

Proposta para um modelo de catalogação como estratégia de gestão e conservação de obras de arte de imagem em movimento

Andreia Magalhães

No âmbito do vasto universo criativo da produção artística actual, as obras de arte de imagem em movimento, constituem uma das mais emblemáticas e específicas práticas criativas da contemporaneidade. Contudo estas obras colocam actualmente aos profissionais dos museus vários desafios, uma vez que o corpo de conhecimentos e as práticas desenvolvidas e estabelecidas pela museologia tradicional são desajustados. A natureza destas obras é tão diferente das obras de arte tradicionais que, submetê-las aos mesmos princípios de gestão e preservação pode lesá-las física e conceptualmente. A fragilidade e instabilidade dos suportes, a sua dependência em relação ao equipamento, que inevitavelmente se torna obsoleto, bem como o carácter complexo e híbrido de algumas, concorrem para a produção de uma série de novos problemas que se colocam aos conservadores. A nível internacional foram iniciados uma série de projectos de investigação focados nas especificidades das obras de arte de imagem em movimento, obras em filme e vídeo, analógico ou digital, que podem ou não fazer parte de instalações. Muitos destes projectos estão em curso, contudo, a grande linha unificadora entre estes tem sido o que já tornou um axioma: uma das mais importantes estratégias de preservação reside na documentação, que desempenha também um papel crucial na gestão museológica destas obras. Como Gaby Wijers, responsável pela colecção do Netherlands Media Art Institute, refere: *“As we know, documentation is at the centre of any preservation strategy for new media. Improving efforts to preserve new media artworks is insufficient without the support of structured documentation about both the works and their context. As in the theatre, this documentation may often be the only remaining trace of the work.”*¹

Assim, considerou-se que a elaboração de uma estrutura para um modelo de catalogação deste tipo de obras, que integram e/ou estão dependentes de componentes tecnológicos, é um primeiro passo indispensável neste contexto. O presente estudo pretende ser mais um contributo para o elenco, em pleno crescimento, de acções que, a nível internacional, se estão a levar a cabo nesta área. Procurou-se desenvolver uma estrutura de um modelo de catalogação para complementar as lacunas das directrizes e normas de catalogação utilizadas presentemente em museus. As normas de catalogação de obras de arte foram genericamente concebidas para a descrição de obras de arte mais tradicionais. Estas normas tendem a ser *passivas*, incompletas e desajustadas perante as especificidades das obras de arte de imagem em movimento, principalmente porque não contemplam a sua dimensão tecnológica. A presente proposta foi desenvolvida à semelhança de um manual de catalogação, organizado através da definição de elementos de descrição que se consideraram ser essenciais na recuperação de informação fundamental para uma adequada gestão museológica destas obras. Optou-se, também, por aproveitar alguns desses elementos de descrição para comentar especificidades e eventuais problemas que a integração destas obras pode apresentar aos museus.

Actualmente, estão em curso projectos exclusivamente concentrados na produção de modelos de documentação para obras de arte que integram tecnologia reprodutora de imagens em movimento: directrizes para a descrição e classificação de componentes tecnológicos, *thesauri*, directrizes de catalogação, modelos de formulários de empréstimo, guias de “boas práticas”, etc.² Porém, não existe ainda um modelo de catalogação para estas obras³. Este estudo pretende dar um contributo, para ultrapassar esta deficiência, com a apresentação de um modelo de catalogação específico para

obras de arte de imagem em movimento através definições de elementos de descrição que se consideram serem essenciais na catalogação destas obras.

Desenvolveu-se uma estrutura formal⁴ organizada em 9 grandes zonas de conteúdos informativos e descritivos:

1. Zona de identificação
2. Zona de contexto
3. Zona de conteúdo e descrição intelectual
4. Zona de descrição física
5. Zona das condições de exposição / montagem
6. Zona de incorporação, uso e restrições legais
7. Zona de preservação
8. Zona de fontes relacionadas
9. Zona do controlo da descrição

Cada zona compreende um conjunto de elementos que, por sua vez, podem estar subdivididos. O objectivo da inserção de informação nos vários campos da descrição é o registo, reunião e recuperação de informação necessária a uma correcta gestão, manuseamento e preservação destas obras. Ao definir os principais elementos de descrição que devem fazer parte de um modelo de catalogação de obras de arte de imagem em movimento tenta-se garantir que, no presente, seja processada informação essencial ao acesso e preservação futuros das obras.

