232.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO 20ª, 1989, São Paulo, SP. **Artistas brasileiros na 20ª Bienal Internacional de São Paulo= Brazilian artists in the 20th International São Paulo Biennial**. São Paulo: Marca D'Água, 1989. 112 p.

BOUSSO, Daniela; FABRIS, Annateresa; BENTES, Ivana. **Precursores e pioneiros contemporâneos**. [São Paulo]: Paço das artes, 1997. [52] p.

BRAGA, Paula. **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRETT, Guy, **Hélio Oiticica**, *Tate Papers*, no.8, Autumn 2007, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/helio-oiticica>, acesso em 10 de maio de 2018.

CANONGIA, Ligia; SALDANHA, Claudia. **Circuito de Arte Contemporânea do Museu do Açude**: Angelo Venosa, José Resende, Waltercio Caldas. Rio de Janeiro: Museus Castro Maya, 2016.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio; FIGUEIREDO, Luciano. **Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

COELHO, Teixeira. **1911-2011: arte brasileira e depois, na coleção Itaú = 1911-2011: Brazilian art and after, the Itaú collection**. São Paulo: Itaú Cultural, 2012. 336 p.

COOPER, Harry. **Thoughts on Thoughts on Replication**, *Tate Papers*, no.8, Autumn 2007, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/thoughts-on-thoughts-on-replication>, acesso em 10 de maio de 2018.

CORREIA, Maraíza Labanca; MANDIL, Ram Avraham. **A mais**: uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos. 2016. 212 f., enc. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/LETR-ADQK33>. Acesso em: 19 set. 2017.

CORZO, M. A. (Ed.). **Mortality Immortality? : The Legacy of 20th – Century Art**. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999.

COSTA, Marcus de Lontra; ROELS JR., Reynaldo MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Coleção Gilberto Chateaubriand: anos 60/70**. São Paulo: SESI; Rio de Janeiro: MAM, 1992. 118 p.

DAME, Claire van. **Reuse and Recycling: New Ways to Conserve Ephemeral Art?** In: HUMMELEN, Yjsbrand; SILLÉ, D. *Modern Arts: Who Cares?* London: Archetype, 2005.

DEBRAY, Cécile; LAVIGNE, Emma. **ELLES: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou** = ELLES: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou. Rio de Janeiro: CCBB, 2013. 243 p.

DEZEUZE, Anna. **Blurring the Boundaries between Art and Life (in the Museum?)**, *Tate Papers*, no.8, Autumn 2007, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/blurring-boundaries-between-art-and-life-in-the-museum>, acesso em 10 de maio de 2018.

DIEGUES, Isabel; COELHO, Frederico. **Desdobramentos da pintura brasileira séc. XXI**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

DOCTORS, Marcio; FUNDAÇÃO EVA KLABIN RAPAPORT. **Projeto Respiração= Breathing Project**. Rio de Janeiro: Cobogó, Fundação Eva Klabin Rapaport, 2012. 359 p.

DOCTORS, Marcio; MUSEU DO AÇUDE (RIO DE JANEIRO). **A forma na floresta**: espaço de instalações permanentes: Iole de Freitas, outubro, 1999: Anna Maria Maiolino, novembro, 1999. Rio de Janeiro: Museu do Açude, 1999, 55 p.

DOCTORS, Marcio; MUSEU DO AÇUDE (RIO DE JANEIRO). **Eduardo Coimbra**. Rio de Janeiro: Museu do Açude, 2008, s. p.

DOCTORS, Marcio; MUSEU DO AÇUDE (RIO DE JANEIRO). **José Resende, Lygia Pape, Nuno Ramos**. Rio de Janeiro: Museu do Açude, 2003, 80 p.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Arte Brasileira Contemporânea: Um Prelúdio**. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

DYKSTRA, Steven W. **The Artist's Intensions and the International Fallacy in Fine Arts Conservation**. Journal of American Institute of Conservation, v.3, n.3, Autumn-Winter 1996.

EX, Nicole. **Ethics and Theory of Conservation of Contemporary Art: Proceedings**. In: HUMMELEN, Ysbrand; SILLÉ, D. **Modern Arts: Who Cares?** London: Archetype, 2005.

FARIAS, A. A. C. **Esculpindo o Espaço: a escultura contemporânea e a busca de novos modos de relação com o espaço**. Tese de Doutorado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

FAVARETTO, Celso; OITICIA, Hélio. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

FIDELIS, Gaudêncio SANTANDER CULTURAL. **O triunfo do contemporâneo: 20 anos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Imago, 2012. 103 p.

FILMES de artista: Brasil 1965-80. Rio de Janeiro: Contracapa: Metrôpoles, 2007. 141 p.

FISKE, Tina. **White Walls: Intallations, Absence, Iteration and Difference**. In BRACKER; Alison; RICHMOND, A. **Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths**. London: Butterworth-Heinemann, 2009.

FRANÇA, Conceição Linda; BARBOZA, Kleumanery de Melo; CORDEIRO, Amanda C. A.; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. **Penetrável Magic Square, De Luxe, Nº 5: Análise dos materiais e das técnicas construtivas de uma obra de arte contemporânea**, 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas "Entre Territórios", Cachoeira, Bahia, Brasil, 2010.

http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpcr/conceicao_linda_de_franca_1.pdf,
acesso em 10 de maio de 2018.

FREITAS, Iole de. Iole de Freitas: **sobrevôo = Iole de Freitas**: overflight. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 158p.

FREITAS, Iole de; DUARTE, Paulo Sergio. **Iole de Freitas**: esculturas e maquetes. Belo Horizonte: Marcus Vieira Galeria de Arte, 2003.

FREITAS, Iole de; RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da. **Iole de Freitas**: depoimento. Belo Horizonte: C/ Arte, 2005. 94p.

FREITAS, Iole de; VENANCIO FILHO, Paulo. **PACO IMPERIAL DO RIO DE JANEIRO. Esculturas**: Iole de Freitas. Demibold, 1992. 12 p.

FREITAS, Iole de; VENANCIO FILHO, Paulo; NAVES, Rodrigo. **Iole de Freitas**. Rio de Janeiro: Demibold, 1994. 48 p.

GALE, Matthew; LEARNER, Thomas J.S. **Competing Commitments**: A Discussion about Ethical Dilemmas in the Conservation of Modern and Contemporary Art. The GCI Newsletter. Conservation Perspective. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, 2009. V.24, nº 2.

GEIGER, Anna Bella. Atelier contemporâneo: **Projeto Finep no Paço Imperial**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1998.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. CANTON, Katia. **Experiências contemporâneas**: coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP. Brasília: TCU: Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, 2009. 56 p.

GULLAR, Ferreira. **Experiência Neoconcreta**: momento limite da arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

HENDERSON, Jane; NAKAMOTO, Tanya. **Dialogue in Conservation Decision-Making**. Studies in Conservation, The J. Paul Getty Trust, 2016. v. 61, suplemento 2.

HERKENHOFF, Paulo. **O clássico no contemporâneo**. São Paulo: Paço das artes, 1991. 20 p.

HERMES, Erma. **Working with artists in order to preserv the original intent: Proceeding Group II.** In HUMMELEN, Yjsbrand; SILLÉ, D. **Modern Arts: Who Cares?** London: Archetype, 2005.

HEUMAN, J. (Ed.). **From Marble to Chocolate: The Conservation of Modern Sculpture.** London: Arquette, 1995.

HEUMAN, J. (Ed.). **Material Matters. The Conservation of Modern Sculpture.** London: Tate Gallery Publishing, 1999.

HEUMAN, Jackie; PULLEN, Derek. **Modern and Contemporary Outdoor Sculpture Conservation – Challenges and Advances.** The GCI Newsletter. Conservation Perspective. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, 2007. V.22, nº 2

HICKEY-FRIEDMAN, Laramie. **Broken Obelisk – A Conservation Case Study.** The GCI Newsletter. Conservation Perspective. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, 2007. v.22, nº 2

https://cultureelergoed.nl/sites/default/files/publications/risk-management-for-collections_a.pdf

HUMMELEN, Yjsbrand. **Conservation Strategies for Modern and Contemporary Art.** 2005. Disponível em: <http://www.incca.org> , acesso em 02 de agosto de 2016.

HUMMELEN, Yjsbrand; SCHOLTE, T. **Sharing Knowledge for the Conservation of Contemporary Art: Changing Roles in a Museum without Walls?** In: MODERN ART, NEW MUSEUNS – ICC, September 13.17, Bilbao – Spain. Anais...London, 2004.

HUMMELEN, Yjsbrand; SILLÉ, D. **Modern Arts: Who Cares?** London: Archetype, 2005.

Instituto Nacional de Artes Plásticas. **A Arte e seus materiais: atitudes contemporâneas: Sala Especial do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas.** Funarte, 1985.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2001. 158p

JADZINSKA, Monika. **The Lifespan of Installation Art.** In: SCHOLTE, Tatja;

WHARTON, Glenn. **Inside Installations: Theory and Practice in the care of complex artworks.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

KRAUSS, R. E. **Caminhos da escultura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAGNADO, Lisette. **Entre o desenho e a escultura.** São Paulo: MAM, 1995. 32 p.

LAKE, Susan; LEARNER, Thomas J.S. **Competing Commitments: A Discussion about Ethical Dilemmas in the Conservation of Modern and Contemporary Art.** The GCI Newsletter. Conservation Perspective. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, 2009. V.24, nº 2.

LAURENSEN, Pip. **Preservation and Presentation of Installation Art.** ICN/SBMK. 2007.

LEARNER, Thomas J.S. **Competing Commitments: A Discussion about Ethical Dilemmas in the Conservation of Modern and Contemporary Art.** The GCI Newsletter. Conservation Perspective. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, 2009. V.24, nº 2.

LEARNER, Thomas J.S. **Modern and Contemporary Art: News Conservation Challenges, Conflicts and Considerations.** The GCI Newsletter. Conservation Perspective. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, 2009. V.24, nº 2.

LEARNER, Tom; RIVENC, Rachel. **Conserving Outdoor Sculpture: Outcomes from a focus meeting.** In: BEERKENS, Lydia; LEARNER, Tom (ed.). **Conserving Outdoor Painted Sculpture.** Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2014.

LEVIN, Jeffrey (Ed.). **Conservation of Public Art.** The GCI Newsletter. Conservation Perspective. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, 2012. v. 27, nº 2.

LEVIN, Jeffrey (Ed.). **Modern and Contemporary Outdoor Sculpture Conservation.** The GCI Newsletter. Conservation Perspective. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, 2007. v. 22, nº 2.

LEVIN, Jeffrey; LEARNER, Thomas J.S. **Competing Commitments: A Discussion about Ethical Dilemmas in the Conservation of Modern and Contemporary Art.** The GCI Newsletter. Conservation Perspective. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, 2009. V.24, nº 2.

LYDIATE, Henry. **Posthumous Legal and Ethical Issues**, *Tate Papers*, no.8, Autumn 2007, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/posthumous-legal-and-ethical-issues>, acesso em 10 de maio de 2018.

MAGALHÃES, Fábio; VALU ORIA GALERIA DE ARTE. **O artista e a bola= the artist and the ball**. Rio de Janeiro: Prefeitura: Fundação Cidade das Artes; São Paulo: Museu da Cidade de São Paulo, 2014. 117 p.

MAIOLINO, Anna Maria; CÉSAR, Marisa Flório; MERCEDES VEIGA ARTE CONTEMPORÂNEA. **Por um fio**. Rio de Janeiro: Mercedes Veiga Arte Contemporânea, 2010. 36 p. + 1 folheto.

MAIOLINO, Anna Maria; DOCTORS, Marcio. **Codificações matéricas**. Belo Horizonte: Celma Albuquerque Galeria de Arte, 1999. 16 p.

MAIOLINO, Anna Maria; ZEGHER, Catherine de; PAÇO IMPERIAL (BRASIL); MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Anna Maria Maiolino: vida afora = A lifeline**. New York, NY: The Drawing Center, 2002. IXXI, 357 p.

MANCUSI-UNGARO, Carol. **Working with artists in order to preserv the original intent: Original Intent: The Artist's Voice**. In HUMMELEN, Yjsbrand; SILLÉ, D. **Modern Arts: Who Cares?** London: Archetype, 2005.

MATTOS, Armando; COSTA, Marcus de Lontra; MATTAR, Denise MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO; SESI. **Poética da resistência: aspectos da gravura brasileira**. São Paulo: SESI, 1994. 63 p.

MATTOS, Armando; MATTAR, Denise MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO; SESI. **O desenho moderno no Brasil**. São Paulo: SESI, 1993. 63 p.

MCNALLY, Rika Smith; HSU, Lilian. **Conservation of Contemporary Public Art**. The GCI Newsletter. Conservation Perspective. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, 2012. V. 27, nº 2. p. 4-9.

MERLEAU-PONTY, Maurice; MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. **Fenomenologia da Percepção**. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MICHALSKI, Stefan. **The ABC Method: A risk management approach to the preservation of cultural heritage.** Government of Canada, Canadian Conservation Institute and ICCROM, Ottawa, Canada, 2016.

MODERN ART, NEW MUSEUMS. Anais IIC, Bilbao, 2004.

MOLOTCH, Harvey; WHARTON, Glenn. **The Challenge of Installations of Art.** In BRACKER; Alison; RICHMOND, A. **Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths.** London: Butterworth-Heinemann, 2009.

MORAIS, Frederico. **Sete décadas da presença italiana na arte brasileira.** Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1986. [83] p.

MOREIRA, Roberto INSTITUTO CULTURAL ITAU. **Encontros.** São Paulo: Itaú Cultural. 5 vídeos cassetes (aprox. 384 min.): son. color. (Coleção Itaú Cultural)

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO 2000, Parque Ibirapuera, SP; AGUILAR, Nelson FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO BRASIL. **500 ANOS ARTES VISUAIS. Arte contemporânea= Contemporary art.** São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. 255 p.

MOURA, Rodrigo; PEDROSA, Adriano (Ed.). **Através: INHOTIM.** Brumadinho: Instituto INHOTIM, 2012.

MUNDY, Jennifer. **Why/Why Not Replicate?**, *Tate Papers*, no.8, Autumn 2007, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/whywhy-not-replicate>, acesso em 10 de maio de 2018.

MUSEU DE ARTE BRASILEIRA (SÃO PAULO, SP). **Novas aquisições, 1995-2003.** São Paulo: MAB, [2004?] 1v.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA (SÃO PAULO, SP). **Jovem arte contemporânea: 28 de novembro a 12 de dezembro de 1973.** São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 1973. 28 p.

NAVAES, Rodrigo. **Júnia Pena Fabíola Moulin Mabe Bethônico Marconi Drummond Lage Nydia Negromonte Ricardo Homen Roberto Bethônico Solange Pessoa Iole Freitas Nuno Ramos.** Belo Horizonte: EMBRA, 1992. 28 p.

NAVES, Rodrigo. **Amílcar de Castro.** Belo Horizonte: AD2 Editora, 2010. 329 p.

OITICICA FILHO, Cesar. **Hélio Oiticica**: o restauro da obra. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de; BORGES, Maria Ester Maciel de Oliveira; LESTEL, Dominique. **Inventar uma pele para tudo**: texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille. 2014. 353 f., enc. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-9HXHBP> acesso em: 09 janeiro de 2018.

PETOVIC, Daniela. **Working with artists in order to preserv the original intent**: Proceeding Group I. In HUMMELEN, Yjsbrand; SILLÉ, D. **Modern Arts: Who Cares?** London: Archetype, 2005.

PHENIX, Alan; VAN DER ELST, Caroline. **The Interdisciplinary approach in the project Conservation of Modern Art**: Proceedings. In HUMMELEN, Yjsbrand; SILLÉ, D. **Modern Arts: Who Cares?** London: Archetype, 2005.

PHILIPPOT, Paul. **Restoration from the Perspective of the Humanities**. In: PRICE, Nicholas Stanley (Org.). *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996. p. 216-228.

RAMOS, Nuno. **Cujo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2011. 88 p.

RAMOS, Nuno. **Ensaio geral**: projetos, roteiros, ensaios, memória. São Paulo: Globo, 2007. 411 p.

RAMOS, Nuno; MAMMI, Lorenzo; JAFFE, Noemi; RESTIFFE, Mauro. Houyhnhnms. **São Paulo**: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.

REIS, Paulo. **Casa**: poética do espaço na arte brasileira. [Vila Velha]: Fundação Vale do Rio Doce, 2004. 20 p.

RIBENBOIM, Ricardo; BOUSSO, Daniela. Excesso. São Paulo: Paço das artes, 1996. 74 p.

ROY, S. (Ed.). **Preventive Conservation: practice, theory and research**. Preprints of contributions to the Ottawa Congress, 12 – 16 September 1994. London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1994.

RYAN, Gwynne. **Conservation of Outdoor Painted Sculpture at the Hirshhorn: Taking Lessons from the Preservation of Variable Media**. In: BEERKENS, Lydia; LEARNER, Tom (Ed.). **Conserving Outdoor Painted Sculpture**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2014.

SAAZE, Vivian van. **Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks**. Amsterdam University Press, Amsterdam, Netherlands, 2013.

SALDANHA, Claudia. **Circuito de Arte Contemporânea do Museu do Açude: Angelo Venosa, José Resende, Waltercio Caldas**. Rio de Janeiro: Museus Castro Maya, 2016.

SALGADO, Renata; LOPES, Artur Alípio Barrio de Sousa. **Imagem escrita**. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1999. VIII, 181 p. (broch.).

SCHINZEL, Hiltrud. **Touching vision: essays on restoration theory and the perception of art**. Brussels: VUB university press, 2004. p. 86.

SCHOLTE, Tatja; WHARTON, Glenn. **Inside Installations**. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

SCHOLTE, Tatja; WHARTON, Glenn. **Inside Installations: Theory and Practice in the care of complex artworks**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

SCINZEL, Hiltrud. **Ethics and Theory of Conservation of Contemporary Art: Mixed Media, mixed functions, mixed positions**. HUMMELEN, Yjsbrand; SILLÉ, D. **Modern Arts: Who Cares?** London: Archetype, 2005.

SEHN, Magali Melleu. **Arte Contemporânea: da preservação aos métodos de intervenção**. Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SEHN, Magali Melleu. **Entre Resíduos e Dominós. Preservação de Instalações de Arte no Brasil**. Minas Gerais: C/Arte, 2014.

SEHN, Magali Melleu. **Os Dilemas da Preservação da arte contemporânea**. In: ROSADO, Alessandra; GONÇALVES, Willi de Barros (Org.). Ciências do patrimônio: horizontes transdisciplinares. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2015. P. 125-138.

STERRET, Jill. **Contemporary Museums of Contemporary Art**. In BRACKER; Alison; RICHMOND, A. **Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths**. London: Butterworth-Heinemann, 2009.

STERRET, Jill; LEARNER, Thomas J.S. **Competing Commitments: A Discussion about Ethical Dilemmas in the Conservation of Modern and Contemporary Art**. The GCI Newsletter. Conservation Perspective. The Getty Conservation Institute. Los Angeles, 2009. V.24, nº 2.

STINGARI, Carol. **Installations and Problems of Preservation**. HUMMELEN, Yjsbrand; SILLÉ, D. **Modern Arts: Who Cares?** London: Archetype, 2005.

STURMAN, Shelley. **Working with artists in order to preserv the original intent: Necessary Dialogue: The Artist as Partner in Conservation**. In HUMMELEN, Yjsbrand; SILLÉ, D. **Modern Arts: Who Cares?** London: Archetype, 2005.

SZIBOR, Florian. **“Not for Eternity maybe...”**: Franz West’s *Flause* and Considerations on Outdoor Painted Sculpture. In: BEERKENS, Lydia; LEARNER, Tom (Ed.). **Conserving Outdoor Painted Sculpture**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2014.

SZMELTER, Iwona. **Shaping the legacy of Krzysztof M. Bednarski: A Model for Artist/Conservation/Curator Collaboration**. In: SCHOLTE, Tatja; WHARTON, Glenn. **Inside Installations: Theory and Practice in the care of complex artworks**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

TASSINARI, Alberto; MAMMI, Lorenzo; NAVES, Rodrigo; RAMOS, Nuno. **Nuno Ramos**. São Paulo: Ática, c1997. 236p.