Cada elemento é especificado e é descrita a informação que nele deve ser registada. Para uma grande parte dos elementos de descrição - nomeadamente os elementos de descrição específicos das obras de arte de imagem em movimento ou que não sendo específicos destas obras levantam questões particulares - optou-se por explorar a sua relação com problemáticas museográficas com estes directamente relacionadas. Desta forma, a par da especificação dos elementos de descrição, analisam-se as especificidades e eventuais problemas deste tipo de obras artísticas e ilustra-se de que forma o modelo proposto pode contribuir para a resolução desses problemas e garantir uma melhor gestão das mesmas. Sempre que se julgou conveniente, são usados exemplos que ilustram a aplicação prática dos elementos de descrição. Estes exemplos foram formulados através do visionamento, estudo e consulta de documentação da colecção de filmes, vídeo e instalações-vídeo da colecção do Museu de Serralves.

O modelo que se propõe pode ser facilmente transposto para uma base de dados electrónica e adaptado a sistemas de registo existentes.

Reconheceu-se a mais valia de usar como fontes normas adoptadas internacionalmente. Por isso, no estabelecimento dos conjuntos descritivos várias foram as normas que serviram de consulta e apoio à realização do modelo proposto – normas desenvolvidas por grupos de trabalho formados por especialistas na área da descrição bibliográfica e arquivística, da catalogação de obras de arte e catalogação de imagem em movimento (desenvolvidas para arquivos audiovisuais)⁵. A estrutura de catálogo proposta assimilou os contributos dessas normas e partiu das suas estruturas para desenvolver novos elementos de descrição e formar um conjunto de directrizes que possam auxiliar os profissionais de museus na catalogação das obras de arte de imagem em movimento.

1. ZONA DE IDENTIFICAÇÃO

Zona para o registo de informação essencial para identificação da obra. Pode-se dizer que funciona como um bilhete de identidade da peça.

1.1. Nome da instituição detentora

Identificação do museu / instituição que tutela a obra.

Registar o nome completo da instituição e referência geográfica.

Em situações particulares, o museu pode não ser proprietário de todas as obras que integram a colecção. Pode deter licenças de exposição, albergar obras em depósito, etc. Nesses casos, é legítimo que se possa catalogar essas obras, mas deve ser referido na Zona de Identificação da obra a quem pertence a propriedade. No caso particular das imagens em movimento, os museus integram frequentemente obras que não podem ser consideradas suas – detêm apenas licenças de exibição/exposição, a obra em termos legais pode não lhes pertencer. É o caso de obras adquiridas a organismos como a Electronic Arts Intermix, Video Data Bank, Castelli-Sonnabend Videotapes and Films, Vídeo Data Bank ou a Art Metrópole, entre outros. Estes centros distribuidores, alguns dedicados à preservação de obras de arte em vídeo e filme, permitem a aquisição destas obras para fins educativos ou de exposição. Desta forma, os museus ou até mesmo particulares, podem alugar ou comprar os filmes que estes organismos detêm, em vários tipos de suporte à escolha. Neste caso, comprar significa adquirir uma licença de uso interno da obra enquanto a duração do suporte escolhido o permitir. De uma forma geral, não é permitido aos museus a reprodução ou duplicação destas obras, mesmo para fins de conservação⁶. Porém, as instituições que adquirem estes filmes podem optar pela sua catalogação para facilitar a gestão das mesmas, mas deverão ressaltar nos seus registos que essas obras não são integrantes da sua colecção. Para além da situação referida, sendo esta extensível a todos os tipos de obras de arte, é também frequente que os museus conservem obras em depósito de colecionadores particulares. No caso de se tratar de depósitos de longa duração é legítimo que os museus procedam à catalogação da peça, embora a catalogação das obras pela entidade depositária pressuponha a autorização do proprietário⁷. Em ambos os casos são realizados contratos cujos contornos e detalhes devem ser registados nas Zona de Incorporação, Uso e Restrições legais (6.3 e 6.4) e Zona de Fontes Relacionadas (8.2).

Exemplos:

- Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea (Porto)
- Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea (Porto) / propriedade Banco Privado (Lisboa)
- Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea (Porto) / propriedade Electronic Arts Intermix (Nova Iorque)

1.2 Número de inventário

O número de inventário permite a identificação única e imediata da obra.

Atribuído pela instituição detentora, deve respeitar o sistema de numeração adoptado para as restantes colecções e deve estar permanentemente ligado à obra⁸. Existem diversos sistemas

numéricos e alfanuméricos de atribuição de números de inventário aconselhados para referência das obras de arte⁹. A adopção de um sistema de atribuição de números de inventário deve ser uma acção bem planeada e reflectida, pois deverá ter uma lógica interna que permita o fácil acesso e identificação das obras. Após a adopção do sistema ele deve ser consistentemente mantido.

Há que considerar as especificidades na atribuição de números de inventário de obras de arte de imagem em movimento:

- São obras que frequentemente estão integradas em instalações; nestes casos, o número de inventário deve ser composto. Estas obras podem ser formadas apenas por elementos em filme, por elementos em filme e equipamento tecnológico, ou por elementos em filme e objectos de tipologias diferentes. Por exemplo, *Recital* de Vasco Araújo é uma instalação formada por um filme, um CD – áudio, cadeiras e folhas de texto; *L'appartement de la rue Vaugirard* de Christian Boltanski é uma instalação composta por 9 fotografias, 1 livro e 1 filme; *One Chord* dos Tone Scientists é uma instalação formada por três filmes. A obra deve ter um único número de inventário para o conjunto de elementos que constituem a obra, mas cada elemento constituinte deve partilhar desse número comum e ter uma numeração específica que o identifique, que deverá ser separada do número de inventário por uma [/] ou [-]. Em alguns casos, o equipamento de leitura e projecção pode ser integrante da obra, nesses casos deverá ser inventariado. Quando não é este o caso, o equipamento deve ser apenas referido na Zona das Condições de Exposição (5.5).

- Pode estar reunida mais do que uma obra num único suporte. Por exemplo, um VHS pode reunir registos de várias *performances* ou pequenos filmes. A Electronic Arts Intermix comercializa algumas cassetes VHS que reúnem várias obras de um artista. Será errado atribuir um único número de inventário a um conjunto de obras; cada uma deve ser identificada com um número de inventário particular.

- Geralmente os museus possuem mais do que um exemplar da obra. Existe a obra propriamente dita e as cópias produzidas para diversos fins de gestão interna¹⁰. Todos os exemplares devem ser inventariados, pois só desta forma a reprodução da obra pode ser devidamente controlada. A cada cópia deve ser atribuído o número de inventário da obra original, acrescido de uma terminação alfanumérica sequencial para as várias cópias. Não se considera necessário produzir fichas de inventário individuais para cada cópia. O ideal é serem assinaladas no registo individual da obra a que se reportam para que o acesso à informação seja mais imediato e claro. A área de identificação das cópias será inserida na Zona de Fontes Relacionadas (8.1).

Exemplos:

- FS 1114 [número de inventário da obra; pode ser usado para referenciar uma obra que é unicamente composta por um elemento ou pode referenciar uma obra composta sendo 1114 o número base]
- FS 1114/1 [número de inventário relativo a uma componente da obra]
- FS 1114 – c. 2 [número de inventário da obra, cópia n.º 2]
- FS 1114 – c. exp. [número de inventário da obra, cópia de exposição]
- FS 1114/1 – c. exp. [cópia de exposição de um filme que é um elemento dentro de uma obra composta]

(Estes números são fictícios, não correspondem a nenhuma das obras da colecção.)

1.3 Autor

Registo do nome do artista, ou colectivo de artistas, a quem pertence a autoria da obra. Deve ser inserido o nome mais conhecido do artista¹¹. O nome deve ser sempre registado da mesma forma, uma vez que é um dos pontos de acesso nas pesquisas.

Se existirem mais pessoas envolvidas na realização da obra - colaboradores, assistentes, *performers* ou técnicos - devem ser identificadas na Zona de Conteúdo e Descrição Intelectual (3.5).