The 17th Symposium of the Western States Arts Federation: **The Future History of Public Art**. WESTAF, Honolulu, USA, 2017. Disponível em: https://s3-us-west-2.amazonaws.com/publicartarchive/WESTAF_2017+The+Future+History+of+Public+Art+Symposium_final.pdf?utm_source=The+Future+History+of+Public+Art%3A+Symposium+Proceedings+Now+Available%21&utm_campaign=PAArtners+Periodical+July+2018&utm_medium=email

THE DECISION-MAKING Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art. Disponível em: <http://www.sbmkn.nl/uploads/decision-making-model.pdf>. Acesso em agosto 2016.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **New Materials, New Ideas: Issues in Conservation.** MoMa .New York, 2001. v. 4, nº 6. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4420601>, acesso em agosto de 2016.

VAN DAMME, Claire. **Ethics and Theory of Conservation of Contemporary Art: Reuse and Recycling: New Ways to Conserve Ephemeral Art?** HUMMELEN, Yjsbrand; SILLÉ, D. **Modern Arts: Who Cares?** London: Archetype, 2005.

VAN DE VALL, Renée. **Painful Decisions: Philosophical Considerations on a Decision-Making Model.** In: HUMMELEN, Yjsbrand; SILLÉ, D. **Modern Arts: Who Cares?** London: Archetype, 2005.

VAN SAAZE, Vivian. **Acknowledging Differences: a Manifold of Museum Practices.** In: SCHOLTE, Tatja; WHARTON, Glenn. **Inside Installations: Theory and Practice in the care of complex artworks.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

VENANCIO FILHO, Paulo; SALDANHA, Claudia. **Circuito de Arte Contemporânea do Museu do Açu:** Angelo Venosa, José Resende, Waltercio Caldas. Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, 2016.

VERBEECK, Muriel. **“There is nothing more practical than a good theory”:** Conceptual tools for conservation practice. *Studies in Conservation*, The J. Paul Getty Trust, 2016. v. 61, suplemento 2.

VERSLOOT, Anne (editor). **Assessing Museum Collections: Collection valuation in six steps.** Cultural Heritage Agency of the Netherlands, Amersfoort, Netherlands, 2014. Disponível em: <https://cultureelerfgoed.nl/sites/default/files/publications/assessing-museum-collections.pdf>

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría Contemporánea de la Restauración.** Madrid: Editorial Síntese, 2004.

WHARTON, Glen; MOLOTCH, Harvey; BRACKER, Alison. “The Challenging of Installation of Art” in **Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths.** Londres: Victoria and Albert Museum, 2009. P. 210 – 222.

WHARTON, Glenn. **The Challenges of Conserving Contemporary Art**. Disponível em www.incca.org, acesso em agosto de 2016.

WOODCOCK, Eric Charles; CARNEIRO, Lúcia; PRADILLA, Ileana. **Iole de Freitas**. Rido de Janeiro, Lacerda Editores: Centro de Arte Hélio Oiticica, Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1998. 95 p.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ABC. **The conservators protecting some of our most valuable Indigenous art from tropical troubles**. Disponível em: https://www.abc.net.au/news/2018-12-01/magnt-conservators-protect-indigenous-art-from-the-tropics/10565938?fbclid=IwAR0Lhi4w31aTMG2Ew5sXeZw7DbO_cvW5T1L-qP-tRxTNcGXH0U2QrCuZNDg último acesso em 20 de janeiro de 2019.

ARTS COUNCIL ENGLAND. **Accreditation Scheme for Museums and Galleries in the United Kingdom: Accreditation Standard**. Disponível em: https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Accreditation_Standard_Nov2018_0.pdf último acesso em 20 de janeiro de 2019.

ARTS COUNCIL ENGLAND. **Museums Accreditation Scheme**. Disponível em: <https://www.artscouncil.org.uk/supporting-arts-museums-and-libraries/museums-accreditation-scheme> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

ASBURY, Michael. **Her Other Selves**. Disponível em: <https://www.flashartonline.com/article/her-other-selves/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

AUSTRALIA ICOMOS. **Risk Preparedness**. Disponível em: <https://australia.icomos.org/resources/australia-icomos-heritage-toolkit/risk-preparedness/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE YOUTUBE CHANEL. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC8OHTkix8bKQEDaiQr9dG> A último acesso em 20 de janeiro de 2019.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE YOUTUBE CHANEL. **Introduction to museum collections documentation standards**. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=iygleX9mScw> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE YOUTUBE CHANEL. **Preventive**

Conservation Guidelines for Collections. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=4xoa7C0JgkM&fbclid=IwAR0_lat7UV_SJ3tLyyuSoplAKUFP9hCJPqX6vFs9VzchCPyh-aluADtXcSA último acesso em 20 de janeiro de 2019.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE YOUTUBE CHANEL. **Preventive**

Conservation Guidelines for Collections. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=4xoa7C0JgkM&fbclid=IwAR3YyTME0IAoW8k_oP2LbpondfnYV4Uq0PugnmCiHFiM9cRSZKDTi67Kapg último acesso em 20 de janeiro de 2019.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE. **Agents of deterioration.** Disponível em:

<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration.html> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE. **Canadian Conservation Institute (CCI)**

Notes. Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes.html> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE. **Caring for na existing mural.**

Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/care-objects/fine-art/conservation-guidelines-outdoor-murals/caring-existing-mural.html> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE. **Caring for outdoor objects.** Disponível

em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/outdoor-objects.html> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE. **Outdoor Mural Condition Report form.**

Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/care-objects/fine-art/conservation-guidelines-outdoor-murals/condition-report-inspection-record/outdoor-mural-condition-report-form.html> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE. **Outdoor Storage and Display: Basic Principles – Canadian Conservation Institute (CCI) Notes 15/8.** Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/outdoor-storage-display-basic-principles.html> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE. **Outdoor Storage and Display: Basic Principles – Canadian Conservation Institute (CCI) Notes 15/8.** Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/outdoor-storage-display-basic-principles.html> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE. **Outdoor Storage and Display: Remedial Measures – Canadian Conservation Institute (CCI) Notes 15/9.** Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/outdoor-storage-display-remedial-measures.html> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE. **Risk management for heritage collections.** Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/risk-management-heritage-collections.html> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE. **The ABC method: a risk management approach to the preservation of cultural heritage.** Disponível em: <http://publications.gc.ca/site/eng/9.808656/publication.html> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE. **The ABC Method: a risk management approach to the preservation of cultural heritage.** Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/risk-management-heritage-collections/abc-method-risk-management-approach.html> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE. **Totem Poles Displayed Outside – Canadian Conservation Institute (CCI) Notes 6/8.** Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/totem-poles-outside.html> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE. **Understanding outdoor objects and planning ahead.** Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/outdoor-objects.html#a1> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

CENTRE DE CONSERVATION DU QUÉBEC. **Guide pour la conservation des œuvres d'art public.** Disponível em: http://www.ccq.gouv.qc.ca/fileadmin/images/guide_artpublic/guide_2013.pdf último acesso em 20 de janeiro de 2019.

CENTRO DE ESTUDOS AVANÇADOS DA CONSERVAÇÃO INTEGRADA. **Gestão da Manutenção – Texto para Discussão.** Disponível em: <http://www.ceci-br.org/ceci/br/publicacoes/59-textos-para-discussao/781-gestao-da-manutencao-texto-para-discussao.html> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

CITY OF CAMBRIDGE – PUBLIC ART COLLECTION – ART CONSERVATION. **Condition Report.** Disponível em: <https://www.cambridgema.gov/~media/Files/artscouncil/artconservationfiles/Sculpture-Art-Conservation-Condition-Report-Form-CAC.pdf?la=en> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

COLLECTIONS TRUST. **Data cleaning.** Disponível em: <https://collectionstrust.org.uk/consultancy/data-cleaning/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

COLLECTIONS TRUST. **Documentation planning pack.** Disponível em: <https://collectionstrust.org.uk/resource/documentation-planning-pack-2018/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

COLLECTIONS TRUST. **Draft list of term sources for Spectrum 5.0.** Disponível em: <https://collectionstrust.org.uk/resource/draft-list-of-term-sources-for-spectrum-5-0/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

DASARTES. **Museu do Açude inaugura obras de Angelo Venosa, Waltercio Caldas e José Resende.** Disponível em: <http://dasartes.com/noticias/museu-do-acude-inaugura-obras-de-angelo-venosa-waltercio-caldas-jose-rezende/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de museologia.** Disponível em: http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf último acesso em 20 de janeiro de 2019.

DIRETORIA DE ESTUDOS E PROJETOS – GERÊNCIA DE PROGRAMAS ESPECIAIS – SISTEMA ALERTA RIO: PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. **Relatório Anual de Chuva para a cidade do Rio de Janeiro no ano de 2015.**

Disponível em: <http://sistema-alerta-rio.com.br/wp-content/uploads/2016/07/rel2015.pdf> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Normalização.** Disponível em:

<http://www3.eca.usp.br/biblioteca/servi%C3%A7os/normalizacao> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Museus improvisam no Rio por falta de recursos, e tempo é desafio:** Orçamento de instituições públicas não permite melhorias sem ajuda extra. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/09/museus-improvisam-no-rio-por-falta-de-recursos-e-tempo-e-desafio.shtml> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

G1 RJ. **Alto da Boa Vista, no Rio, tem 3º maior índice de chuva dos últimos 46 anos.** Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2012/06/alto-da-boa-vista-registra-o-3-maior-indice-de-chuva-dos-ultimos-46-anos.html> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

GETTY CONSERVATION INSTITUTE YOUTUBE CHANEL. Disponível em:

<https://www.youtube.com/channel/UCtOX-CcqikXgdAfrBwR369Q> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

GETTY CONSERVATION INSTITUTE YOUTUBE CHANEL. **Ethical Dilemmas in Conservation of Modern and Contemporary Art.** Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=K6aslpQBnYw&index=14&t=0s&list=PL6CCFE1F409F30460> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

GETTY CONSERVATION INSTITUTE YOUTUBE CHANEL. **Outdoor Painted Sculpture.** Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=SkfG2JvIZ2M&index=12&t=0s&list=PL6CCFE1F409F30460> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

GOOGLE ARTS AND CULTURE. **Museus Castro Maya – Tour Virtual.** Disponível em: <https://artsandculture.google.com/partner/museu-castro-maya> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

GOOGLE MAPS. **Localização Museu do Açude.** Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/@-22.9636721,-43.2836809,288m/data=!3m1!1e3> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO – ACAM PORTINARI. **Documentação e Conservação de Acervos Museológicos.** Disponível em: https://issuu.com/sisem-sp/docs/documentacao_conservacao_acervos_mu último acesso em 20 de janeiro de 2019.

GUIA DAS ARTES. **Circuito de arte contemporânea do museu do açude ganha obras permanentes.** Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/rio-de-janeiro/rio-de-janeiro/circuito-de-arte-contemporanea-do-museu-do-acude-ganha-obras-permanetes-2016-07-31> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

HENRY MOORE FOUNDATION. **Sculpture Research Programme.** Disponível em: <https://www.henry-moore.org/research/sculpture-research-programme> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

HERITAGE CREATIVE. **Case Studies.** Disponível em: <https://www.heritagecreative.co.uk/case-studies/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

HISTORIC ENGLAND. **Technical Conservation Guidance Brochure.** Disponível em: <https://historicengland.org.uk/advice/technical-advice/buildings/technical-conservation-guidance/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

HUMMELEN. **Conservation strategies for modern and contemporary art.** Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/21897494/conservation-strategies-for-modern-and-contemporary-art-inside-> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

ICOM –CIDOC. **Declaração de Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes de Informação sobre Objetos de Museus:** Categorias de Informação do Comitê Internacional de Documentação (CIDOC – ICOM) – COLEÇÃO GESTÃO E DOCUMENTAÇÃO DE ACERVOS: TEXTOS DE REFERÊNCIA. Disponível em: https://issuu.com/sisem-sp/docs/cidoc_guidelines último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INSIDE INSTALLATIONS DOCUMENTATION. Disponível em: <https://www.yumpu.com/user/inside.installations.org> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INSIDE INSTALLATIONS. **Condition Report.** Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/23432632/condition-report-1pdf-inside-installations> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INSIDE INSTALLATIONS. **Data Registration.** Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/23432591/4-data-registration-pdf-161kb-inside-installations> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INSIDE INSTALLATIONS. **Description of the Installation.** Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/23432624/description-of-the-installationpdf-inside-installations> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Guia dos Museus Brasileiros.** Disponível em: <http://www.museus.gov.br/guia-dos-museus-brasileiros/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Instalação de Tatiana Grinberg no Museu do Açude.** Disponível em: <http://www.museus.gov.br/instalacao-de-tatiana-grinberg-no-museu-do-acude/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Instalação Malha Atlântica inaugura programação 2015 do Museu do Açude.** Disponível em: <http://www.museus.gov.br/instalacao-malha-atlantica-inaugura-programacao-2015-do-museu-do-acude/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Museu do Açude agrega três instalações a seu Circuito de Arte Contemporânea.** Disponível em: <http://www.museus.gov.br/museu-do-acude-agrega-tres-instalacoes-a-seu-circuito-de-arte-contemporanea/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Museu do Açude.** Disponível em: <http://www.museus.gov.br/tag/museu-do-acude/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Museus Castro Maya com nova exposição e palestras sobre educação no RJ.** Disponível em: <http://www.museus.gov.br/museus-castro-maya-com-nova-exposicao-e-palestras-sobre-educacao-no-rj/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INSTITUTO NACIONAL DE METEOROLOGIA. Disponível em: <http://www.inmet.gov.br/portal/index.php?r=home2/index> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INTERNATIONAL CENTRE FOR THE STUDY OF THE PRESERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL PROPERTY (ICCROM). **Pioneering Resource on First Aid to Cultural Heritage Now Available.** Disponível em: <https://www.iccrom.org/news/pioneering-resource-first-aid-cultural-heritage-now-available> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INTERNATIONAL CENTRE FOR THE STUDY OF THE PRESERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL PROPERTY (ICCROM). **Guia de Gestão de Riscos para o Patrimônio Museológico.** Disponível em: <https://www.iccrom.org/publication/guia-de-gestao-de-riscos-para-o-patrimonio-museologico> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INTERNATIONAL CENTRE FOR THE STUDY OF THE PRESERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL PROPERTY (ICCROM). **Preventive conservation.** Disponível em: <https://www.iccrom.org/section/preventive-conservation> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INTERNATIONAL CENTRE FOR THE STUDY OF THE PRESERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL PROPERTY (ICCROM). **Guia de Gestão de Riscos para o Patrimônio Museológico.** Disponível em: https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-01/guia_de_gestao_de_riscos_pt.pdf último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INTERNATIONAL CENTRE FOR THE STUDY OF THE PRESERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL PROPERTY (ICCROM). **Sharing Conservation Decisions.** Disponível em: https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-05/sharing_conservation_decisions_2018_web.pdf último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INTERNATIONAL CENTRE FOR THE STUDY OF THE PRESERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL PROPERTY (ICCROM). **FIRST AID TO CULTURAL HERITAGE IN TIMES OF CRISIS:** Handbook. Disponível em: https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-10/fac_handbook_print_oct-2018_final.pdf último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INTERNATIONAL CENTRE FOR THE STUDY OF THE PRESERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL PROPERTY (ICCROM). **FIRST AID TO CULTURAL HERITAGE IN TIMES OF CRISIS**: Toolkit. Disponível em: https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-10/fac_toolkit_print_oct-2018_final.pdf último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INTERNATIONAL COMMITTEE FOR DOCUMENTATION. **CIDOC – Supporting Museum Documentation**. Disponível em: <http://network.icom.museum/cidoc/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS – COMMITTEE FOR CONSERVATION (ICOM – CC). **Downloads: Modern Materials and Contemporary Art**. Disponível em: http://www.icom-cc.org/10/documents?catId=14&subId=224#.Ww3psyBv_IU último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS – COMMITTEE FOR CONSERVATION (ICOM – CC). **Documentation**. Disponível em: <http://www.icom-cc.org/24/working-groups/documentation/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS – COMMITTEE FOR CONSERVATION (ICOM – CC). **Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage**. Disponível em: http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/%20-%20.WorXRvOVQI/#.Wy_2iCBv_IU último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS – COMMITTEE FOR CONSERVATION (ICOM – CC). **Preventive Conservation**. Disponível em: <http://www.icom-cc.org/36/working-groups/preventive-conservation/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM). **Nota técnica sobre a Medida Provisória nº850, de 10 de setembro de 2018, que autoriza o Poder Executivo Federal a instituir a Agência Brasileira de Museus – ABRAM**: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus – ICOM Brasil, 14/09/2018. Disponível em: http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2018/09/Nota_Tecnica_ICOMBrasil.pdf último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INTERNATIONAL NETWORK FOR THE CONSERVATION OF CONTEMPORARY ART (INCCA). **Inside Installations Glossary**. Disponível em: <https://www.incca.org/articles/inside-installations-glossary> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

INTERNATIONAL NETWORK FOR THE CONSERVATION OF CONTEMPORARY ART (INCCA). **Booklet Inside Installations**. Disponível em: https://www.incca.org/sites/default/files/booklet_inside_installations.pdf último acesso em 20 de janeiro de 2019.

IOLE DE FREITAS. **Dora Maar na Piscina**. Disponível em: <http://ioledefreitas.com.br/portfolio/dora-maar-na-piscina-1999/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

JADZINSKA, Monika; SZMELTER, Iwona. **Condition Report**. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/view/23432637/condition-report-inside-installations> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

KALLINEN, Sami. **Guidelines for documenting (video) installations on vídeo**. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/view/23432594/guidelines-for-documenting-video-installations-on-video-inside-> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

LAURENSEN, Pip. **Risk Assessment**. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/23432659/part-1-risk-assessment-inside-installations> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

MARCIO DOCTORS. **Museu do Açude – Espaço de instalações permanentes do Museu do Açude – Rio de Janeiro**. Disponível em: <https://vimeo.com/125530548> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

MOUSTAKAS. **Phenomenological Research Methods**. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/23432622/phenomenological-research-methods-inside-installations> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

MUSEU DA IMIGRAÇÃO. **Roteiros do CIDOC e Glossário da norma Spectrum 4.0**. Disponível em: http://museudaimigracao.org.br/wp-content/uploads/2015/05/Roteiros-do-Cidoc_p5.pdf último acesso em 20 de janeiro de 2019.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Grupo Frente**. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/index.html> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

MUSEU REINA SOFIA. **15ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo.** Disponível em:

https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/conservacion_de_arte_contemporaneo_15.pdf último acesso em 20 de janeiro de 2019.

MUSEU REINA SOFIA. **18ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo.**

Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/18a-jornada-conservacion-arte-contemporaneo> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

MUSEU REINA SOFIA. **Conservación de Arte Contemporáneo. 13ª Jornada.**

Disponível em: <https://issuu.com/museoreinasofia/docs/publicacion-13-jornada/138> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

MUSEU REINA SOFIA. Disponível em:

https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/yococu-2016.pdf?fbclid=IwAR363C7SHhPMjoeHnG_eB4b-9mKNXvdhZi_Q-P1XYAhKJ6U0VPfnfzjNuHk último acesso em 20 de janeiro de 2019.

MUSEU REINA SOFIA. **Restauración.** Disponível em:

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/restauracion> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

MUSEUS CASTRO MAYA. **Museu do Açude: Espaço de Instalações**

Permanentes. Disponível em: <http://museuscastromaya.com.br/museu-do-acude/exposicao-do-museu-do-acude/espaco-de-instalacoes-permanentes/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

MUSEUS CASTRO MAYA. **Museus Castro Maya.** Disponível em:

<http://museuscastromaya.com.br/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

MUSEUS DO RIO. **Museu do Açude.** Disponível em:

http://www.museusdoriorio.com.br/joomla/index.php?option=com_k2&view=item&id=38:museus-raymundo-otoni-de-castro-maya-%E2%80%93-museu-do-a%C3%A7ude&Itemid=234 último acesso em 20 de janeiro de 2019.

NANORESTART. **Conservation Challenges.** Disponível em:

http://www.nanorestart.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=363&Itemid=814 último acesso em 20 de janeiro de 2019.