Dada a importância dos artistas autores nos processos de gestão e preservação das obras contemporâneas, aconselha-se a criação de bases de dados separadas para autores e objectos. Devem ser realizadas bases de dados com informações biográficas e artísticas sobre as autoridades criadoras pois são de extrema importância na recuperação e acesso à informação sobre as suas obras em particular, e sobre práticas e processos artísticos contemporâneos, em geral. O acesso à informação sobre o autor deve ser indicado neste campo de descrição. Caso se trate de uma de bases de dados informatizada, possibilitar o acesso por criação de hiperligações, ou no caso de manutenção de registos em papel, indicar a localização dos ficheiros. Nesta base de dados deverão também ser incluídos os autores colectivos¹².

No caso de não serem criados ficheiros de informação desenvolvida sobre todos os artistas, para os que não foram ainda estudados mais aprofundadamente deve ser reunida a informação essencial e sintética que permita contextualizar esses artistas e a sua obra. Datas de nascimento e morte, local de nascimento e actividade artística, bem como os campos artísticos em que se salientaram, são informações essenciais e que podem ser facilmente reunidas.

Exemplos:

- Andy Warhol
- João Onofre
- Export, Valie (1942 -). Nasceu na Áustria (Linz). Desenvolve o seu trabalho principalmente nos domínios da arte vídeo e performance. [No caso de não existir uma ficha desenvolvida sobre o autor]
- Ant Farm. Grupo norte-americano de artistas e arquitectos formado em 1968. Constituído por Chip Lord (1944 -, arquitecto); Hudson Marquez (1946 -, artista); Doug Michels (1946- , arquitecto); Curtis Schreier (1944- , artista) [No caso de não existir uma ficha desenvolvida sobre o grupo ou respectivos elementos]

1.4 Título

Registo do nome da obra.

Na existência de um título formal, conferido pelo artista, deve ser transcrito o título completo na sua forma original, ou seja, não deve ser traduzido e deve ser transcrita toda a informação atribuída pelo artista, respeitando grafia, maiúsculas, minúsculas e pontuação¹³. Neste campo deverá, sempre que existe, ser registado o subtítulo, separado do título principal por [:]. Quando as obras não têm título, deve registar-se sem título [letras minúsculas]. Quando isto acontece deve ser encontrada uma

designação objectiva que nomeie a obra, a qual deve ser registada, tal como os títulos alternativos e outras designações na Zona do Conteúdo e Descrição Intelectual (3.4).

O título é um dos principais pontos de acesso para recuperação de cada obra: corresponde ao nome específico de cada trabalho artístico individual. Em relação a algumas obras o título pode não ser evidente. Citam-se possíveis situações:

- Por vezes o título da obra individual pode ser confundido com o nome de série a que a obra possa pertencer.

- É usual a criação de compilações da obra de artistas. Os centros distribuidores muitas vezes comercializam estas compilações reunidas num único suporte; por exemplo, um DVD pode conter várias obras correspondentes a movimentos, períodos cronológicos da produção de alguns artistas, etc. Estas colectâneas passam a circular com os títulos próprios de identificação do conjunto de filmes. Nestes casos, o catalogador poderá ter tendência para registar o título da compilação ou da série e não o de cada obra individual. Contudo, dentro de cada uma destas situações de menor evidência do título da obra, podem verificar-se inúmeras variações. Por exemplo, uma compilação pode com o tempo, por questões históricas e museográficas, evoluir e adquirir o estatuto de obra artística individual, como é caso de *Land Art* de Gerry Schum. Inicialmente criada como uma colectânea da gravação em filme de várias manifestações de Land Art, de diferentes artistas (em datas e lugares diversos), tinha como objectivo específico inicial a difusão televisiva das obras nele compiladas. Hoje é considerada uma obra artística una. Por isto, cada caso exige uma abordagem particular. Existirão casos em que a definição do título não é imediata, pois nem sempre os nomes que se encontram nos caixas das obras correspondem aos seus títulos. É importante que os catalogadores tenham esta consciência.

- Muitos dos filmes que os museus de arte possuem são registos de obras, ou seja, a obra não é o filme mas a acção artística nele gravada. Nestes casos, os meios mecânicos, e agora os digitais, são usados como meio documental – materializam e registam acontecimentos artísticos efémeros como *happenings* ou *performances*, entre outros – e não como meio expressivo artístico. Nestas situações, o título a atribuir é o da obra. A informação de que se trata de um registo de uma obra, e não da obra em si, deve ser inserida na Zona de Identificação (1.6) no campo que concerne à tipologia artística da obra. Contudo, ressalva-se que alguns destes filmes de registo foram montados de tal forma que deixaram de ser um mero registo de uma obra para se tornarem eles próprios obras autónomas. Pode-se referir um dos mais notáveis exemplos: *Spiral Jetty* de Robert Smithson.

Exemplos:

- Between darkness and light (After William Blake) [título com configuração gráfica atribuída pelo artista]
- Saída de emergência – [A] reality [título com configuração gráfica atribuída pelo artista]
- Material Interchange [título de obra. A Electronic Arts Intermix distribui esta obra de Dennis Oppenheim em conjunto com outras obras do artista realizadas no mesmo ano, numa compilação de trabalhos que intitulou Program One: Aspen Projects]

1.5 Data

Registo da data original de realização da obra.

A data deve ser registada da forma mais precisa possível.

A data a registar deve ser a da realização original do trabalho e não a da produção do suporte em que actualmente a obra possa estar. No caso de obras mais antigas, como já se viu, especialmente dentro das obras em vídeo analógico é quase impossível que o museu possa conservar as *masters* ou *submasters* (a obra no seu suporte e formato originais). Portanto, o catalogador deve identificar a geração a que pertence a obra que conserva na Zona de Descrição física (4.2.1), bem como, deve registar as data de produção da transferência das obras para novos suportes realizadas por questões de conservação na Zona de Preservação (7.2).

Pelo contrário, as datas da produção de cópias para uso interno devem corresponder à sua data real de produção. A informação relativa à produção e justificação de cópias deve ser registada na Zona de Fontes Relacionadas (8.1).

Exemplos:

- 1978
- 2001/02/19
- [1974] [data atribuída]
- [1974?] [data provável]

1.6. Tipologia

Identificação e classificação do conceito (ou conceitos) genérico artístico em que se pode integrar a obra.

Permite a ordenação das obras por grupos de categorias/tipologias¹⁴ através de um sistema de classificação que deve ser pré-definido e normalizado. Dentro de uma categoria geral, que neste caso são obras de arte *media* existem sub-categorias, a que se optou por designar de “tipologias”, que permitem organizar as obras em grupos mais específicos e que as associam a práticas artísticas específicas. O uso de terminologia controlada para este elemento é determinante para a realização de pesquisas, e sobretudo para ordenar e quantificar a colecção de obras de imagem em movimento. Pode ser usada uma palavra-chave, ou uma combinação de palavras-chave e números que permitam identificar e integrar a obra num conceito (ou conceitos) genérico(s) que permita(m) a sua associação a obras semelhantes.

Exemplos:

- Instalação vídeo
- Performance: registo em vídeo
- Intervenção na paisagem: registo em vídeo

1.7 Edição / número de múltiplos

Identificação da edição específica a que a obra pertence (quando aplicável). Deve ser registado o número e quantidade de exemplares produzidos. Quando o museu detém as provas do artista, deve inscrever essa informação neste campo.

Exemplos:

- 1/5 [Primeiro exemplar numa produção integral de 5]

2. ZONA DO CONTEXTO

Zona para o registo de informação de contextualização da obra. Distinta, mas relacionada com a Zona do Conteúdo e Descrição Intelectual, porque ambas contribuem para o acesso intelectual à obra.

2.1. Historial

Reunião de informação sobre o percurso histórico da obra. Neste campo devem inserir-se factos políticos, artísticos, económicos, etc. com relevância para a inserção da obra num enquadramento histórico-artístico. O catalogador deverá registar a informação que considere essencial para a compreensão e conhecimento da obra¹⁵. Informação sobre a produção da obra, inclusive sobre o contexto dessa mesma produção: se foi uma encomenda, se teve mecenas ou outro tipo de apoio, em que fase da produção do artista foi realizada, etc., deve ser inserida neste campo de descrição.