NATIONAL OCEANIC AND ATMOSPHERIC ADMINISTRATION. Disponível em: <https://governmentsshutdown.noaa.gov/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE. **CASE STUDY: REVOLUTION - JEFFREY SHAW.** Disponível em: <http://www.nimk.nl/eng/inside-installations/revolution-jeffrey-shaw> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE. **Inside Installations.** Disponível em: <http://www.nimk.nl/eng/inside-installations> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE. **INSIDE INSTALLATIONS: PRESERVATION AND PRESENTATION OF INSTALLATION ART.** Disponível em: <http://www.nimk.nl/eng/inside-installations/inside-installations-preservation-and-presentation-of-installation-art> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

NEW APPROACHES IN THE CONSERVATION OF CONTEMPORARY ART (NACCA). **Artist Interviews and Artist Participation as Research Tools in Conservation Practices.** Disponível em: <http://nacca.eu/research-projects/artist-participation-in-conservation/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

NEW APPROACHES IN THE CONSERVATION OF CONTEMPORARY ART (NACCA). **Conservation of Contemporary Art and Ethnographic Materials: Relationships, Similarities and Differences.** Disponível em: <http://nacca.eu/research-projects/contemporary-art-conservation-and-ethnography/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

NEW APPROACHES IN THE CONSERVATION OF CONTEMPORARY ART (NACCA). **Contemporary Art Conservators and Curators: Roles, Collaboration, Training and Ethics.** Disponível em: <http://nacca.eu/research-projects/contemporary-art-conservators-and-curators/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

NEW APPROACHES IN THE CONSERVATION OF CONTEMPORARY ART (NACCA). **Database for the Documentation of Contemporary Art.** Disponível em: <http://nacca.eu/research-projects/contemporary-art-database/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

NEW APPROACHES IN THE CONSERVATION OF CONTEMPORARY ART (NACCA). **Ownership, Information, Control, and Access: A Study in Practice**

and Ethics. Disponível em: <http://nacca.eu/research-projects/ownership-information-control-access/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

NEW APPROACHES IN THE CONSERVATION OF CONTEMPORARY ART (NACCA). **The Artist Intent in Contemporary Art: Matter and Process in Transition.** Disponível em: <http://nacca.eu/research-projects/artist-intent-in-contemporary-art/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

NEW APPROACHES IN THE CONSERVATION OF CONTEMPORARY ART (NACCA). **The Role of Conservation Sciences in the Authentication of Modern and Contemporary Art Works.** Disponível em: <http://nacca.eu/research-projects/conservation-sciences-in-modern-and-contemporary-art-authentication/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

NEW APPROACHES IN THE CONSERVATION OF CONTEMPORARY ART (NACCA). **The Exhibition as a Conservation Tool: Examining Changes in Presentation Discourses and Practices.** Disponível em: <http://nacca.eu/research-projects/exhibition-as-conservation-tool/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

NEW APPROACHES IN THE CONSERVATION OF CONTEMPORARY ART (NACCA) **Values and Valuation of Modern and Contemporary Visual Art: The Role of Reflective Practice.** Disponível em: <http://nacca.eu/research-projects/modern-and-contemporary-art-values-and-valuation/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

O GLOBO. **Conheça algumas obras do Museu do Açude.** Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/conheca-algumas-obras-do-museu-do-acude-4941946> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

O GLOBO. **Museu do Açude, em crise, passou a ser administrado pelo Iphan em 1982.** Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/museu-do-acude-em-crise-passou-ser-administrado-pelo-iphan-em-1982-6335795> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

O GLOBO. **Seis grandes museus do Rio não têm documentação exigida por Bombeiros.** Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/seis-grandes-museus-do-rio-nao-tem-documentacao-exigida-por-bombeiros-23035621> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E CULTURA. **Textos fundamentais de la Convención para la Salvaguardia del**

Patrimônio Cultural Imaterial de 2003. Disponível em:

https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-2018_version-SP.pdf?fbclid=IwAR1gPtcJQPFNUVxUPwySmyG3wUWYjiaPzihoj11AClfdBfsIB2tFut-0w8Gw último acesso em 20 de janeiro de 2019.

PARQUE NACIONAL DA TIJUCA. Museu do Açude. Disponível em:

<http://www.parquedatijuca.com.br/#noticia?id=146> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

PODER 360. MPF pede a interdição de 6 museus do Rio de Janeiro. Disponível

em: <https://www.poder360.com.br/justica/mpf-pede-a-interdicao-de-6-museus-do-rio-de-janeiro/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

PUBLIC ART ONLINE: THE LEADING PUBLIC ART RESOURCE. Case Studies.

Disponível em: <http://www.publicartonline.org.uk/casestudies/index.html> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

R7. Museu do Açude: paixão de francês pela arte vira coleção rara no Rio.

Disponível em: <https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/balanco-geral-rj/videos/museu-do-acude-paixao-de-frances-pela-arte-vira-colecao-rara-no-rio-13092018> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

RÉMILLARD, F. Identification of Plastics and Elastomers: Miniaturized tests.

Disponível em: http://www.ccq.gouv.qc.ca/fileadmin/images/img_centre-ress/microtest_ang.pdf último acesso em 20 de janeiro de 2019.

REVISTA PIAUÍ. Lei Rouanet: em 10 anos, museus só receberam um terço do que pediram para preservar acervos. Disponível em:

<https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2018/12/04/museu-acervo-lei-rouanet/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

REVISTA SELECT. Arte e Destruição na Floresta da Tijuca. Disponível em:

<https://www.select.art.br/arte-e-destruicao-na-floresta-da-tijuca/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

REVISTA SELECT. Arte e Destruição na Floresta da Tijuca: Confira o vídeo feito

em parceria com o Canal Curta! sobre o atual estado das obras no Museu do Açude, no Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.select.art.br/arte-e-destruicao-na-floresta-da-tijuca-2/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

ROYAL ACADEMY. **Conservation Principles and Uncomfortable Truths.**

Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/events/focusday/conservation-principles-and-uncomfortable-truths,884> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

S.M.A.K. **Inside Installations | S.M.A.K. collection.** Disponível em:

<https://smak.be/en/exhibition/8456> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART. **Projects + Perspectives.** .

Disponível em: <https://www.sfmoma.org/projects-perspectives/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM. **Save Outdoor Sculpture!** Disponível

em: <https://americanart.si.edu/research/inventories/outdoor-sculpture> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

TATE. **NACCA: New Approaches in the Conservation of Contemporary Art.**

Disponível em: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/nacca> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

TATE. **NeCCAR: Network for Conservation of Contemporary Art Research.**

Disponível em: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/neccar-network-conservation-contemporary-art-research> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

TATE. **Tate Papers nº 8 – Autumn 2007.** Disponível em:

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

THE CULTURAL HERITAGE AGENCY OF THE NETHERLANDS. Disponível em:

<https://cultureelerfgoed.nl/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

THE FINE ART CONSERVACY. **Outdoor Sculpture.** Disponível em: http://www.art-conservation.org/?page_id=1230 último acesso em 20 de janeiro de 2019.

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE. **Collection Environment Field**

Activities: Eames House Conservation Assessment. Disponível em:

http://www.getty.edu/conservation/our_projects/education/ce_field/conservation_assessments.html último acesso em 20 de janeiro de 2019.

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE. **Collection Environment Field**

Activities: Related Materials. Disponível em:

http://www.getty.edu/conservation/our_projects/education/ce_field/related_mats.html
último acesso em 20 de janeiro de 2019.

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE. **CONSERVATION INSTITUTE. CONSERVATION PERSPECTIVES THE GCI NEWSLETTER 24.2 (Fall 2009).**

Disponível em:

http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/24_2/index.html
último acesso em 20 de janeiro de 2019.

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE. **Conservation of Plastics in Museum Collections.** Disponível em:

http://www.getty.edu/conservation/our_projects/education/cons_plastics/index.html
último acesso em 20 de janeiro de 2019.

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE. **CONSERVATION PERSPECTIVES THE GCI NEWSLETTER FALL 2012 • CONSERVATION OF PUBLIC ART.**

Disponível em:

http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/27_2/ último acesso em 20 de janeiro de 2019.

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE. **Documenting Painted Surfaces for Outdoor Painted Sculptures.** Disponível em:

http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/documenting_painted.html último acesso em 20 de janeiro de 2019.

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE. **Modern and Contemporary Art Research Initiative.** Disponível em:

http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/modcon/ último acesso em 20 de janeiro de 2019.

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE. **OUTDOOR PAINTED SCULPTURE.**

Disponível em:

http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/28_2/gcinews6.html último acesso em 20 de janeiro de 2019.

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE. **Outdoor Sculpture.** Disponível em:

http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/outdoor/index.html último acesso em 20 de janeiro de 2019.

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE. **Save Outdoor Sculpture!: A Community-Based Conservation Program.** Disponível em: http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/22_2/news_in_cons1.html último acesso em 20 de janeiro de 2019.

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE. **TEMPORARY ART?:** The Production and Conservation of Outdoor Sculptures in Fiberglass-Reinforced Polyester. Disponível em: http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/27_2/temporary_art.html último acesso em 20 de janeiro de 2019.

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE. **The Conservation of Twentieth-Century Outdoor Painted Sculpture.** Disponível em: http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/cons_20th_outdoor_sculpture_mtg_report.html último acesso em 20 de janeiro de 2019.

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE. The Iris – *Behind the Scenes at the Getty*. **Conservation: The art and science of preserving cultural heritage around the world.** Disponível em: <http://blogs.getty.edu/iris/topics/conservation/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE. **Unlikely Partnership Revitalizes Outdoor Sculpture.** Disponível em: http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/outdoor/unlikely_partnership_winter2017.pdf último acesso em 20 de janeiro de 2019.

TV BRASIL CANAL DO YOUTUBE. **Um passeio pela história do Museu do Açude – Repórter Rio.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7t25TSpUITI> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

UNESCO DIGITAL LIBRARY. **ICCROM-UNESCO PARTNERSHIP FOR THE PREVENTIVE CONSERVATION OF ENDANGERED MUSEUM COLLECTIONS IN DEVELOPING COUNTRIES – RISK AND DETERIORATION ASSESSMENT – TESTING THE ICCROM-CCI-ICN MANUAL OF COLLECTION RISK.** Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000186243> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Base de normas da ABNT para toda a USP.** Disponível em: <http://www.prg.usp.br/?p=19101> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP: 3ª edição – Revisada, Ampliada e Modificada.** Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/111/95/491-1> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Diretrizes para confecção de teses e dissertações.** Disponível em: http://www.teses.usp.br/index.php?option=com_content&view=article&id=52&Itemid=67&lang=pt-br último acesso em 20 de janeiro de 2019.

VOICES IN CONTEMPORARY ART (VOCA). **CONSERVATION INTERVIEWS: PROBLEMATIC ASSUMPTIONS AND UNINTENDED CONSEQUENCES.** Disponível em: <http://www.voca.network/blog/2013/05/23/conservation-interviews/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

VOICES IN CONTEMPORARY ART (VOCA). **NACCA AT THE TATE.** Disponível em: <http://www.voca.network/blog/2017/04/07/nacca-at-the-tate/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

VOICES IN CONTEMPORARY ART (VOCA). **THE CONSERVING OUTDOOR PAINTED SCULPTURE MEETING, 2013.** Disponível em: <http://www.voca.network/blog/2013/11/04/conserving-outdoor-painted-sculpture/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

VOICES IN CONTEMPORARY ART (VOCA). **THE POWER OF PUBLIC ART: VOCA PARTNERS WITH COPA AND THE SPEED ART MUSEUM TO ADDRESS THE CONSERVATION OF PUBLIC ART.** Disponível em: <http://www.voca.network/blog/2012/08/31/the-power-of-public-art/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

VOICES IN CONTEMPORARY ART (VOCA). **THE POWER OF PUBLIC SPACE SYMPOSIUM IN LOUISVILLE.** Disponível em: <http://www.voca.network/blog/2012/11/09/the-power-of-public-space-symposium-in-louisville/> último acesso em 20 de janeiro de 2019.

GLOSSÁRIO⁸⁶

Tipologia

Ambiente: obras de arte contemporâneas, usualmente ao ar livre e em grande escala, que cercam ou envolvem a participação do espectador e que especialmente exploram ou incorporam aspectos de suas locações. [...]. (Art & Architecture Thesaurus)⁸⁷.

Instalação: o termo “instalação de arte” comumente descreve obras *site-specific* geralmente alocadas em espaços internos, que podem incluir som, imagens em movimento, ou componentes de outros meios, como arquitetura, performance, e outras formas de tecnologia. (Real, 2001, p. 226)⁸⁸.

“Instalação de arte” é um termo que refere vagamente a tipologia de arte em que o espectador entra fisicamente, e que comumente é descrita como “teatral”, “imersiva” ou “experimental” [...] Instalações de arte diferem dos meios tradicionais (escultura, pintura, fotografia, vídeo) nisto de se dirigem ao espectador de forma direta advinda da presença literal no espaço. (Bishop, 2005, p. 6)⁸⁹.

Instalação é o substantivo derivado do verbo “instalar”, o movimento funcional de alocar uma obra de arte no vazio “neutro” de uma galeria ou museu. Diferentemente dos *earthworks*, é focada em espaços de arte institucionalizados e espaços públicos que poderiam ser alterados através da “instalação” como uma ação. “Instalar” é um processo repetido cada vez que uma exposição é montada, “instalação” é a forma de arte que observa os perímetros daquele espaço em que está alocada e o reconfigura. (Suderburg, 2000, p.4)⁹⁰.

⁸⁶ Trechos selecionados do glossário desenvolvido pelo projeto *Inside Installations* e disponível em: <https://web.archive.org/web/20071010073420/http://www.insideinstallations.org/project/index.php> acesso em 20 de março de 2019, tradução nossa

⁸⁷ Environment Contemporary works of art, usually outdoors and on a grand scale, that surround or involve the participation of the viewer and that especially exploit or incorporate aspects of their sites. For such works that specifically manipulate the land itself, use "earthworks (sculpture)." For indoor installations that create surroundings that can be entered by the viewer, use "environments (sculpture)." For sculpture that is designed to be placed outdoors but is not especially site-specific, use "outdoor sculpture." For art that utilizes natural physical forces, biological organisms and processes, and performance to illustrate, question, and explain ecological and environmental issues, use "ecological art." Art & Architecture Thesaurus

⁸⁸ Installation The term 'intallation art' commonly describes site-specific works, generally within interior spaces, that may also include sound, moving images, or other media components, as well as architecture, performance, and other forms of technology. Real, 2001, p. 226

⁸⁹ Installation Installation art' is a term that loosely refers to the type of art into which the viewer physically enters, and which is often described as 'theatrical', 'immersive' or 'experimental' [...] Installation art therefore differs from traditional media (sculpture, painting, photography, video) in that it addresses the viewer directly as a literal presence in the space. Bishop, 2005, p. 6

⁹⁰ Installation Installation is the noun form of the verb to install, the functional movement of placing the work of art in the "neutral" void of gallery or museum. Unlike earthworks, it initially focused on institutional art spaces and public spaces that could be altered through 'installation' as an action. 'To install' is a process that must take place each time an exhibition is mounted; 'installation' is the art form that takes note of the perimeters of that space and reconfigures it. Suderburg, 2000, p.4

Uma instalação não pretende ser somente um objeto, ela almeja ser mais que um objeto. Ela quer ser uma situação. (Dennis Oppenheim, Interview, Reina Sofia, 2005)⁹¹.

Uma obra escultural que utiliza diversos elementos incluindo o local de exibição. (Heuman, 1999)⁹².

Termo utilizado para descrever obras de arte com meios diversos que ocupam uma sala inteira ou espaço da galeria e nos quais os visitantes podem, usualmente, adentrar. Algumas instalações, contudo, são projetadas para simplesmente serem circundadas e contempladas, ou são tão frágeis que só podem ser observadas à distância. Instalações de arte emergiram, em sua forma primária, dos Ambientes [...]⁹³. (Tate's Website – Glossary).

Instalação *site-specific*: uma instalação *site-specific* é intrinsecamente ligada a localidade: partes relativas umas às outras, mas, mais importante, elas são ligadas a um espaço. Certamente, o artista que produz *site-specific* gastará um tempo considerável explorando a localização da obra, conseqüentemente, uma análise da composição de uma instalação *site-specific* deve incluir sua localização, porque desta deriva a forma da obra e possivelmente sua instância física, assim como seu significado dentro do contexto. Mover a instalação é impossível, sendo que a obra não pode ser compreendida ou visto exceto naquele espaço. O espectador testemunha o diálogo, estando no espaço, entre a obra e sua localização. [Instalações *site-specific* são tanto intervenções (abordagens críticas do espaço), quanto aproximações (levando em conta as dimensões espaciais da localização)]. (Rosenthal, 2003, p. 28)⁹⁴

⁹¹ Installation 'An installation does not want to be just an object, it wants to be more than an object. It wants to be a situation' Dennis Oppenheim, Interview, Reina Sofia, 2005

⁹² Installation A sculptural work that uses several elements including the display space Heuman, 1999

⁹³ Installation Term used to describe mixed-media art works which occupy an entire room or gallery space and into which usually the spectator can enter. Some installations, however, are designed simply to be walked around and contemplated, or are so fragile that they can only be viewed from a doorway, or one end of a room. Installation art emerged from the earlier form of the Environment. One of the originators of Environments was the American artist Allan Kaprow in works made from about 1957 on. In an undated interview published in 1965 Kaprow said of his first Environment: 'I just simply filled the whole gallery up ... When you opened the door you found yourself in the midst of an entire Environment ... The materials were varied: sheets of plastic, crumpled up cellophane, tangles of Scotch tape, sections of slashed and daubed enamel and pieces of coloured cloth'. There were also lights hung within all this and 'five tape machines spread around the space played electronic sounds which I had composed'. Miscellaneous materials (mixed media), light and sound have remained fundamental to installation art. From that time on the creation of installations became a major strand in modern art, increasingly from about 1990, and many artists have made them. In 1961 in New York, Claes Oldenburg created an early Environment, The Store, from which his Counter and Plates with Potato and Ham comes. One of the outstanding creators of installations using light is James Turrell. Tate's Website – Glossary

⁹⁴ Site specific installation A site-specific installation is inextricably linked to the locale: the parts relate to one another but, more importantly, they relate to the larger space. Indeed, the site-specific artist will have spent considerable time exploring the location of the work, hence, an analysis of the composition of a site-specific installation must include its locale, because it derives its very form and perhaps physical substance, too, as well as its meaning, from the context. Moving is impossible since the work cannot be understood or seen except in relation to the place. The viewer witnesses a dialogue, as it were, between the artist and the space. [Site-specific installations are either interventions (approaching critically the site), or rapprochement (taking a full account of the space physical dimensions), ed]. Rosenthal, 2003, p. 28

Para instalações *site-specific*, quando e onde talvez sejam inseparáveis, sendo que a remoção de material utilizado para feitura de uma locação em particular pode significar mais a destruição do que a transferência da obra. (Buskirk, 2003, p. 48)⁹⁵

As instalações de Robert Irwin [...] são pragmatismos da resposta a desmaterialização da percepção fenomenológica. Elas são governadas pela ideia de resposta a um lugar: o que ele chama de determinação pelo local, opositora a dominação pelo local (obra feita em um ateliê sem a considerar sua destinação), adequação ao local (obra comissionada para uma situação particular, mas realocável) ou especificação pelo local (*site-specific*) (obra que responde diretamente a uma paisagem específica e que não pode ser realocada. (Bishop, 2005, p. 57)⁹⁶.

De maneira geral, a obra de instalação e determinação pelo local envolve planos de percepção e interpretação aural, espacial, visual e de ambientação. Esta tipologia de trabalhos cresce a margem do colapso da especificidade dos meios [suportes/técnicas] e dos limites que definiam disciplinas dentro das artes visuais iniciadas nos anos 1960 [...] *Site-specific* deriva da delimitação e exame de um espaço de uma galeria em relação com um espaço não confinado pela galeria, assim como a relação do espectador [...] O local da instalação se torna parte primária do conteúdo da obra em si, mas também é um posicionamento crítico da prática do fazer artístico dentro das instituições por examinar os limites ideológicos e institucional que a exibição e obras de arte estão ancorados. (Suderburg, 2000, p. 2 – 4)⁹⁷

Características

Aparência: com a escolha do artista por materiais efêmeros (como chocolate e banha in *Gnaw* de Janine Antoni) a aparência da obra muda através do tempo, assim como

⁹⁵ Site specific installation For site-specific installations, where and when may be inseparable, since removal of the material that has been used to make at a particular site may equal the destruction rather than the transfer of the work. Buskirk, 2003, p. 48

⁹⁶ Site specific installation The installations of Robert Irwin [...] are paradigmatic of a dematerialised response to phenomenological perception. They are governed by the idea of response to a site: what he calls site-determined, as opposed to site-dominant (work made in the studio without considering its destination), site-adjusted (work commissioned for a particular situation but relocatable) or site specific (work that responds directly to a specific venue and which cannot be relocated) (q) Bishop, 2005, p. 57

⁹⁷ Site specific installation Collectively the work of installation and site-specificity engages the aural, spatial, visual, and environmental planes of perception and interpretation. This work grows out of the collapse of medium specificity and the boundaries that had defined disciplines within the visual arts beginning in the 1960s [...] Site specific derives from the delineation and examination of the site of the gallery in relation to space unconfined by the gallery and in relation to the spectator [...] The site of installation becomes a primary part of the content of the work itself, but it also posits a critique of the practice of art-making within the institution by examining the ideological and institutional frameworks that support and exhibit the work of art. Suderburg, 2000, p. 2 – 4

a experiência do espectador, sendo esta dependente do momento e do estado em que a obra é vista. (Buskirk, 2003, p. 8)⁹⁸

O conceito de “aparência” é ligado a prática de emulação (recriação da aparência original). Em referência a obra *Sem Título* de Gonzales-Torres, Nancy Spector aponta que “o que é problemático é que se você repõe um componente da obra com algo que parece semelhante, o significado por mudar; ou, inversamente, escolher novos materiais que podem servir ao mesmo propósito que os originais, mas parecem totalmente diferentes, pode ser uma má interpretação grotesca da aparência da obra. (Spector, 2003, p. 98)⁹⁹

Aspectos sensoriais da obra de arte: ao invés de imaginarmos o espectador como um par de olhos que analisa a obra de uma distância, instalações de arte pressupõe um espectador encarnado em que o senso de tato, olfato e audição são tão importantes quanto a visão. (Bishop, 2005, p. 6)¹⁰⁰

Efêmero: os frequentes materiais instáveis [efêmeros] encontrados em muitas esculturas e instalações na atualidade requereram que artistas, colecionadores e conservadores de museus questionarem a longevidade destas obras. Em alguns casos artistas podem especificar quais materiais componentes mudarão radicalmente em aparência através do tempo e que esta mudança deve ser permitida [por exemplo]. Janine Antoni prefere ariscar mudanças na aparência do que alterar o material [...]. Em outras instâncias, artistas podem requerer a refeitura total ou parcial de uma obra em cada momento em que ela é exposta [como na obra de Gonzales-Torres, em que a substituição de materiais é possível]. Efemeridade é intrínseca à estética de Gonzales-Torres: pilhas de doces ou aglomerados de folhas de papéis impressas foram feitas para gradualmente desaparecerem e então serem reescaladas. Mas, mesmo neste caso, a matéria facilmente encontrada pode rapidamente tornar-se impossível de obter, sendo que linhas de produtos mudam ou companhias cessam a produção. (Buskirk, 2000, p. 113 -118)¹⁰¹

⁹⁸ Appearance With the artist's choice of an ephemeral material (like chocolate and lard in Janine Antoni's *Gnaw*) the appearance of the work changes over time; as well as the viewer's experience, since it becomes dependent on in the moment and the status in which one sees the work. (p) Buskirk, 2003, p. 8

⁹⁹ Look and feel The concept of 'look ' is connected to the practice of emulation (re-creation of the appearance of the original). With reference to Gonzales-Torres's *Untitled*, Nancy Spector says that "what is problematic is that if you replace a component of the work with something because it looks the same, the meaning might shift; or inveresely, choosing new material that can serve the same purpose as the original one, but looks utterly different, could be a gross misinterpretation of the look of the work". Spector, 2003, p. 98

¹⁰⁰ Sensorial aspects of art work Rather than imagining the viewer as a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an embodied viewer whose sense of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision. Bishop, 2005, p. 6

¹⁰¹ Ephemeral The frequently unstable [ephemeral, ed.] materials found in many of today's sculptures and installations have required artists, collectors and museum conservators to consider questions surrounding the longevity of these art works. In some cases, artists may specify that materials which will change radically in appearance over time should be allowed to take their course [...for example], Janine Antoni would rather risk changes in appearance than alter the nature of the material [...] In other instances, artists might require all or part of a piece to be remade each time it is displayed [like in the works of Gonzales-Torres, where replacement of material is possible to some extent, ed.]. Ephemerality was intrinsic to the aesthetic of Gonzalez-Torres, whose piles of candy or stacks of printed sheets of

Especificação de local [Site specificity]: [De acordo com John Coleman a especificidade de um espaço/localidade] é uma gama de associações: uma confluência do físico, emocional, social e político. Instalações têm o potencial de existir dentro de espaços físicos e serem espaços, de estenderem a narrativa escrita, falada e/ou implícita em uma esfera de experiência física. O espaço é tão tangível como a cor, textura e forma e pode ser modificado para significar, conter, conjurar... (Coleman, 2000, p.158 – 163)¹⁰²

[James Meyer distingue duas noções de locação: a locação literal e a locação funcional]. A locação literal é, como Joseph Kosuth diria, *in situ*, é uma localização real, um lugar singular. Refletindo a percepção de um local como único, a obra em si é única. [...]. Em contraste, a locação funcional pode ou não incorporar o espaço físico. Certamente não privilegia esta espacialidade. Ao invés disto é um processo, uma operação ocorrendo entre lugares, o mapeamento de filiações institucionais e textuais, assim como os corpos que se movem entre elas (o do artista acima de todos). (Meyer, 2000, p. 24-25)¹⁰³

Mais do que somente o museu, a locação começa a se relacionar com diversos espaços e economias correlatos, mas diferentes, incluindo o ateliê, a galeria, o museu, crítica de arte, história da arte, o mercado da arte, etc., que juntos constituem um sistema de práticas que não são separados de, mas abertos a pressões sociais, econômicas e políticas. Para ser “específico” a tal localidade, significa que é preciso decodificar/ou recodificar as convenções institucionais assim como expor suas operações e motivações ainda obscuras – revelar os modos com que dentro das instituições a significância da arte é moldada para modular seus valores culturais e econômicos. [Referindo-se a noção de James Meyer para locação funcional, Kwon argumenta que] o local é agora estruturado mais de maneira (inter)textual que espacialmente, e este modelo não é um mapa, mas uma itinerância, uma sequência fragmentada de eventos e ações através dos espaços, isto é, uma narrativa nômade que o caminho é articulado pela passagem do artista. (Kwon, 2000, p. 40 – 46)¹⁰⁴

paper were meant to gradually disappear and then be reargumented. But even in such cases, the readily available can quickly become the impossible to obtain, as product lines change or companies cease production. Buskirk, 2000, p. 113 -118

¹⁰² Site specificity [According to John Coleman the specificity of a particular site/location,ed.] is a woven container of associations: a fluid mix of the physical, emotional, personal, social, and political. Installation has the potential to exist within both physical and psychic spaces; to extend the written, spoken and/or implied narrative into the realm of a physically engaged experience. Space is tangible as much like color, texture, form. It can be shaped to mean, to contain, to conjure...Coleman, 2000, p.158 - 163

¹⁰³ Site specificity [James Meyer distinguishes two notions of site: a literal site and a functional site, ed.] The literal site is, as Joseph Kosuth would say, *in situ*; it is an actual location, a singular place. Reflecting a perception of the site as unique, the work is itself 'unique' [...] In contrast, the functional site may or may not incorporate a physical place. It certainly does not privilege this place. Instead, it is a process, an operation occurring between sites, a mapping of institutional and textual filiations and the bodies that move between them (the artist's above all). It is an informational site, a locus of overlap of text, photographs and video recordings, physical places and things...It is a temporary thing; a movement; a chain of meanings devoid of a particular focus. Meyer, 2000, p. 24-25

¹⁰⁴ Site specificity [M]ore than just the museum, the site comes to encompass a relay of several interrelated but different spaces and economies, including the studio, the gallery, the museum, art criticism, art history, the art market, etc., that together constitute a system of practices that is not

Imediação: a relação entre arte e espectador é primeiramente experiência, e não há maneira de ser contemplada através de qualquer sistema secundário. Para compreender tal afirmação, pelo menos como corroborado nos trechos de Robert Irwin sobre sua prática, no qual críticos apontam o fato de que a obra faz com que “você se perceba percebendo”. (Bishop, 2005, p.57)¹⁰⁵

Identidade da obra

Experiência: por conta do aspecto performático em muitas instalações, conservadores que trabalham com este meio necessitarão olhar além do material e considerar que o “coração” da obra pode repousar primeiramente em suas qualidades menos tangíveis. Preservar para o futuro algo que é relativo acima de tudo a uma experiência pode requerer dos conservadores um ponto de vista mais fluido acerca do que pode ou não se modificar na obra, desafiando noções convencionais de precisão e autenticidade. (Real, 2001, p. 226)¹⁰⁶

Para termos certeza de que a obra será instalada de maneira correta no futuro, conservadores devem considerar elementos de uma instalação que afetem a experiência do espectador. Estes podem requerer a documentação do espaço, a acústica, o balanço dos diferentes canais de som, os níveis de luz, assim como a maneira como o espectador entra e sai da instalação. Estes elementos são tão importantes para a conservação da obra quanto os mais tangíveis ou elementos materiais. (Laurenson, 2001, p. 260)¹⁰⁷

separate from but open to social, economic and political pressures. To be "specific" to such a site, in turn is, to decode and/or recode the institutional conventions so as to expose their hidden yet motivated operations - to reveal the ways in which institutions mold art's meaning to modulate its cultural and economic value. [Referring to James Meyer's notion of the functional site, Kwon argues that, ed.] the site is now structured (inter)textually rather than spatially, and its model is not a map but an itinerary, a fragmentary sequence of events and actions through spaces, that is, a nomadic narrative whose path is articulated by the passage of the artist. Corresponding to the pattern of movement in electronic spaces of the Internet and cyberspace, which are likewise structured to be experienced transitively, one thing after another, and not as synchronic simultaneity, this transformation of the site textualizes spaces and spatializes discourses. Kwon, 2000, p. 40 – 46

¹⁰⁵ Immediacy [T]he relationship between art and viewer is all first hand now experience, and there is no way to be carried to you through any kind of secondary system' (q) To an extent this is true, at least as borne out in the writing of [Robert] Irwin's practice, in which critics find little to observe beyond the fact that the work makes you 'perceive yourself perceiving'. Bishop, 2005, p.57

¹⁰⁶ Experience [B]ecause of the performance aspect of many installations, conservators working with this medium will need to look beyond the material and consider that the 'heart' of a work might lie primarily in its less tangible qualities. Preserving for the future something that is above all an experience might require conservators to take a more fluid view of what may or may not be changed about a work, challenging conventional notions of accuracy and authenticity. Real, 2001, p. 226

¹⁰⁷ Experience To ensure that artworks will be accurately installed in the future, conservators must consider elements of an installation that affect the viewer's experience. These might require documenting the space, the acoustics, the balance of the different channels of sound, the light levels, and the way viewers enter and leave the installation. These elements are just as important to the conservation of the work as the more tangible or material elements. Laurenson, 2001, p. 260

Intencionalidade artística: “Definição de intencionalidade artística: conceitos relativos ao processo criativo artístico e conceitual” (Art & Architecture Thesaurus)¹⁰⁸

A habilidade de continuar a exibir estas obras [instalações] em consonância com a intencionalidade artística é considerada uma prática de sucesso. O conservador também tem a responsabilidade de preservar a qualidade histórica ou carácter da obra, ambos relacionados a história da arte contemporânea e o desenvolvimento das obras de um artistas através da vida dele ou dela. (Laurenson, 2001, p. 260)¹⁰⁹

Interpretação: explicação para o que não é imediatamente evidente ou explícito, sugestão do significado de compilação dados ou de um trabalho visual. (Art & Architecture Thesaurus)¹¹⁰

Processo artístico: eu sou muito a favor de interpretações errôneas. Não penso que podem ser evitadas completamente, ou que estamos completamente em controle. Penso que é interessante tanto para os artistas quanto para os museus dialogarem de tempos em tempos, como uma troca, porque mudamos como um museu, mudamos como artistas, e todo o contexto da obra muda. De alguma maneira, desejamos mantê-la viva e empenharmos de maneira diferente com a obra utilizando um outro ponto de vista. (Kinoshita, Lecture 2006)¹¹¹

Significado: determinar o significado da obra anteriormente a conservação é fundamental para um processo de tomada de decisão responsável na conservação de obras de arte moderna. O significado da obra, contudo, é composto por diversas camadas e certamente passível de equívocos. Pode-se falar acerca do significado transmitido pelo artista, mas também pelo contexto (crítica, grupo, estilo, temporalidade), pelo lugar (coleção, país, *site-specific*) ou evento (performance). Além disso, a escolha de materiais e método de trabalho têm consequências para o significado da obra. Finalmente, existem também camadas ideológicas de significado (político, filosófico e religioso). (Hummelen, 1999, p. 167)¹¹²

¹⁰⁸ Artistic intent "Artist's intent definition: concepts relating to the creative process artistic concepts." Art & Architecture Thesaurus

¹⁰⁹ Artistic intent Success is the ability to continue to display these works [installations] in accordance with the artist's intent. A conservator also has a responsibility to preserve the historical quality or character of the work both in relation to the history of contemporary art and the development of an artist's work throughout his or her lifetime. Laurenson, 2001, p. 260

¹¹⁰ Interpretation Explanation of what is not immediately plain or explicit, as in suggesting what meaning is to be found in a set of data or in a visual work. Art & Architecture Thesaurus

¹¹¹ Artistic process I am also very much in favour of misinterpretations. I don't think that they may be avoided completely, or that we are completely in control. I think it's interesting for both artists and museums to get this dialogue from time to time, as a sort of exchange, because you do change as a museum, you do change as an artist, and the whole context of the artwork changes. Somehow you want to keep it fresh and re-engage with the work from another point of view. Kinoshita, Lecture 2006

¹¹² Meaning Determining the meaning of the work prior to conservation is the foundation for responsible decision making in the conservation of modern art. The meaning of a work, however, is layered and certainly not unambiguous. One can speak of meaning imparted by the artist, but also by a context (criticism, group, style, time), by a place (collection, country, 'site-specific'), or event (performance). In addition, the choice of material and working method has consequences for the meaning of the work. Finally there are also ideological (political, philosophical and religious) layers of meaning. Hummelen, 1999, p. 167

APÊNDICE A

Diretrizes para aplicação do Método ABC do *Canadian Conservation Institute* a partir de considerações do cenário do Museu do Açude – RJ

De acordo com o *Canadian Conservation Institute* (MICHALSKI; PEDERSOLI, 2017), o método ABC é descrito como uma ferramenta auxiliar para tomada de uma decisão. Ressalta-se que vários aspectos devem ser levados em consideração para escolha de um tratamento de conservação e restauro, de modo que somente a identificação e avaliação dos riscos não propiciam medidas contra estes, sendo que as ações estão em constante influência de indicativos econômico-financeiros e outros aspectos do meio em que as obras se encontram, como aspectos legais e de gestão, por exemplo.

Para confecção da gestão de riscos seguindo o método ABC são listados cinco passos principais para sua elaboração:

1. Estabelecimento de contexto
2. Identificação dos riscos
3. Análise dos riscos
4. Avaliação dos riscos
5. Tratamento dos riscos

Na publicação é ressaltado pelo CCI (MICHALSKI; PEDERSOLI, 2017) que o processo de gestão deve acontecer por meio da instituição e de todos os servidores que a compõe, sendo que quanto maior o escopo e variedade na composição desta comissão avaliadora, maior a diversidade de pontos de vista com a consequência de apontamentos mais frutíferos. Cada segmento do museu interage com as obras de uma maneira diferente, de modo que suas considerações quanto aos riscos e problemas presentes podem ser as mais diversas possíveis.

Nestas breves análises apresentadas do recorte do acervo a seguir, somente alguns pontos mais significativos relacionados às observações generalizadas da tipologia do acervo, serão levados em consideração. Tais observações se deram por meio de estudo da bibliografia referente à instituição, as características das

instalações, o método de trabalho dos artistas e a construção das obras, assim como referências acerca da preservação desta tipologia de obra. Além disso, foi realizado o trabalho de campo no período de janeiro de 2018, com observação *in loco*, levantamento de documentação e conversa com os servidores, e também a elaboração de fotografias que atestam o estado atual das obras presentes no *Circuito de Arte Contemporânea* do Museu de Açude. Assim, de maneira alguma, as possibilidades de análise se limitam somente a esta apresentação, pode ocorrer alterações de acordo com os profissionais com maior contato com as instalações contemporâneas e a gestão do espaço do Museu. Desta forma, podemos considerar que as formulações aqui apresentadas como uma possibilidade de leitura, ou um ponto de partida para que outras considerações sejam desdobradas.

Estabelecimento de contexto: Museu do Açude

O primeiro passo para elaboração de uma gestão de risco é o estabelecimento de contexto. Tal procedimento envolve a razão para confecção da gestão de risco e quanto tempo será analisado na projeção de riscos no futuro. Como frisado anteriormente, os riscos apontados não se restringem somente ao tempo, mas levam em consideração aspectos principais da materialidade de cada instalação selecionada e do meio externo em que estão alocadas.

É importante demarcar qual o período será analisado, sendo que a curva de tempo influirá na dimensão da magnitude de risco. Considera-se que a instalação mais antiga tem 19 (dezenove) anos, a projeção da curva do tempo será abstrata como na leitura de Ankersmit *et al.* (2011). Elegemos tais, que diferem dos métodos de quantificações logarítmicas, explicados mais à frente, para indicar quais seriam as ações imediatas diante desta temporalidade marcada de maneira não numérica, para assim ilustrar o transcorrer vivido pelas obras e sua transmissão em condições adequadas para o futuro.

Ainda frisando pontos que podem complementar as análises a serem aqui descritas, o guia (MICHALSKI; PEDERSOLI, 2017) aponta que é importante ligar a tal delimitação de contexto as políticas institucionais, o contexto legal em que as obras se encontram, assim como o contexto financeiro do acervo ou obra analisados.

Como apontado no Capítulo I, o Museu do Açude é integrante dos Museus Castro Maya, de administração estatal e ligado ao Ministério da Cultura e ao IPHAN. Era coordenado pelo Ministério da Cultura através do IBRAM, que hoje pertence ao Ministério da Cidadania. As instalações do *Circuito de Arte Contemporânea* foram construídas diante de parceria público-privadas e estão sob tutela dos Museus Castro Maya, como sua propriedade através de doação. A instituição é mantida por recursos financeiros públicos como também por uma organização de doadores, denominados amigos dos Museus Castro Maya.

A realidade brasileira destina poucos recursos para preservação cultural, situação agravada nos últimos anos, especialmente no contexto do Rio de Janeiro, cidade na qual o Museu está alocado. Consideramos que o acervo dos Museus Castro Maya é extremamente diverso e numeroso e os servidores presentes tanto no Museu Chácara do Céu, quanto no Museu do Açude, são em pouca quantidade. Desta forma existem grandes urgências em todas as áreas ligadas à preservação e os recursos para tais medidas são escassos.

Salienta-se que além destes apontamentos brevemente apresentadas, deve-se também elucidar a importância de considerarmos que o Museu do Açude está localizado dentro de uma área de preservação ambiental e todo entorno que envolve e abriga as instalações também é patrimônio.

Como mecanismo de leitura de contexto dentro de um acervo e sua consequente valoração – abarcando as obras mais importantes e assim as prioridades – é indicada a confecção de um gráfico com a valoração de cada recorte da coleção ou obra. Para dimensionamento de valores ligados a coleções tradicionais é sugerida a publicação *Assessing museum collections: collection valuation in six steps*¹¹³ (LUGER *et al.*, 2014).

Para realização da leitura proposta das três obras selecionadas, tal gráfico de dimensionamento de valores presente no Capítulo II referentes a cada uma delas, considerando sua valoração individual e não dentro do contexto da coleção, para que sejam apontados riscos e soluções caso a caso.

A metodologia para esta será baseada na leitura do método ABC por Ankersmit *et al.* (2011) na publicação *Inside Installations* na avaliação de uma instalação

¹¹³ Disponível em <https://cultureelerfgoed.nl/sites/default/files/publications/assessing-museum-collections.pdf>

multimídia. A mesma quantificação logarítmica é utilizada, mas a indicação de cada componente é diferente do método do *Canadian Conservation Institute*, estas diferenças serão descritas mais à frente no tópico análise de risco. Deste modo, o próximo passo no para análise e gestão de riscos pelo método ABC é a sua identificação.

Identificação dos riscos: riscos comuns a todas instalações ao ar livre do Museu do Açude

Somente através da identificação dos riscos aos quais as obras estão expostas, é que possível analisar suas frequências e impactos nas instalações selecionadas. Os riscos aqui abarcados nesta seção são descritos individualmente, somente quando analisados na etapa seguinte serão correlacionados. Serão indicadas as interações que promovam ou agravem outras tipologias de risco, como por exemplo, o aumento da umidade propiciar o ataque biológico ou chuvas causarem danos decorrentes de diferentes forças físicas.

A classificação dos agentes de deterioração¹¹⁴ pelas publicações citadas, como em outras tantas concernentes a preservação e gestão do acervo cultural, estão abarcadas nas seguintes áreas:

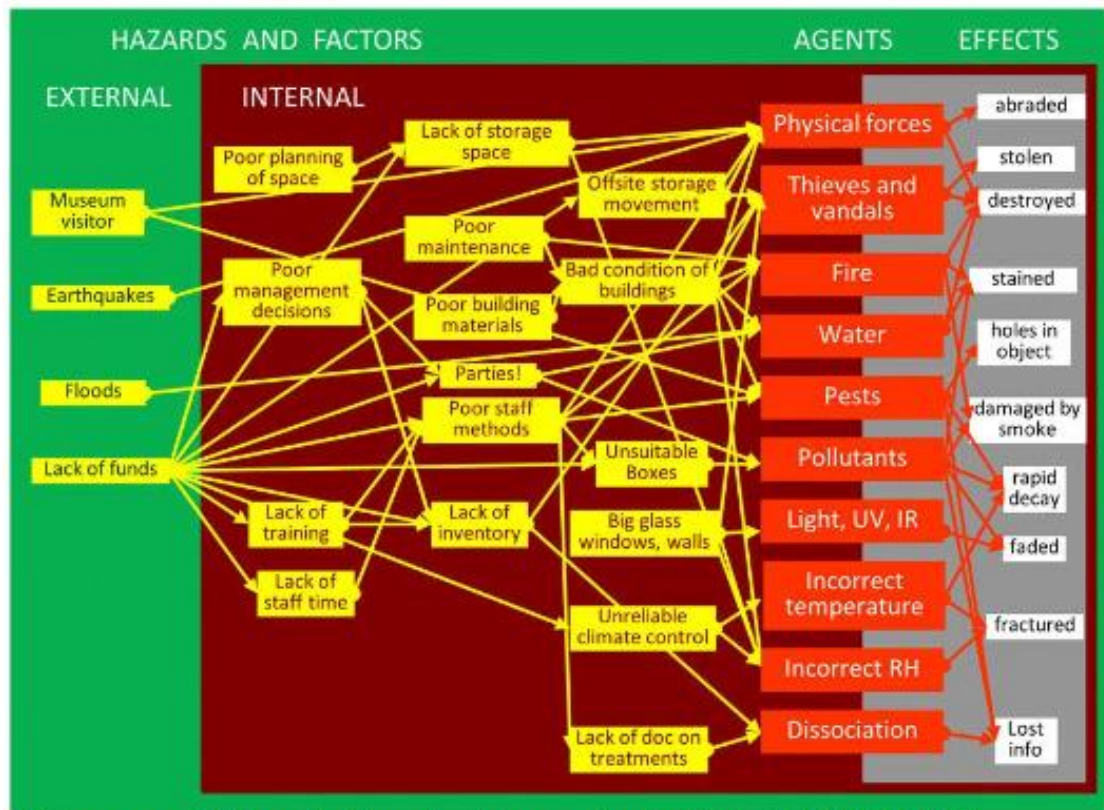
- Forças físicas
- Água
- Fogo
- Pragas e Plantas
- Contaminantes
- Luz e Radiações Ultravioleta e Infravermelha
- Temperatura Inadequada
- Umidade Relativa Inadequada
- Dissociação
- Atos Criminosos

¹¹⁴ Agentes de deterioração pelo *Canadian Conservation Institute* disponíveis em <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration.html> e também em publicação em português do ICCROM disponível em <https://www.iccrom.org/publication/guia-de-gestao-de-riscos-para-o-patrimonio-museologico>

Na identificação dos riscos, compreender que eles podem ser classificados como processos e eventos é de grande relevância. Os processos são danos cumulativos, e os eventos, normalmente, são acontecimentos abruptos e isolados. Contudo nada delimita que um evento não possa gerar outros eventos, processos ou riscos, sendo tal cenário comumente o mais comum. Os eventos ainda são delimitados como raros e comuns, podendo ser classificados distintamente: por exemplo, uma inundação ou incêndio de grandes proporções em uma área de proteção ambiental são raros, mas a queda de uma encosta ou árvore é um evento comum.

Além disso, os riscos não se delimitam somente a estas categorias, sendo que fatores internos e externos contribuem para ampliação e criação de alguns cenários (Figura 187).

Figura 187. Esquema de causa e efeito durante exercício em grupo do *Canadian Conservation Institute* que mostra como os agentes de riscos podem ter fatores internos e externos além de possíveis tipologias de dano advindas de agentes diferentes



© Government of Canada, Canadian Conservation Institute. CCI 96638-0035

As obras presentes no espaço externo do Museu do Açude possuem riscos advindos de sua localização ao ar livre, presentes em todas as obras do *Circuito de Arte Contemporânea*. Tais riscos podem ser aqui listados como:

Forças Físicas: risco de quedas de árvores no entorno, queda de galhos e frutas; desabamento de barrancos e encostas, acidentes com visitantes ou servidores; acidentes com animais ou automóveis. A queda de galhos, frutos e árvores são constantes, sua ocorrência é maior ou menor de acordo com a época do ano, como também seu estado individual. Não há dados numéricos acerca deste indicativo, presumidamente concluímos que tais eventos ocorram com certa regularidade. Não existe nenhum registro que indique o aparecimento de danos imediatos nas instalações por decorrência destas forças, assim como acidentes com visitantes, servidores ou automóveis.

Os riscos associados às forças físicas naturais, descritos no parágrafo acima, podem ser resultantes de outros, como água, ventos, fogo e atos criminosos. É notório, como já descrito através dos catálogos citados no Capítulo I deste trabalho, que houve a destruição de duas instalações – de José Resende em 2005 e de Iole de Freitas em 2010 – pela queda de encostas de barrancos provocadas pelas chuvas em um intervalo de cinco anos. Este risco principal de forças físicas mais degenerativas está associado ao próximo a ser tratado: água.

Água: chuvas; enchentes e inundações; rompimento de encanamento nos arredores; umidade ascendente.

Frente às particularidades da cidade do Rio de Janeiro e do clima tropical¹¹⁵, uma das características são as chuvas agressivas e que geram riscos como forças físicas – como citado no tópico logo acima – e também aumento de umidade. De acordo com dados nacionais de precipitação do Instituto Nacional de Meteorologia (INMET)¹¹⁶ os meses com maior concentração de precipitação são de outubro a abril. Esta época de chuvas converge com o período de altas temperaturas, provocando o aparecimento de outros riscos, como contaminantes e plantas, além de reações particulares de cada material de que as instalações são compostas.

O último período analisado pelo INMET – de 2010 a 2017 – observamos um volume de precipitação menor que na década anterior. Da mesma maneira, os meses

¹¹⁵ Identificações, descrição e principais consequências destas interações climáticas com bens culturais pode ser encontrada em *The Conservation of Cultural Property*, (UNESCO, 1968).

¹¹⁶ Disponível em <http://www.inmet.gov.br/portal/index.php?r=home2/index>

com maior precipitação são os mesmos que os citados acima, sendo os cenários através das décadas bastante parecidos no que diz respeito às chuvas, mas com consequências diversas devido a outras características que interferem e modificam tal risco, como por exemplo, o desmatamento e o aumento de temperaturas.

Fogo: incêndios elétricos, incêndios florestais acidentais; acidentes com materiais inflamáveis no entorno.

O incêndio que atingiu o Museu Nacional do Rio¹¹⁷, resultou em perda quase completa do acervo e considerável dano à alocação da instituição. Expôs não somente que muitos dos museus da cidade do Rio de Janeiro não possuem plano contra incêndio e pânico¹¹⁸, como também tal fato está intimamente ligado a questão da gestão e da distribuição de recursos aos museus sob responsabilidade do Estado.

Pragas e Plantas: insetos e animais presentes no ambiente externo sem possibilidade de controle de acesso as instalações; plantas que crescem sobre, no interior e no entorno das instalações, pois estas se encontram em uma área florestal.

Contaminantes: degradação micro biótica e associação de microrganismos e plantas na formação de líquens na superfície e interior das instalações; poluição advinda de automóveis, mesmo que reduzida se comparada aos grandes centros urbanos.

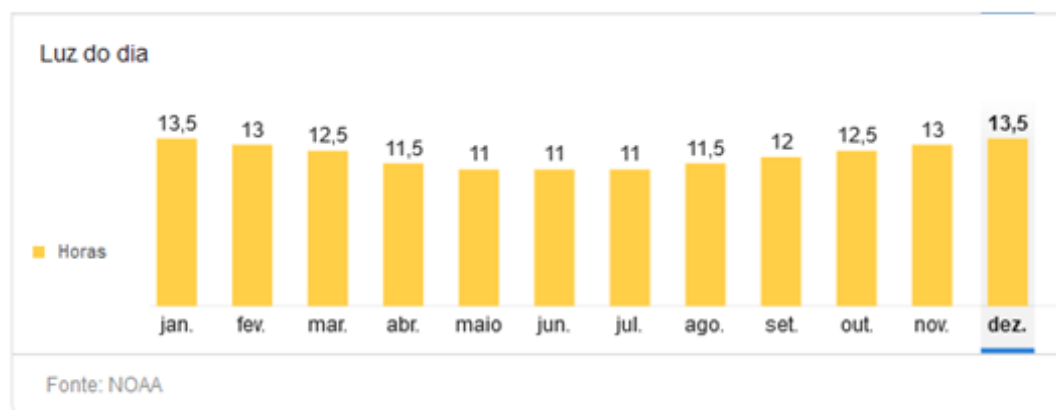
Luz e Radiação Luz e Radiação Ultravioleta e Infravermelha: as instalações estão expostas diretamente à luz natural, não há, logicamente pela sua proposta e localização, filtros para radiação. A localização de cada uma delas é diferente, e mesmo que a concentração de árvores nos locais possa filtrar parte da iluminação direta, a radiação não o é, sendo a principal fonte de dano em materiais de diferentes tipologias.

¹¹⁷Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/09/apos-mais-6-h-bombeiros-controlam-incendio-no-museu-nacional-no-rio.shtml>

¹¹⁸ “Seis dos mais importantes museus do Rio seguem funcionando sem a documentação exigida pelo Corpo de Bombeiros, informa a própria corporação. A situação dessas instituições é a [mesma de dois anos atrás, quando o GLOBO fez checagem semelhante](#), por ocasião do fogo que atingiu o Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, em 21 de dezembro de 2015. [...]. O Corpo de Bombeiros informou não ter localizado o Certificado de Aprovação — papel que prova que o museu passou por todas as exigências da Defesa Civil e que tem sistema de segurança contra sinistro adequado — das seguintes instituições: [...] Museu do Açude (Alto da Boa Vista); Museu Chácara do Céu (Santa Teresa); [...]”. Disponível em <https://oglobo.globo.com/rio/seis-grandes-museus-do-rio-nao-tem-documentacao-exigida-por-bombeiros-23035621> acesso em 10 de outubro de 2018.

De acordo com o gráfico abaixo (Figura 188) apresenta-se a quantidade de horas em que a região do Alto da Boa Vista, na qual o Museu do Açude está localizado, esteve exposta ao sol durante o último ano (2018).

Figura 188. Gráfico com demonstrativo de média de horas diárias com incidência solar no Alto da Boa Vista, Rio de Janeiro – RJ



Temperatura Inadequada: a exposição ao ar livre não permite o controle de temperatura, e mesmo com a realidade tropical em que as temperaturas não possuem uma grande amplitude, tais variações podem promover um risco elevado especialmente em materiais que sofrem dilatação, como a madeira, por exemplo.

As temperaturas médias dos períodos de maio de 2002 a dezembro 2009 do Instituto Nacional de Meteorologia (INMET)¹¹⁹ mostram que as médias mínimas estão em torno de 20 C°, sendo as menores nos meses de junho e julho e as temperaturas mais elevadas em torno dos 36 C° nos meses de dezembro e janeiro. As altas temperaturas ocorrem nos meses em que há mais índice de chuvas, contribuindo para alta umidade, evaporação e condensação e surgimento de ataques por contaminantes micro bióticos e plantas.

O gráfico com as médias de temperatura de 2010 a 2017¹²⁰ segue o mesmo padrão de temperatura da década anterior, a amplitude térmica é a mesma e as máximas e mínimas, possuem os mesmos valores aproximados e ocorrência no mesmo período.

¹¹⁹ Disponível em:

http://www.inmet.gov.br/portal/index.php?r=home/page&page=rede_estacoes_conv_graf

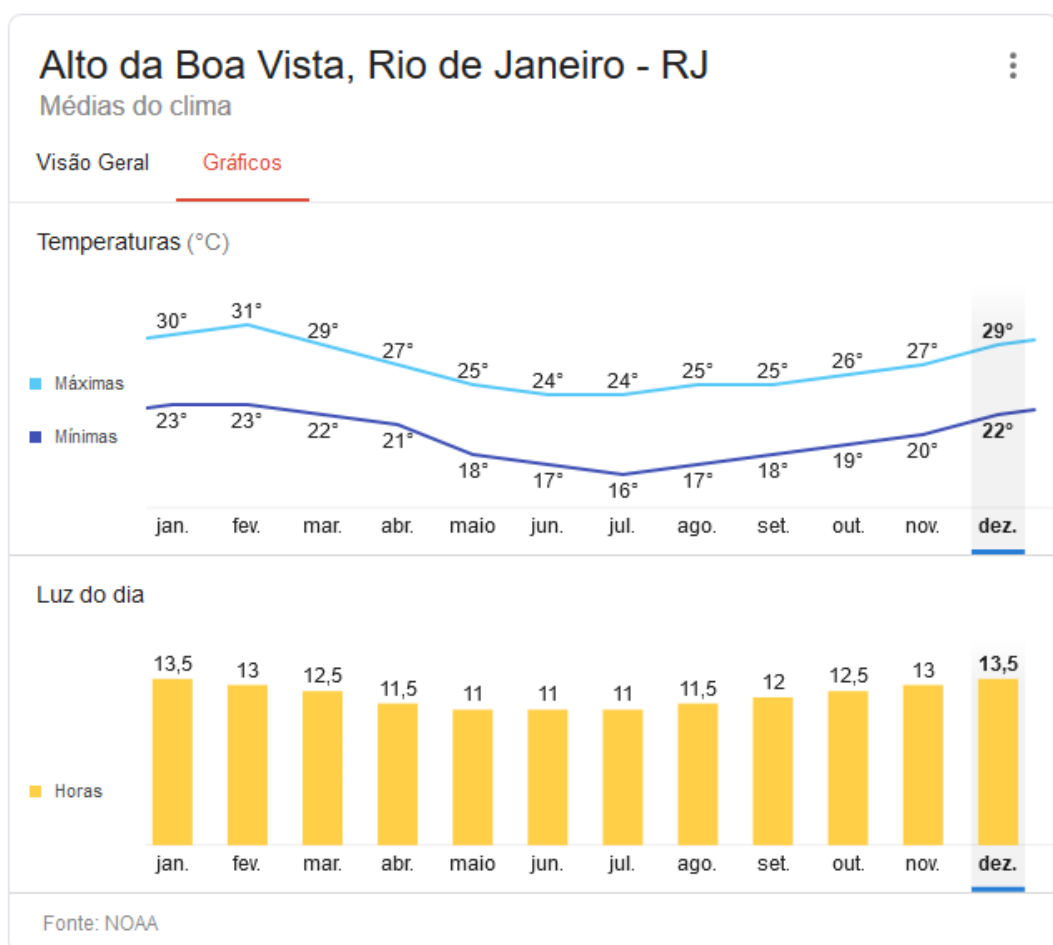
¹²⁰

Disponível

http://www.inmet.gov.br/portal/index.php?r=home/page&page=rede_estacoes_conv_graf

Destaca-se que com a temperatura dos gráficos acima, relativa a toda a cidade do Rio de Janeiro, é possível afirmar que o microclima da Floresta da Tijuca é um pouco diferente de outras localidades na cidade. Por ser uma área com maior concentração de árvores, as temperaturas são menores, assim como sua amplitude térmica (Figura 189) com gráficos de temperatura e incidência solar na área do Alto da Boa Vista:

Figura 189. Gráficos com demonstrativos de temperatura e horas de incidência solar no Alto da Boa Vista, Rio de Janeiro – RJ



Umidade Relativa Inadequada: a umidade também não pode ser controlada, e está ligada a outros fatores de risco a serem analisados posteriormente, como seu efeito sobre materiais higroscópicos e sua contribuição para formação de ataques micro bióticos.

A umidade relativa na cidade do Rio de Janeiro¹²¹ pode ser considerada alta – dentro do intervalo de 60 a 80% - e tem maior concentração nos períodos de chuvas, mas também com sua maior queda logo após este período, de modo que ainda permanecem as altas temperaturas que podem interferir negativamente nos materiais componentes das instalações. Porém, com a queda da umidade e temperaturas maiores, o acúmulo de contaminantes biológicos é menor, a concentração de poluição e particulados é aumentada, assim como a incidência de insetos.

Dissociação: a dissociação que é mais preocupante no acervo do *Circuito de Arte Contemporânea* como um todo é a ligada à documentação do acervo e sua sistematização e acondicionamento.

Atos Criminosos: incêndios propositais, atos de vandalismo causados com a utilização de forças físicas.

Falta de recursos e pessoal: como já abordado, o Museu do Açude, como a maior parte dos museus estatais no Brasil, possui deficiência em fundos de preservação e um quadro limitado de servidores, quando consideramos a proporção do acervo e suas necessidades individuais¹²²

Além disso, é importante ressaltar que a solicitação de recursos não é atendida pelo Estado¹²³, e que muitas vezes os museus com grandes acervos – o que se aplica aos Museus Castro Maya – devem promover prioridades e, mesmo que parte do acervo sofre um risco iminente, este cenário pode não ser reparado a tempo, por questões de repasse financeiro e decisões políticas.

Estes riscos gerais serão analisados em cada um dos três diagnósticos a serem apresentados, levados em consideração individualmente. Também serão acrescidos riscos concernentes a aspectos inerentes, materiais e imateriais, das instalações elegidas.

¹²¹ Disponível em http://www.inmet.gov.br/portal/index.php?r=home/page&page=rede_estacoes_conv_graf

¹²² Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/09/museus-improvisam-no-rio-por-falta-de-recursos-e-tempo-e-desafio.shtml>

¹²³ Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2018/12/04/museu-acervo-lei-rouanet/>

Análise de risco

A quantificação de cada risco específico é essencial para criação dos cenários de risco e compreensão de quais são as maiores vulnerabilidades das instalações. No método ABC do *Canadian Conservation Institute* (MICHALSKI; PEDERSOLI, 2017) tais mensurações são feitas em coleções e acervos através dos seguintes indicativos de risco:

- A: frequência ou acúmulo
- B: perda de valor de cada item afetado
- C: importância (valor) dos itens afetados

A análise do indicativo A está ligada ao tempo entre um evento e outro, que pode ser apurado por observação, relatos e dados oficiais, ou o tempo que o material do qual a instalação é confeccionada levaria para sofrer danos a partir de um processo acumulativo.

É importante analisar cenários de limitação temporal diversos, sendo que um dano terá diferentes frequências de acordo com a linha temporal estabelecida (Figura 190). O valor dado a cada risco nos componentes é relatada a uma magnitude, como demonstrado a seguir:

Figura 190. Possibilidades do indicativo A para eventos e processos

A. How often?? The probability or frequency with which an event takes place and leads to a loss of value	A. How soon? The rate with which a process leads to a loss of value. The loss of value from the B-score will occur in:	A-score
Once every year	Approximately 1 year	5
Once every 3 years	Approximately 3 years	4½
Once every 10 years	Approximately 10 years	4
Once every 30 years	Approximately 30 years	3½
Once every 100 years	Approximately 100 years	3
Once every 300 years	Approximately 300 years	2½
Once every 1,000 years	Approximately 1,000 years	2
Once every 3,000 years	Approximately 3,000 years	1½
Once every 10,000 years	Approximately 10,000 years	1

Como visto, quanto maior a frequência com que o evento ocorre, ou o quão rápido um processo cumulativo começa a gerar danos, mais alto é o valor do indicativo A.

A partir desta indicação temporal de frequência do indicativo A, o próximo passo é a análise de perda de valor pelo indicativo B. Os dois componentes estão em relação constante, de maneira generalizada, quanto maior o tempo, maior o dano ou perda de valor¹²⁴.

Para elaboração de quantificação do indicativo B são necessárias informações sobre o dano material causado pelo evento ou processo, ou a combinação destes. Após dimensionamento das perdas materiais é preciso correlatá-las com as perdas de valores que promovem. A questão da mensuração dos valores materiais e

¹²⁴ Há materiais que possuem uma curva de deterioração diferenciada, sendo que há maior perda de valor – ou dano ao material – no início do processo de degradação. Porém, esta curva é mais tênue e o processo se estaciona com o passar do tempo, não acarretando em um acúmulo progressivo do dano. Um dos exemplos para este processo é a formação de ferrugem oxidativa nos metais (ANKERSMIT; BROKERHOF; LIGTERINK 2017, p. 34-35).

imateriais serão tratados individualmente na análise de cada obra, a relação entre estes e as perdas sofridas podem ser quantificadas desta maneira (Figura 191):

Figura 191. Possibilidade para o indicativo B

B. How bad? Loss of value to each affected object		B-score
100%	Total loss of value to each affected object	5
30%		4½
10%	Significant loss of value to each affected object	4
3%		3½
1%	Small loss of value to each affected object	3
0.3%		2½
0.1%	Very small loss of value to each affected object	2
0.03%		1½
0.01%	Just noticeable change, but barely a loss of value	1

Continuamente, a análise proposta para coleções deve considerar o indicativo C da seguinte maneira: qual o valor da coleção, ou seja, qual parte do acervo, será perdido e quanto afetará a coleção. Deste modo, com uma análise global é possível observar as prioridades de acordo com essa quantificação, sendo que os itens mais valorosos têm um peso maior, priorizados nos processos de conservação e restauro.

Os indicadores de base para valoração de toda coleção no método ABC do *Canadian Conservation Institute* são os seguintes (Figura 192):

Figura 192. Possibilidades para o indicativo C

C. How much of the total collection value is involved? If all the objects are of equal value: how many objects are actually damaged? If there is a value pie chart: which segment will be affected?		C-score
100%	All the collection value	5
30%		4½
10%	A significant part of the collection value	4
3%		3½
1%	A small part of the collection value	3
0.3%		2½
0.1%	A very small part of the collection value	2
0.03%		1½
0.01%	A minute part of the collection value	1

Como indicado anteriormente, a metodologia de aplicação do método ABC aqui utilizada é a leitura feita por Ankersmit *et al.* (2011) na gestão de risco de uma instalação multimídia. Os números dados ao indicativo C pelos autores nesta leitura abarcam a possibilidade de recuperação do valor perdido através de processos de conservação e restauro.

Um ponto interessante a ser destacado por nós seria, como descrito ainda por Michalski e Pedersoli (2017, p. 126), é que o ambiente externo não é passível de nenhum controle. Ainda de acordo com os autores, a velocidade de dano notável em uma tipologia de matéria “robusta”, poderia levar anos e em um material “delicado” dias.

Michalski e Pedersoli (2017, p. 128), demonstram que um caminho para as análises acerca destes dimensionamentos descritos é a dedução ligada a evidências presentes na obra, aos danos e as modificações materiais já existentes. Assim, o contexto em que se encontram as instalações do *Circuito de Arte Contemporânea*, em que não há um registro sistematizado do estado de conservação anteriores e dos processos enfrentados pelas obras, este caminho será o mais indicado para as análises. Analogicamente, através dos danos já presentes, podemos especular quais foram suas possíveis causas.

Após a análise de cada componente através da atribuição de valor, e a relação destes valores dentre si, sua incerteza, e projeção dentre vários cenários imaginados,

como indicado por Michalski e Pedersoli (2017, p. 86-130), parte-se para o cálculo da magnitude de risco. Tais análises estão ligadas a passos realizados nesta pesquisa e nos tópicos anteriores, como também na quantificação e análise a ser feita em cada instalação.

Avaliação dos riscos

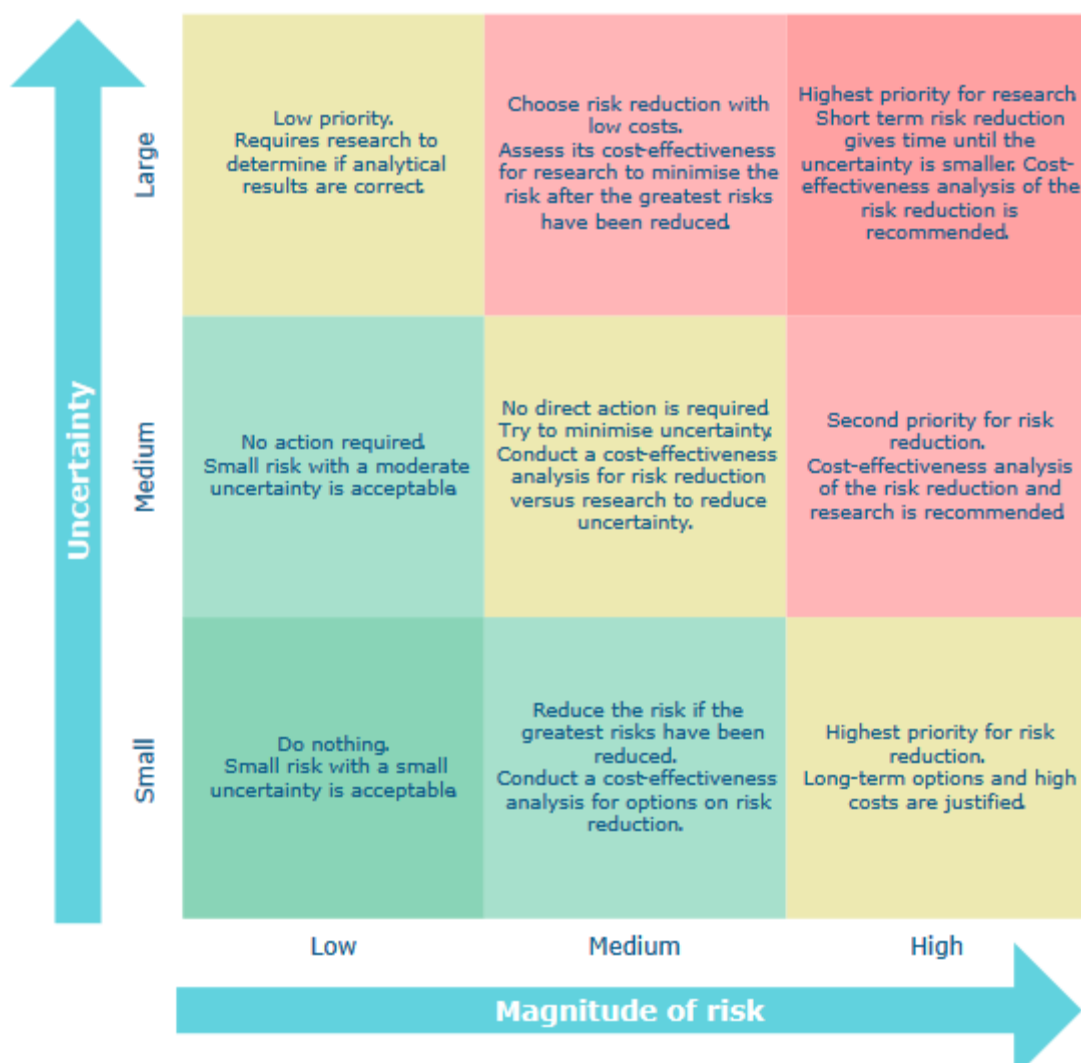
O cálculo da magnitude de risco (MR) é a soma das escalas dos indicativos A, B e C. Quanto maior a magnitude de risco, maior a prioridade dada aos tratamentos para mitigação do risco ou processos de restauro (Figura 193):

Figura 193. Descrição dos valores de Magnitude de Risco (MR) e processos de priorização

MR score	State	Description
15-13½	Catastrophe	All or most of the total collection value is in danger of being lost within a few years. Only possible if a collection has come to be in a very dangerous situation, such as a completely unsuitable building or in an area prone to natural disasters or human crises.
13-11½	Top priority	Significant loss of total collection value or total loss of value of a large part of the collection in a decade or less. Often the case with fire and security risks, or with fast degradation processes such as exposure to high doses of light and UV radiation or to moist conditions that cause extensive mould growth.
11-9½	High priority	Moderate loss of value to a number of objects in a few years, or significant loss of value in a few decades. This happens in, for example, institutions where preventive conservation receives little attention or where a number of valuable objects are sensitive to theft or another risk that causes total loss of value.
9-7½	Average priority	Moderate loss of value of the collection over a number of decades. These scores are normal when measures have been taken to improve high priority risks.
<7	Low priority	The collection loses a small part of its value over a few centuries. On the whole, this describes risks that are kept low through regular maintenance. If there are higher-priority risks, it may be that the relative value of the objects subject to these risks has been assessed as very low.

Além disso, é salientado pelos autores um indicativo de incerteza, que promove três magnitudes de risco: provável, elevada e mínima. Quanto maior a incerteza de um cenário ocorrer, menor a prioridade para o tratamento e mais indicada a investigação, sendo que riscos e cenários mais prováveis devem ser trabalhados primeiramente. Entretanto as altas magnitudes de risco, mesmo que incertas, devem ser priorizadas (Figura 194).

Figura 194. Sugestões de como lidar com riscos baseado em sua magnitude (MR) e incerteza



Realizaremos como uma fonte para conclusões acerca dos riscos presentes nos cenários individualizados de cada obra, a avaliação dos estados de conservação, promovendo a comparação entre o estado original e o corrente, além da avaliação de consonância entre propostas artísticas brevemente abordadas no Capítulo II e como as instalações se encontravam em janeiro de 2018.

Ademais, a avaliação do estado de conservação possibilita a análise dos danos presentes com o intuito de apontar suas causas anteriores. O estado que a obra se encontra hoje, será avaliado quando consideramos sua perpetuação, assim danos já existentes podem ser agravados quando expostos a cenários de riscos específicos.

Tratamento dos riscos

Algumas das possibilidades de tratamento e lida dos riscos identificados, analisados e avaliados nos próximos tópicos será tratada no capítulo seguinte. Mesmo que seu dimensionamento seja necessário na leitura que será feita a seguir, seus pormenores serão discutidos no Capítulo IV.

A metodologia de análise das instalações segue todos os passos descritos acima, e possui interpretações dadas por outros autores. A leitura de Ankersmit *et al* (2011) abarca a realidade mais condizente com as das instalações a serem aqui abordadas. Para os autores, a aplicação do método é realizada dentro de uma amostragem particular, e assim utilizaremos a análise dos valores respectivos a cada obra singularmente e, “Sendo que substituição, migração e emulação são estratégias comuns de conservação-restauração de instalações de arte contemporânea, a possibilidade de incluir a reversão de uma perda de valor foi explorada” (ANKERSMIT *et al*, 2011, p. 91, tradução nossa). Então, como apresentado, os passos da gestão de risco e análises do Capítulo II utilizarão interpretações dos indicativos de uma maneira diferente do processo descrito para coleções, porém com as mesmas lógicas e método.

APÊNDICE B

Sugestão de ficha de documentação para o Circuito de Arte Contemporânea ao ar livre do Museu do Açude elaborada pela autora a partir das referências bibliográficas e APÊNDICES seguintes:

Museus Castro Maya	
Museu do Açude	
<i>Circuito de Arte Contemporânea</i>	
Nº de inventário da instalação:	Nº da documentação:
Preenchido por:	Data:
IDENTIFICAÇÃO	
Título da instalação:	
Artista (s):	
Data da inauguração da instalação:	
Descrição:	
Desenhos e esquemas:	
Fotografias da instalação em seu momento inaugural:	
Dimensões:	
Localização (descrever e indicar no mapa a localização aproximada da instalação):	



Descrição do entorno:

MATERIAIS E PRODUÇÃO

Projeto da instalação (croquis, desenhos, anotações, projeto enviado para o Museu do Açude):

Materiais utilizados na instalação:

Localização da produção:

Método de produção/técnica:

- Equipamentos e ferramentas utilizados na produção/confecção e montagem da instalação:

Pessoas envolvidas na produção (tanto da equipe do artista quando servidores da instituição):

Fotografias da produção:

Método de aquisição:

Certificado de autoria:

ARTISTA

Entrevista com o artista na produção:

Informações gerais sobre o artista:

Contextualização da instalação dentro da produção do artista:

Questões para o artista no momento da produção¹²⁵:

- Descreva em termos específicos e, se necessário, com desenhos e fotografias, as qualidades físicas que a instituição deve esforçar-se ao máximo para manter a vistas de promover a continuidade da intenção do artista (por exemplo, deve ser opaco ao invés de brilhante, coloração da pátina). Quais seriam as alterações aceitáveis em forma, superfície, textura, coloração relativas ao envelhecimento natural dos materiais?
- Sendo a instalação um *site-specific*, descreva em detalhes a relação particular da obra com o entorno, incluindo quaisquer aspectos físicos significantes do local e que, se alterado, poderia alterar significativamente o significado intentado e/ou aparência da obra:

Instruções de Conservação/Manutenção por parte do artista¹²⁶

Forneça instruções detalhadas acerca de métodos e frequências de manutenção para a obra (com observações a respeito de permanência/durabilidade dos materiais e técnicas):

¹²⁵ As questões aqui propostas neste tópico fazem parte da publicação *Public Art By The Book* (GOLDSTEIN, 2005, p. 222-227) com tradução nossa disponível no APÊNDICE B desta dissertação

¹²⁶ Muitas das vezes, como é o caso de muitas das obras presentes no Museu do Açude, o artista já trabalha com aquela materialidade e por vezes possui diretrizes de como conservá-la.

1. Manutenção de rotina (por exemplo, remoção de particulados, sujidades; manutenção de camada de proteção; ajustes, aplicação de óleo, apertar engrenagens; etc.):
2. Manutenção cíclica (menos frequente e medidas de conservação mais extensivas, por exemplo, desmontagem e inspeção; reaplicação de seladores; repinturas; etc.):

Conceituação da obra segundo o artista:

Significado da obra e seus componentes segundo o artista/críticos:

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Data da análise do estado de conservação:

Análise realizada por:

Idade da instalação:

Fotografias do estado de conservação (gerais e detalhes):

Descrição do estado de conservação da instalação:

Estado de conservação do entorno:

Intervenções anteriores:

Comparação entre o estado de conservação atual, o estado original considerando a continuidade da proposta artística:

Entrevista posterior com os artistas para apontamento de incongruências no estado de conservação atual:

- Como a obra se encontra materialmente nos dias de hoje há a possibilidade de leitura esperada pelo artista?
- Existem mudanças materiais que prejudiquem esta leitura? Quais são elas?
- Características do entorno colaboram ou prejudicam o conceito intuído no momento inaugural da obra?
- São necessários processos curativos ou preventivos para manutenção destas características?
- Quem são as pessoas mais indicadas para processos de restauro? O ateliê, empresa especializada ou outros?

MANUTENÇÃO E CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

Manutenção requerida:

Manutenções realizadas:

- Data da manutenção:
- Responsáveis pela manutenção:
- Descrição dos procedimentos realizados:
- Indicação dos materiais e métodos utilizados:

Conservação:

- Data do procedimento de conservação:
- Responsáveis pelos procedimentos de conservação:

- Métodos de conservação preventiva aplicados:
- Materiais e técnicas utilizados:

Manutenção do entorno:

Intervenções de restauro:

- Justificativa para procedimentos de restauro:
- Data do procedimento de restauro:
- Responsáveis pelos procedimentos de restauro:
- Métodos de restauração aplicados:
- Materiais e técnicas utilizados:

COMENTÁRIOS ADICIONAIS

Quaisquer observações não contempladas pelos campos acima:

APÊNDICE C

Tradução da autora para ANEXO A: *The Model for Data Registration* proposto pela *Foundation for the Conservation of Modern Art* de Amsterdã, Holanda, na publicação *Modern Art, Who Cares?* (2005, p. 179-190)

Modelo para Registro de Dados

INSTRUÇÕES GERAIS PARA REGISTRO DE DADOS:

- Complete o modelo de registro de dados o máximo possível.
- Sempre preencha os campos de número de inventário, data e o nome do responsável pelo compilação e preenchimento de dados e descrições.
- Campos obrigatórios (em **negrito**) devem ser preenchidos impreterivelmente. Utilize os campos existentes o máximo possível. Use o campo 'comentários' no final de cada sessão para quaisquer comentários que não se adequem a outros campos discriminados anteriormente.
- Se a obra em questão é composta por muitas partes separadas, talvez seja necessário descrever cada uma delas individualmente. Utilize o modelo de registro de dados para descrever o objeto como um todo. Posteriormente, utilize outro Modelo para Registro de Dados para cada parte. Somente complete os campos relevantes para aquela parte específica do objeto. Não esqueça de preencher no número de inventário o algarismo serial da parte que está sendo descrita.
- Quando necessário, utilize folhas adicionais para informações gerais e específicas. Se um campo não pode ser preenchido, não o deixe em branco. Complete com 'desconhecido' ou 'não aplicável' quando necessário.
- Se a veracidade (exatidão) da informação provida é duvidosa, indique com um ponto de interrogação (?)
- Quando as informações em um campo são alteradas, adicione o nome da pessoa que realizou a alteração e a datação de quando foi realizada.
- A padronização de terminologias utilizadas é crucial para recuperação e coleta de informações e automação destas. Tanto quanto possível, utilize as mesmas palavras-chave e termos para os mesmos conceitos. Preferencialmente utilize

listagens existentes. Durante o processo de trabalho, adicione os termos que são utilizados no museu a esta listagem. Checagens periódicas e adições criarão uma lista prática de termos aprovados e preferidos.

- Utilize linguagem formal e grafia correta (não utilize gírias nem coloquialismos). [As instruções a seguir neste tópico são exclusivas da língua inglesa, e não se aplicam ao português].
- Nomes de lugares devem ser informados de específico para geral.
Exemplo: Oxford, Oxfordshire, Inglaterra, Reino Unido.

Palavras-chave

Palavras chave de um único tópico devem ser escritas em ordem de importância, do geral para o específico.

Exemplo: Objeto & placa

Aplique as seguintes regras para pontuação:

- : Dois pontos para separação de diferentes elementos
- & quando mais de uma palavra-chave é utilizada em um único campo
- () Parênteses após uma palavra-chave para inclusão de detalhes
- ; Ponto-virgula em listas
- = Sinal de igual para separação de elementos em série
- [] Chaves para indicar informação indireta

Registre datas como abaixo:

DD/MM/AA

Utilização de quatro dígitos para ano:

1935=1949

1920 (c.)

1889 (antes)

24/04/1975

* * * * *

Modelo para Registro de Dados

Completado por:

Data:

1. IDENTIFICAÇÃO

1.1 Nome da instituição

Exemplos: Moderna Museet (Estocolmo)

Stedelijk Van Abbemuseum (Eindhoven)

1.2 Número de inventário

Complete com o número de inventário. No caso de objetos que consistem em mais de uma parte, dê cada parte um número serial derivado do número de inventário daquele objeto. Use zeros antes se o sistema requerer.

Exemplos: 1807 A-E (todo) 1807-A (mesa)

1807-B (cadeira) 1807-D (cadeira)

1807-C (cadeira) 1807-E (cadeira)

1.3 Nome do artista

Nome completo do artista. Use o nome mais utilizado no universo artístico. Quando necessário, tome nota de outros nomes que o artista é conhecido entre parênteses.

Nota: consulte instruções gerais.

Exemplos: Broodthaers, M.

Constant & (Nieuwenhuis)

1.4 Título Completo

Complete com o título completo da obra. Anote possíveis variações separando-as com ponto-vírgula (;).

Exemplo: Città Irreale

1.4.1 Identificação

Nome e cargo da pessoa que deu este título a obra em caso de não ser o próprio artista.

Exemplo: Título 1; Título 2 (título modificado pelo artista em 05/03/1990).

1.5 Datação

Complete com a data em que a obra foi feita.

Nota: DD/MM/AA

Exemplos: 1983 1980=1985
1989 (c.) 1970 (antes)
1965 (depois) 1975-04-24

1.6 Palavras-chave para o objeto

Use palavra-chave ou combinações de palavras-chaves da lista de termos aprovados indicando a qual grupo ou qual tipo de obra de arte o objeto pertence. Por exemplo: *assemblage*, instalação, ambiente, relevo, escultura, objeto, pintura.

Se o objeto pertence a tipos ou grupos diferentes, separe as palavras-chave usando '&'. Quando em dúvida acerca do uso de uma palavra-chave específica, utilize o ponto de interrogação entre parênteses (?).

Exemplos: relevo
objeto & placa
instalação (?)

1.7 Estilo/Movimento

Utilize uma palavra-chave ou a combinação de palavras-chave da lista de termos aprovados indicando a qual estilo e/ou movimento a obra de arte pertence. Exemplos: Minimalismo, Arte Conceitual, Fotorealismo, Zero Movement, Pop Art, Realismo. Se um objeto puder ser classificado em diversos estilos ou movimentos, separe as palavras-chaves com '&'. Quando em dúvida sobre a utilização de uma palavra-chave específica utilize ponto de interrogação entre parênteses.

1.8 Significado da obra de arte

Indique quando o *decision-making model* para o objeto foi completado. Use um código específico para indicar onde esta informação pode ser encontrada.

Nota: Se não há *decision-making model* completo, colete e registre o máximo possível dos seguintes dados:

- Comentários do artista sobre as intenções estruturais da obra. Fontes como cartas, entrevistas, anotações, texto com anotações sobre o uso dos materiais, os significados de sua apresentação (representação), significados de preservação, ideias sobre conservação-restauração.
- Interpretações da História da Arte do significado da obra.
Consultar ***Decision-making model***¹²⁷.

1.9 Comentários adicionais

Registre aqui, integralmente, quaisquer informações adicionais concernentes a identificação.

Exemplo: Certificados [atestado, comprovantes] de artistas.

2. LOCALIZAÇÃO

2.1 Localização do objeto

Utilize um código ou sinal específico para indicar onde o objeto está situado, registre a data em que o objeto foi primeiramente movido para aquela localização. Evite anotações genéricas como “no armário, terceira prateleira à esquerda”. Se uma obra consiste em mais de uma parte, indique a localização de cada parte.

Exemplos: armário 5 da reserva técnica : gaveta 2 : 05/12/1990
caixa 057 na reserva técnica: 1807-A (mesa) : 29/07/1993
caixa 153 na reserva técnica : 1807-B (cadeira) : 29/07/1993
galeria 2 : 14/01/1996

2.2 Localização de materiais para embalagem

2.3 Comentários adicionais

¹²⁷ Disponível em <http://www.sbm.nl/uploads/decision-making-model.pdf>

Registre aqui integralmente quaisquer comentários adicionais acerca da localização do objeto.

Exemplo: A obra deve ser armazenada horizontalmente.

3. DESCRIÇÃO

3.1 Descrição geral

Realize uma curta descrição da obra de arte. Registre aspectos como cor, representação e outros fatores que são visíveis, mas não podem ser descritos em outros campos.

Exemplo: Mesa e quatro cadeiras feitos de objetos descartados de diferentes cores e materiais aparafusadas juntas.(para: “One Space, Four Places”, de Tony Cragg, 1982)

3.2 Ilustração/Reprodução da obra

Indique aqui se imagens da obra existem. Use um código ou sinal específico para indicar onde as imagens podem ser encontradas. Use a folha “ilustrações” separada deste tópico para registrar o máximo possível de dados acerca das imagens. Utilize a lista de termos aprovados para “ilustrações”.

3.3 Número de partes

Indique aqui quantas partes a obra é constituída. Especifique as partes separadas entre parênteses.

Exemplos: 5 partes (1 mesa, 4 cadeiras)

(Para: ‘One Space, Four Places’, de Tony Cragg, 1982)

3 partes (Eva; Adão & pedestal)

(Para: ‘Adão e Eva’, de Constantin Brancusi, 1916-1924)

3.4 Completa: sim/não

Indique se a obra está completa ou não. Registre o máximo possível quais são as partes faltantes.

3.5 Certificado: sim/não

Indique se há um certificado da obra e, utilizando um código ou sinal específico, indique onde o certificado pode ser encontrado.

3.6 Assinatura: sim/não

Indique se a obra é assinada. Se for, registre os fatos seguintes sobre a assinatura:

- A representação literal da assinatura, quando possível
- Onde a assinatura está no objeto
- O método utilizado para feitura da assinatura.

Exemplo: M.B. (verso) & (em caneta de feltro [canetinha] vermelha(?))

(Para: 'M.B.', de Marcel Broodthaers, 1970-1971)

3.7 Inscrição: sim/não

3.8 Legenda: sim/não

3.9 Etiqueta: sim/não

Indique se a obra contém legenda. Remova o que não for aplicável e registre, de maneira mais acurada possível, a reprodução literal da inscrição, legenda ou etiqueta. Faça um esquema se necessário. Então indique a posição no objeto e como foi aplicada.

Exemplo: legenda sim

tomba della caccia (quina superior do cadinho) & (texto foi fundido com objeto & parcialmente iluminado com folha de ouro).

(Para: 'Tomba della caccia', de Ben Siebelt, 1991)

3.10 Dimensões

Anote a altura x largura x profundidade, quando aplicável diâmetro e/ou circunferência do objeto. Declare a unidade de medida e, entre parênteses, a parte do objeto que foi medida.

Finalmente, indique as circunstâncias em que o objeto foi mensurado.

Exemplos: 78 x 308.5 x 15 cm (todo)

50 x 180 x 15 cm (cargueiro)

73.5 x 115 x 13.5 cm (veleiro)

Objeto totalmente mensurado: suspenso em exibição
(Para: 'Freighter and Sailboat', Claes Oldenburg, 1962)

3.11 Peso

Indique o peso do objeto e, entre parênteses, qual parte do objeto foi pesada.
Declare as circunstâncias em que o objeto foi pesado.

Exemplo: 35 kg (todo: pesado na galeria Wide White Space, em Antwerp)

3.12 Material: palavras-chave

Usando uma ou mais palavras-chave indique qual material ou materiais o objeto foi feito. Use a lista de termos aprovados para "materiais". Evite utilizar nome de marcas o máximo possível.

Quando a natureza precisa do material é desconhecida, indique um grupo de materiais genéricos (por exemplo: madeira, plástico, couro, metal, etc.).

Exemplos: plástico
ébano & acrílico-estireno-acrilonitrilo-termo polímero
madeira (& mogno)

3.12.1 Especificações

Utilizando uma ou mais palavras-chaves, indique quais tipos de materiais foram utilizados, aplicando as categorias seguintes. (Para este campo uma folha avulsa intitulada Dados Materiais pode também ser utilizada para porver o máximo possível de detalhes a respeito dos materiais).

Exemplo: materiais: madeira plástico
partes pré-fabricadas: tijolos lâmpadas
reutilização de objetos: garrafas de plástico livro
aspectos imateriais: movimento de rotação
som aroma
materiais originais adicionais/partes sobraceletes fornecidas pelo
artista:

tinta [corante;pigmento] azul
equipamentos/accessórios:
transformador projetor de slides

3.12.2 Condição material: palavras-chave

Utilizando palavras-chave, indique qual o estado de conservação o material está: boa, moderada, ruim.

Nota: a atribuição destas palavras-chave é largamente subjetiva. A definição exata da palavra-chave deve ser estabelecida em conjunto com o museu. Este campo concerne primeiramente ao estado de conservação material.

Determinar a condição do objeto é altamente complexo. Dados relevantes para isto podem ser coletados utilizando o **Modelo para Registro de Estado de Conservação**¹²⁸.

3.12.3 Comentários adicionais

Descreva completamente qualquer informação adicional concernente a descrição do objeto.

4. PRODUÇÃO

4.1 Localização da produção

Indique onde a obra foi feita.

Exemplos: New York (& Estados Unidos)

Haarlem (& Países Baixos)

4.2 Método de produção/técnica

Brevemente descreva como a obra foi feita. Promova o máximo de informações possíveis acerca dos seguintes aspectos.

4.2.1 O processo de produção utilizado na obra

Por exemplo pelas próprias mãos do artista;

Por uma companhia comissionada pelo artista;

Em um ateliê, com ajuda prática de assistentes;

Uma obra puramente conceitual;

Uma combinação dos quatro pontos mencionados acima.

¹²⁸ Traduzido no APÊNDICE F.

4.2.2 Método de produção

Exemplo: armação tubular soldada

4.2.3 Ferramentas e equipamentos utilizados

Exemplo: soldador de arco

4.2.4 Documentos relevantes a produção

Exemplo: desenhos, fotografias, ilustrações, vídeos

4.2.5 Pessoas envolvidas

Exemplo: família, amigos, assistentes que podem ser consultados, (no caso específico do Museu Açude servidores que participaram das montagens).

4.2.6 Literatura

Se nenhuma informação é disponível para este campo, preencha com “desconhecido”.

4.2.7 Comentários

Anote aqui, completamente, qualquer observação adicional a respeito da produção do objeto.

5. MANUSEIO E ACONDICIONAMENTO DO OBJETO

5.1 Intervenções anteriores

Indique quando o objeto foi submetido a quaisquer intervenções no passado. Descreva a intervenção brevemente e, utilizando um código ou sinal específico, indique onde os dados concernentes as intervenções anteriores podem ser encontradas.

5.2 Modelo para Registro do Estado de Conservação completos

Indique se o Modelo para Registro do Estado de Conservação¹²⁹ do objeto foi completado anteriormente e, utilizando código ou sinal específico, indique onde estes podem ser encontrados.

5.3 Condições de acondicionamento

Indique as preferências de condições de acondicionamento para o objeto.

Registre qualquer detalhe concernente a:

- Armazenagem
- Material de embalagem
- Clima (nível de temperatura, umidade relativa, nível de luminosidade e grau de poluição do ar)

Exemplo: o objeto deve ser acondicionado em uma prateleira e protegido por uma capa de algodão

temperatura 10°C(±3) per 24 horas, rH (umidade relativa) 40%

5.4 Manutenção

Descreva a manutenção que deveria ser realizada no objeto e com qual frequência. Utilize um código ou sinal específico para indicar onde os relatórios de manutenção podem ser encontrados

5.5 Manuseio

Precisamente descreva as diretrizes aplicáveis a movimentação do objeto. Indique os seguintes pontos:

- o número de pessoas requeridas para movimentar o objeto
- quais “instrumentos” são necessários (como exemplo: somente manuseie vestindo luvas, utilize uma empilhadeira para levantar a obra)
- indique onde o objeto deveria ser segurado e como ele deveria ser pendurado (como exemplo: não suspenda pela grade de construção, somente manuseie com utilização de rodas abaixo do chassi)

¹²⁹ Tradução nossa no APÊNDICE F.

5.6 Transporte

Indique como e por quais meios o objeto pode ou deveria ser transportado. Use uma folha avulsa “Condições de Transporte” para listar o máximo possível de especificações concernente as condições de transporte.

5.7 Procedimentos de exibição

Indique se o objeto deve ser exposto ou não. Utilizando códigos ou sinais específicos, aponte onde a documentação do processo de *decision-making* pode ser encontrada. Use uma folha avulsa intitulada “Condição de Exibição” para registro do máximo de detalhes possíveis acerca das condições de exibição.

5.8 Empréstimos

Indique se o objeto deve ser emprestado ou não. Utilizando códigos ou sinais específicos, aponte onde a documentação do processo de *decision-making* pode ser encontrada. Use uma folha avulsa intitulada “Condições de Empréstimo” para registro do máximo de especificações possíveis das condições requeridas para empréstimo do objeto.

5.9 Comentários adicionais

Quaisquer comentários extras sobre como o objeto deveria ser tratado nos tópicos acima devem ser completamente descritos aqui.

6. APRESENTAÇÃO/MONTAGEM

6.1 Condições particulares

Indique quaisquer particularidades relativas a quando condições especiais ou não são requeridas para montagem do objeto. Use um código ou sinal específico para indicar onde tais dados podem ser encontrados. Utilize uma folha avulsa intitulada “Apresentação/Montagem” para registro do maior número de informações possíveis.

6.2 Comentários adicionais

Qualquer comentário adicional sobre apresentação/montagem descrito completamente.

7. LITERATURA/CORRESPONDÊNCIA

7.1 Exibições, interna/externa

Indique o título, localização, lugar e data de exibições internas e externas nas quais o objeto foi exposto.

Exemplo: Robert Ryman, Tate Gallery Londres, começo 17/02/1993 final 25/04/1993

7.2 Literatura sobre a obra

Forneça uma lista de literatura de referência. Somente referências acerca do objeto em questão.

7.3 Correspondência

Indique se há qualquer correspondência sobre a obra. Forneça uma breve descrição sobre o assunto e use um código ou sinal específico para indicar onde a correspondência pode ser encontrada.

Exemplo: correspondência: sim: dossiê 1807 (aquisição e dano)

7.4 Comentários

Qualquer comentário adicional sobre literatura/correspondência descrito completamente.

8. O ARTISTA

8.1 Entrevista com o artista: disponível/indisponível

Indique se há uma entrevista com o artista e onde a transcrição pode ser encontrada.

8.2 Informações gerais sobre o artista: presente/ausente

Indique se existe dossiê que contenha informações gerais a respeito do artista. Utilizando um código específico, indique a localização destes arquivos.

Nota: se estes arquivos não existirem, colete e registre o máximo possível dos seguintes fatos:

- detalhes pessoais sobre o artista
- endereço do artista
- nomes e endereços de pessoas associadas ao artista
- informação extra sobre o artista

9. AQUISIÇÃO

9.1 Palavras-chave para aquisição

Complete como o museu adquiriu o objeto.

Exemplos: compra

empréstimo

comodato

troca

doação

espólio

9.2 Procedência

Preencha com o nome da pessoa ou instituição de que o objeto foi adquirido.

Exemplo: Galeria Wide White Space (Antwerp)

9.3 Data de aquisição

Complete com a data de aquisição.

Nota: DD/MM/AAAA

9.4 Proveniência

Indique se há informações acerca do objeto anteriores a aquisição pelo museu.

Indique brevemente o tipo de informação e, utilizando código ou sinal específico, indique onde documentos relevantes podem ser encontrados.

9.5 Preço de compra

Preencha o preço pago pela obra. Indique a taxa cambial do dia em que o objeto foi adquirido.

9.6 Valor do seguro

Preencha com o valor do seguro da obra. Indique a data em que o montante foi estabelecido.

9.7 Comentários adicionais

Registre aqui qualquer informação adicional sobre aquisição, descreva completamente.

O Modelo para Registro de dados (*The Model for data registration*) e o Modelo para Registro de Estado de Conservação (*The Model for condition registration*) foram concebidos sob supervisão do grupo de trabalho de registro e documentação (*Registration and Documentation*) no projeto “*Conservation of Modern Art*” (Conservação de Arte Moderna), Holanda, 1997.

O grupo de trabalho consistia em:

Lydia Beerkens	conservadora, <i>Foundation for the Conservation of Modern Art</i> , Holanda
Christiane Berndes	curadora, <i>Van Abbemuseum</i> , Eindhoven
Marianne Brouwer	curadora, <i>Kröller-Müller Museum</i> , Otterlo
Claas Hulshof	conservador, <i>Foundation for the Conservation of Modern Art</i> , The Netherlands
Ysbrand Hummelen	coordenador de pesquisa em conservação, <i>Netherlands Institute for Cultural Heritage</i> , Amsterdam
Pieter Keune	diretor, <i>Foundation for Artists' Materials</i> , Amsterdam
Annemiek Ouwerkerk	Professora de História da Arte, University of Leiden
Dionne Sillé	Gerente de Projeto, <i>Foundation for the Conservation of Modern Art</i> , Holanda

Os modelos foram desenvolvidos por Lydia Beerkens, então conservadora e pesquisadora na *Foundation for the Conservation of Modern Art*. Ela desenvolveu o registro de dados com Maaïke Ramos-van Rossum (de um projeto de pós-graduação na *Reinwardt Academy*, Amsterdam). O editor foi Romy Buchheim, um estudante de pós-graduação do programa *Conservation and Management* na mesma universidade, quem também desenvolveu o Modelo de Registro de Dados conectados a outras bases de dados. A versão em inglês foi checada por Derek Pullen, chefe do departamento de conservação da Tate Gallery, Londres.

Utilizou-se os seguintes modelos aplicados por:

- *Museum für Moderne Kunst*, Frankfurt, Alemanha (rede informatizada para dados e registro de estado de conservação desenvolvido especificamente para seu acervo);
- *Tate Gallery*, Londres, Inglaterra (modelo de registro de estado de conservação para esculturas)
- *Foundation Kollektief Restauratie Atelier*, Amsterdam, Holanda (formularios de registro de estado de conservação para pinturas modernas)
- *Van Abbemuseum*, Eindhoven, Holanda (modelo de registro de dados especificamente desenvolvido para sua coleção)

[...]

© 1997/99 *Foundation for the Conservation of Modern Art*, Holanda.

Nenhuma parte deste modelo pode ser reproduzida seja por impressão, fotocópias, microfilme ou quaisquer outras formas sem citar a fonte.

APÊNDICE D

Tradução da autora para: Modelo de documentação e registro presentes no livro
Public Art By The Book (GOLDSTEIN, 2005, p. 222-227)

Relatório de conservação: obra de arte tridimensional

Para ser preenchido pelos artistas como um adendo do contrato quando a obra de arte estiver completa

Data:

Artista:

Título da obra:

Dimensões da obra:

Anexe folhas extras caso necessário

Meio e Técnica

(Indique nome de marcas dos materiais utilizados quando possível)

1. Descreva em detalhes os principais materiais utilizados na fabricação (por exemplo, metal específico, nome de marcas, fonte, ou manufatura, etc.):

Se aplicável, descreva qualquer componente elétrico utilizado, sua operação e fornecedor:

2. Outros materiais utilizados (como parafusos, pregos, adesivo, armações, etc.):
3. Projeto preliminares (por exemplo, desenhos, maquetes, etc.):
4. Equipamento utilizado na construção
5. Descrever métodos finais de trabalho (por exemplo, fundido, soldado, entalhado, modelado, jogado, montado/agregado):

Se a obra foi fundida, especifique quantos foram/ou serão produzidos:

6. Descreva como a superfície/pátina foi alcançada

7. Camada de proteção

Método de aplicação:

8. Onde a obra foi finalizada? (Por exemplo, nome do ateliê, fundição, etc.):

Data da finalização da obra:

Quanto tempo durou o processo de trabalho?

Instalação [Montagem]

1. Existe qualquer consideração especial de instalação/montagem (por exemplo, altura de visualização, medida específica de objetos relativos, etc.)?

2. Se a obra é composta por mais de uma parte que requer montagem especial, forneça documentação de como instalar corretamente (proporcione fotografias ou desenhos esquemáticos):

3. A obra pode ser exibida ao ar livre? Sim ____ Não ____

Fatores Externos

Descreva condições ambientais que podem afetar o estado de conservação da obra e quaisquer medidas preventivas que deveriam ser aplicadas. (Por exemplo, luz do sol direta, tempestades chuvosas ou de neve, temperatura, umidade do ar ou estiagem, chuva ácida, enchentes, ventos, vibrações, poluentes no ar, trânsito de carros e/ou pedestres; interação de animais com a obra – potencial para construção de ninhos, excrementos, etc.; interação humana com a obra – tocar, sentar, escalar, vandalismo):

Aparência Desejada

1. Descreva em termos específicos e, se necessário, com desenhos e fotografias, as qualidades físicas para que a agência¹³⁰ deve esforçar-se ao máximo com objetivo de manter para continuidade da intenção do artista (por exemplo, deve ser opaco ao invés de brilhante, coloração da pátina). Quais seriam as alterações aceitáveis em forma, superfície, textura, coloração relativas ao envelhecimento natural dos materiais?
2. Se a obra é *site-specific*, descreva em detalhes a relação particular da obra com o entorno, incluindo quaisquer aspectos físicos significantes do local e que, se alterado, poderia alterar significativamente o significado intentado e/ou aparência da obra:

Instruções de embalagem e transporte (inclua diagramas)

Instruções de Conservação/Manutenção

Forneça instruções detalhadas acerca de métodos e frequências de manutenção para a obra (com observações a respeito de permanência/durabilidade dos materiais e técnicas):

3. Manutenção de rotina (por exemplo, remoção de particulados, sujidades; manutenção de camada de proteção; ajustes, aplicação de óleo, apertar engrenagens; etc.):
4. Manutenção cíclica (menos frequente e medidas de conservação mais extensivas, por exemplo, desmontagem e inspeção; reaplicação de seladores; repinturas; etc.):

Informação Conceitual

Forneça informação conceitual da obra, incluindo assunto, fontes de inspiração:

¹³⁰ *Regional Arts & Culture Council* responsável pelos processos de conservação, dentro outros, de esculturas ao ar livre nos Estados Unidos da América

APÊNDICE E

Tradução de diretrizes de documentação presente no artigo *Installations and Problems of Preservation*, de Carol Stingari in HUMMELEN, Yjsbrand; SILLÉ, D. *Modern Arts: Who Cares?* London: Archetype, 2005, p. 278-280.

1. *Documentação fotográfica de todos os estágios do processo e, se aplicável, documentação sonora e em vídeo*
2. *Anotações detalhadas e documentação do estágio de desenvolvimento inicial e montagem*

Isto é crucial muitas vezes para entender a razão de certas ações. Muitas vezes decisões de último momento são feitas durante a montagem devido à fatores relacionados à cursos, restrição de tempo e limitação dos materiais disponíveis. Conhecer a história por detrás de certas decisões facilita a reinstalação da obra. Em qualquer instituição é complexo estabelecer uma metodologia para registro destas decisões. Elas são feitas normalmente em conversas informais ou nos últimos momentos da montagem e não são repassadas. A delegação de um coordenador de documentação pode facilitar este processo – acompanha os processos, pergunta e registra as decisões tomadas com intuito de entender qual o conceito envolto nos desdobramentos.

3. *Coordenação entre curadores, documentalistas, conservadores, técnicos e especialistas em luz [ou quaisquer outros especialistas necessários para execução e instalação da obra] com propósito de entender toda a montagem*

Desta maneira, decisões inapropriadas e não reportadas podem ser evitadas o máximo possível

4. *Solicitar relatórios [memoriais] de todos os participantes do projeto*

Estes relatórios seriam coletados e revisados pelo coordenador de documentação e as inconsistências apontadas

5. *Arquivo central de documentação*

Fácil acesso em caso de refabricação. Reduziria a possibilidade de perda de arquivos e que mudanças de pessoal causem perda de informações valiosas

6. *Entrevista com o artista*

É ideal que o artista possa ser persuadido a focar em aspectos da documentação em algum momento da montagem original da obra. Desta forma, artistas são capazes de prover representações acuradas do processo e como eles se sentem a respeito da obra. Informações adquiridas em retrospecto por vezes são dramaticamente modificadas, assim pode ser difícil reconciliá-las com a documentação original. As entrevistas deveriam ser feitas por alguém que entenda a obra e é capaz de estabelecer um diálogo com o artista. O entrevistador deve manter-se breve e preciso, sabendo quais questões essenciais deveriam ser respondidas. [...].

7. Apresentação de potenciais perigos latentes

Muitos artistas são relutantes em discutir como se sentem acerca da sua obra ser reinterpretada ou reinstalada no futuro. Usualmente pensam que aquela obra somente é relevante para situação presente: casos como estes podem necessitar somente de documentação. O trabalho torna-se um momento histórico, nunca para ser novamente construído, somente contemplado através de escritos, fotos e vídeos. Mas com o passar do tempo o artista pode ter uma mudança de perspectiva acerca da reconstrução do seu trabalho e pode aceitar este em diferentes ambientações, com critérios distintos e até mesmo em uma escala diferente. As entrevistas iniciais podem ser de grande ajuda em obter informações sobre a importância de elementos tais como materiais específicos e o que fazer se estes não estiverem mais disponíveis; além de parâmetros de alterações de cor, luz, tamanho, etc. – dependendo da situação. Alguns artistas são muito casuais quando contemplam suas ideias e gostam de tê-las transformadas da história e circunstâncias; outros são mais ligados a seus materiais. Em alguns casos a relação inerente da obra deve ser preservada em razão de preservar a proposição artística. Deve-se guiar um estudo cuidadoso todas as vezes que tais pontos sejam cruciais para manutenção da essência da obra ou não.

8. Planos arquitetônicos e desenhos técnicos devem ser arquivados e preservados o mais detalhadamente possível

9. Tratamentos de conservação-restauração

Quaisquer tratamentos ou intervenções sofridas pelas obras devem ser cuidadosamente documentados, como também o processo de raciocínio por

detrás deles. Quando trabalhamos com artistas vivos, eles talvez supervisionem reparos ou alterações. Estas decisões podem não se adequar com parâmetros da conservação-restauração, portanto é de grande auxílio ter a documentação do por que certos materiais foram escolhidos; a razão é normalmente tão simples quanto o artista ser familiarizado com certo produto, ou tê-lo em mãos em um momento crucial

10. Reinstalações

Quando uma obra é instalada existem inevitáveis áreas cinzentas em que decisões são tomadas – e tais decisões podem não conformar com as especificações originais, ou podem ser uma interpretação de um documento ou planta pouco esclarecedores. É de extremo auxílio ter tais decisões documentadas, sendo que “erros” e “interpretações errôneas” são por muitas vezes passadas adiante e se tornam alterações mais drásticas com o passar das gerações.

APÊNCICE F

Tradução de diretrizes de documentação presente no artigo de Iwona Szmelter, **Shaping the legacy of Krzysztof M. Bednarski: A Model for Artist/Conservation/Curator Collaboration** in **Inside Installations: Theory and Practice in the care of complex artworks**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, p. 128-129.

O ponto de partida são análises e documentação. O objetivo das análises de uma obra de arte é sua investigação holística e a construção de um arquivo como base de conhecimento acerca do objeto (para servir de diretriz para preservação futura).

Este documento deve conter:

PROCEDIMENTOS DE AQUISIÇÃO: procedimentos de aquisição da obra conduzidos em colaboração do conservador e da curadoria com o artista, por vezes incluindo uma entrevista anterior à aquisição no ateliê do artista.

DOCUMENTAÇÃO: documentação fotográfica e medição física determinadas pela natureza da própria obra (fotografias tradicionais e digitais, documentação tridimensional). Isto pode requerer outras formas de registro, incluindo imagens em movimento, áudio, análise de movimentação, percepções sensoriais, etc. Documentação investigativa: entrevista a respeito da obra em forma de áudio gravado ou documentação escrita, seguida de transcrição e processamento adicional da entrevista.

LAUDO: criação de um laudo que contenha os seguintes dados básicos: a definição do artista da ideia encarnada [representada], a significação e composição dos materiais, mecanismos/dispositivos utilizados, preservação da autenticidade dos elementos da obra (possibilidade de substituição de elementos e estruturas [...]), a opinião do artista acerca da conservação da obra e diretrizes para reconstrução ou reinstalação. Esta documentação incluiria os documentos sobre a obra acumulados, incluindo entrevistas autorizadas, coletânea de textos do artista, manifestos artísticos, catálogos, etc.

ARQUIVOS: arquivos devem ser construídos a partir de perspectivas do contexto histórico e social da obra, incluindo a ideia incorporada utilizando como base no contexto histórico e literário, relatos da imprensa, televisão, filmes e documentos pertencentes ao contexto. O arquivo pode incluir amostras de materiais, dados acerca

de seus significados e análise do papel de cada matéria utilizada na construção da obra. O arquivo também deve conter documentação da viabilidade dos materiais no mercado na época da criação da obra e coleção de amostras dos que foram utilizados pelo artista. O arquivo pode conter identificação laboratorial de materiais feitas através de análises microquímicas e instrumentais.

DOCUMENTOS DE DESENVOLVIMENTO DE PROJETO: [...]. Conceitos de conservação: estes conceitos direcionam como preservar e/ou restaurar a expressão original e a emanção da ideia incorporada no objeto, incluindo os objetivos da conservação-restauração e o aval para substituição de elementos. O conceito também guia a realização de preservação passiva, conservação preventiva ou ativa, restauração ou reconstrução (autorização para réplicas, emulações, etc.).

APÊNDICE G

Tradução da autora para: *The Model for Condition Registration* proposto pela *Foundation for the Conservation of Modern Art* de Amsterdã, Holanda, na publicação *Modern Art, Who Cares?* (2005, p. 191-195)

Modelo para Registro de Estado de Conservação

REGISTRO DE ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Nome da instituição:

Número de inventário:

Artista:

Título:

Data:

1. DIAGNÓSTICO

Preenchido por:

Data:

Localização em que a análise foi realizada:

Razão para análise e relatório do estado de conservação:

1.1 Condição original (material e técnica)

1.1.1 Modelo para Registro do Estado de Conservação preenchido anteriormente:

sim (indique referência)

não

1.1.2 Condição original:

Brevemente descreve a condição original – use o modelo para descrição disponível em Modelo para Registro de Dados.

1.2 Estado de conservação corrente da obra e dos materiais

1.2.1 Idade da obra de arte:

Registre a idade da obra de arte.

1.2.2 Material e/ou histórico de conservação:

Registre em ordem cronológica as mudanças materiais e as intervenções de restauração realizadas no passado, incluindo nomes de conservadores-restauradores, datas e razões quando possível.

Mudanças que somente podem ser inferidas por comparação de fotografias de diferentes datas devem ser mencionadas, como também mudanças que podem ser indicadas pelo estado de conservação presente do objeto, mesmo que o executor, data e razão para tais mudanças não possam ser traçadas.

1.2.3 Histórico de armazenamento:

Registre em ordem cronológica onde a obra foi armazenada até hoje e as condições do local. O histórico de armazenamento deve traçado a partir do campo “Localização” do Modelo para Registro de Dados.

Realocação, exposições internas e histórico de empréstimos também fazem parte do histórico de armazenamento.

1.2.4 Ilustrações, áudios e vídeos:

Especificamente em relação ao corrente estado de conservação ou dano particular. Encaminhar fotografias gerais para fotografias representativas nomeadas no Modelo de Registro de Dados. (Enumere com datas, fotógrafo, breve descrição e localização).

1.2.5 Dimensões:

Indique as dimensões de toda a obra e/ou das partes que a compõe e compare com as dimensões registradas no Modelo para Registro de Dados. Indique a unidade de medida utilizada. Quando necessário registre o quanto de espaço a obra ocupa quando exposta na galeria.

1.2.6 Peso:

Indique o peso da obra e/ou das partes que a compõe. Se o peso não é sabido, provenha uma estimativa.

1.2.7 Descrição do Estado de Conservação:

A subdivisão desse campo é flexível, dependendo da natureza do objeto, e pode ser adaptada para seguir uma ordem lógica/relevante.

Exemplos:

1.2.7.1 Descreva a condição geral do todo e/ou de cada parte de acordo com:

Deterioração interna da obra:

- a. Efeito interno na obra dos materiais componentes entre si (químico/físico)
- b. Efeitos de construção, peso, eletricidade, mecanismos, outros.

Dano por fontes externas:

- a. Físico (dano mecânico, quebras, quedas, etc.)
- b. Químico (clima, composição do ar, luz, etc.)

Estado de conservação de intervenções anteriores:

Partes que foram renovadas ou substituídas por, como exemplo, uma cópia (transformador, *neon*)

1.2.7.2 Descreva o estado de conservação presente do material, considerando e enumerando, quando necessário, qualquer materialidade adicionada posteriormente.

1.2.7.3 Forneça um prognóstico para o aumento de sujidades, deterioração e decadência da construção corrente da obra.

1.2.8 Pesquisa adicional requerida para um diagnóstico completo: sim/não

1.2.8.1 Literatura

1.2.8.2 Entrevista com o artista

1.2.8.3 Entrevistas com servidores (aposentados) do museu

1.2.8.4 Exames microscópicos

1.2.8.5 Análises científicas dos materiais

1.2.8.6 Outros:

1.2.9 Situação corrente, resultados de pesquisa adicional

Conclusão do estado de conservação atual:

1.3 Compare o estado de conservação atual com o estado de conservação original

1.3.1 Comparação: as seguintes secções podem ser utilizadas quando relevante:

1.3.1.1 Comparação visual

1.3.1.2 Componentes imateriais (características perceptíveis como cheiro, luz, movimento): consulte amostras de materiais, vídeos, áudios, etc.

1.3.1.3 Função estética: pesquise se a obra tem funcionalidade material e tecnicamente em seu atual estado de conservação. Utilize o Modelo para Registro de Dados do estado de conservação original para estabelecer isto (tópicos Descrição, Produção e Identificação). Consulte o conservador-restaurador ou outros especialistas que tem familiaridade com a obra.

1.3.2 Pesquisa adicional para determinar discrepâncias: sim/não

Informar o artista do estado de conservação atual

Consulte o artista

Consulte o curador/diretor

Consulte o proprietário (se a obra é um empréstimo a longo prazo)

Consulte experts externos (conservadores, fabricantes, institutos)

Literatura (conservação e/ou informação técnico-material)

Inicie documentação fotográfica ou outra forma de registro

1.3.3 Estado de conservação atual, resultados de pesquisa adicional

1.4 Avaliação atual e estado de conservação original

Determine se há ou não discrepâncias entre o estado de conservação atual e o significado original do objeto utilizando os seguintes questionamentos:

Como resultado de mudanças, danos e degeneração, houve uma alteração no significado da obra ao ponto de que uma intervenção se tornou necessária? (Use o *checklist* do *decision-making model*).

2. OPÇÕES DE CONSERVAÇÃO

2.1 Análises preliminares

Indique se há análises preliminares, o que elas contêm e onde seus relatórios ou aditamentos podem ser encontrados. Se a análise preliminar contém muitos aspectos diferentes, indique isto e no final com um sumário ou uma conclusão.

2.2 Opções técnico-material

Forneça uma pesquisa das opções para conservações preventivas e ativas, como para restaurações.

2.3. Ponderando as opções de conservação

Faça uma seleção das opções de conservação discutidas e mencionadas acima. Registre a discussão e explique as razões para decisão. Indique qual tratamento subsequente é requerido ou desejável na seguinte ordem. Se a decisão for feita por um “Conservação/restauração não requerida ou possível”, forneça recomendações para conservação preventiva/ requerimentos mínimos de conservação (5).

1. Tratamento de conservação ativa
2. Restauração
3. Conservação-restauração não requerida
4. Conservação-restauração não possível
5. Conservação preventiva/ requerimentos mínimos de conservação.

3. PROPOSTAS

Proposto por:

Data:

3.1 Proposta de conservação ou restauração

3.2 Planejamento de conservação ou restauração

4. RELATÓRIOS DE INTERVENÇÕES

Executado por:

Data:

4.1 Relatórios de tratamentos ativos de conservação e restauração respectivamente

4.1.1 Execução/método

4.1.2 Lista de produtos utilizados (nome de marcas, etc.)

4.1.3 Materiais, partes adicionadas ao objeto

5. RECOMENDAÇÕES

Conservação preventiva/requerimentos mínimos de conservação

Descrito por:

Date:

5.1 Condições de depósito/acondicionamento¹³¹

5.1.1 Localização na ordenação:

5.1.2 Acondicionamento:

Local atual de acondicionamento:

Localização dos materiais para embalagem:

5.1.3 Ações requeridas:....., acondicione conforme indicado:

5.1.4 Condições climáticas durante acondicionamento:

a. Atual clima da reserva técnica

b. Acondicionar a obra sobre as condições seguintes:%RH;°C,lux,UV (condições absolutas, máximas e mínimas)

¹³¹ NÃO SE APLICA AO MUSEU DO AÇUDE

5.1.5 Manutenção especial requerida durante acondicionamento:

5.1.6 Inspeção regular requerida durante acondicionamento:

Prestar atenção particular a:

Estado de conservação atual

Progressão de deterioração natural

Frequência das inspeções

Ações em casos de mudanças:

(Por exemplo, realizar um relatório de estado de conservação, documentação fotográfica, consultar experts)

Planejamento e execução (exemplo)

Tarefa do departamento técnico: executada por.....

* única vez, regularmente (a cada seis meses, anualmente, bianual)

Tarefa do supervisor de armazenagem: inspeção

* estrutural...vezes por ano, minutos por inspeção

Tarefa do fotógrafo: documentação.....

* ocasional, duração dias (exemplo: vezes a cada 10 anos)

5.2 Manuseio e transporte

5.2.1 Instruções para transporte interno:

armação/caixa/moldura disponível pra transporte interno:

5.2.2 Instruções para transporte: (indique o que é permitido ou não)

materiais de embalagem:

caixas para transporte:

(obrigatória) posição de caixas durante transporte:

método de transporte: (carro, barco, avião)

temperatura: máximo e mínimo ao longo de ... horas

maneira de mover as caixas: (exemplo: em um carrinho com pneus pneumáticos)

courier: (incumbência)

5.2.3 Método de manuseio das obras:

como descrito a seguir; ou: nunca

5.2.4 Colocando e removendo da caixa:

Como descrito a seguir:; ou: nunca

5.3 Condições de exibição

5.3.1 Inscrições de exibição:

veja Modelo para Registro de Dados: montagem e apresentação

5.3.2 Instruções para *assemblage*:

consulte cadernos, desenhos esquemáticos, e outras documentações

5.3.3 Requerimentos climáticos durante a exposição:

Condições de clima e luz:

condições de rH e temperatura(indique valores absolutos, mínimo/máximo);

condições de iluminação (indique valores absolutos, mínimos/máximos de lux μ Watt/lumen)

Duração máxima da exposição:

Período máximo em que o objeto pode funcionar (funções eletrônicas, materiais visuais, etc.)

5.3.4 Manutenção especial durante a exibição:

Instruções para monitores/seguranças:

5.3.5 Inspeção regular de possíveis mudanças durante a exposição: estado de conservação geral

progressão de deterioração natural

instruções para limpezas

5.3.6 Proposta de fotografias/filmagem do estado de conservação antes/depois da exposição:

complemento ao relatório de danos

5.3.7 Não expor:

5.3.8 Somente expor cópia para exposição:

5.3.9 Corrente política de empréstimos: (restrições)

5.3.10 Política de empréstimo proposta:

veja também as especificações estabelecidas abaixo e as adapte com bom sendo e a situação de exposições externas

a. Condições mínimas: (caixa para transporte e clima, consultar especificações prévias)

b. Frequência máxima: (dependente da susceptibilidade do objeto ao dano)

- c. Registro e transportadora: (incumbências, acordos)
- d. Somente emprestas cópia de exibição:
- e. Fotografias/filmagens do estado de conservação propostas antes e depois do empréstimo: (relatório de danos)

Planejamento e execução de incumbências durante a exposição interna/empréstimo (indique o número de horas/dias)

Incumbências do supervisor do departamento de acondicionamento (reserva técnica/depósito):

(embalar a obra, prepará-la para transporte quando necessário, confeccionar caixas com puxadores e manual para manuseio)

Tarefas de registro:

(preparar empréstimo, completar formulários, etc.)

Incumbência do curador/conservador:

(registro do estado de conservação utilizando o modelo para registro de estado de conservação, viajar com a obra como courier)

Incumbências do conservador/curador da exposição:

(realizar diariamente/regulamente inspeções de mudanças)

Incumbências do fotógrafo:

(somente em caso de danos ou deterioração óbvia após o empréstimo)

O Modelo para Registro de dados (*The Model for data registration*) e o Modelo para Registro de Estado de Conservação (*The Model for condition registration*) foram concebidos sob supervisão do grupo de trabalho de registro e documentação (*Registration and Documentation*) no projeto “*Conservation of Modern Art*” (Conservação de Arte Moderna), Holanda, 1997.

O grupo de trabalho consistia em:

Lydia Beerkens	conservadora, <i>Foundation for the Conservation of Modern Art</i> , Holanda
Christiane Berndes	curadora, <i>Van Abbemuseum</i> , Eindhoven
Marianne Brouwer	curadora, <i>Kröller-Müller Museum</i> , Otterlo
Claas Hulshof	conservador, <i>Foundation for the Conservation of Modern Art</i> , The Netherlands
Ysbrand Hummelen	coordenador de pesquisa em conservação, <i>Netherlands Institute for Cultural Heritage</i> , Amsterdam
Pieter Keune	diretor, <i>Foundation for Artists' Materials</i> , Amsterdam
Annemiek Ouwerkerk	Professora de História da Arte, University of Leiden
Dionne Sillé	Gerente de Projeto, <i>Foundation for the Conservation of Modern Art</i> , Holanda

Os modelos foram desenvolvidos por Lydia Beerkens, então conservadora e pesquisadora na *Foundation for the Conservation of Modern Art*. Ela desenvolveu o registro de dados com Maaïke Ramos-van Rossum (de um projeto de pós-graduação na *Reinwardt Academy*, Amsterdam). O editor foi Romy Buchheim, um estudante de pós-graduação do programa *Conservation and Management* na mesma universidade, quem também desenvolveu o Modelo de Registro de Dados conectados a outras bases de dados. A versão em inglês foi checada por Derek Pullen, chefe do departamento de conservação da Tate Gallery, Londres.

Utilizou-se os seguintes modelos aplicados por:

- *Museum für Moderne Kunst*, Frankfurt, Alemanha (rede informatizada para dados e registro de estado de conservação desenvolvido especificamente para seu acervo);
- *Tate Gallery*, Londres, Inglaterra (modelo de registro de estado de conservação para esculturas)
- *Foundation Kollektief Restauratie Atelier*, Amsterdam, Holanda (formularios de registro de estado de conservação para pinturas modernas)
- *Van Abbemuseum*, Eindhoven, Holanda (modelo de registro de dados especificamente desenvolvido para sua coleção)

[...]

© 1997/99 *Foundation for the Conservation of Modern Art*, Holanda.

Nenhuma parte deste modelo pode ser reproduzida seja por impressão, fotocópias, microfilme ou quaisquer outras formas sem citar a fonte.