Exemplo:

- Joan Jonas foi pioneira nos campos da arte vídeo e da *performance*. As suas experimentações na ligação de ambas as áreas foram precursoras de práticas que se tornaram correntes no âmbito da arte contemporânea. Embora as suas primeiras performances fossem efémeras, a partir de 1968, Jonas decidiu fazer o registo das mesmas em vídeo. Estes registos logo se transformaram em obras paralelas à própria *performance* porque Joan Jonas não se limitou a registar as *performances* com a finalidade única de as documentar – existe um trabalho de montagem que transforma o registo da acção numa obra autónoma. *Organic Honey's Visual Telepathy*”, *video-performance* de 1972, é considerada pela autora, e por grande parte dos críticos e historiadores, uma das mais importantes obras da sua carreira. Com o mesmo título da *performance* a partir da qual foram captadas as imagens é a primeira vez em que a artista usa o vídeo, não só para registar a acção, como também o integra na própria actuação, porque o vídeo corria simultaneamente com a *performance* ao vivo, integrando-a. [sobre *Organic Honey's Visual Telepathy* de Joan Jonas]¹⁶.

2.1.1 Historial museológico

Descrição do percurso museológico da obra. Consiste no registo de todas as acções museológicas em que a peça foi envolvida: exposições, depósitos, empréstimos, com excepção das intervenções de restauro que têm um campo próprio para inserção de informação. O museu pode optar por registar os movimentos posteriores à integração da obra no museu, ou optar por manter o registo de todas as mostras públicas em que figurou. O registo deve conter informação sobre movimentos dentro e fora da instituição, nomeadamente se a obra integra a exposição permanente do museu, ou em que

períodos e com que duração foi exposta. Para exposições exteriores ao museu, enumerar todos os empréstimos, com informação relativa ao título das exposições, instituição, local e data. Informação genérica e sumária sobre as exposições pode ser registada. No caso particular dos empréstimos, é útil o registo de nomes dos conservadores ou outros profissionais directamente envolvidos no processo de empréstimo, quer da instituição emprestadora quer da requerente do empréstimo. Este registo deve ser feito, preferencialmente, em formato de listagem por ordem cronológica.

Exemplo:

- Exposições externas anteriores à aquisição:
1997: *Sculpture: Projects in Munster*, projecto de produção de obras *site-specific* do Westfälische Landesmuseum(Alemanha). Comissário Kasper König
A obra foi criada para um túnel pedestre da cidade, onde foi publicamente apresentada pela primeira vez.
1999: Cinéma, Cinéma: contemporary art and the cinematic experience. Stedelijk Van Abbemuseum. Eindhoven (Amsterdão) 14/02/1999- 24/05/1999. Catálogo com reprodução.
- Exposições internas posteriores à integração:
2004/2005: Confronto de Tempos: Tacita Dean, Douglas Gordon, Steve Mc Queen. 29/10/2004 – 09/01/2005. Sala 10. Comissário Ulrich Loock

2.2 Significado da obra

O conceito de “significado da obra”, neste contexto, pretende significar a ideia, a intenção artística original que subjaz às obras¹⁷. O papel do artista para obtenção desta informação é portanto fundamental: ele deve ser a primeira fonte de informação para aquisição da informação a registar. Na impossibilidade de obter informação a partir do artista, poder-se-á recorrer a eventuais assistentes¹⁸ do seu atelier, a conservadores, curadores, críticos e historiadores da arte. A informação a registar neste campo de descrição pode ser recolhida a partir de entrevistas ao artista¹⁹, levadas a cabo pelo museu detentor da obra, mas também pode ser recolhida em bibliografia. Informação sobre o significado da obra também pode e deve ser procurada no âmbito do contexto histórico-artístico da mesma, tendo em conta o movimento, grupo artístico ou mesmo o conjunto da obra do artista em que a obra se insere. Este será um campo de descrição que pode abarcar uma grande variedade de informação, onde podem ser registados excertos de entrevistas do artista, correspondência, excertos de bibliografia, etc. Este elemento de descrição tem uma ligação directa com vários quadrantes da gestão museológica da obra. A informação dele constante pode ser importante para a informação da Zona do Conteúdo e Descrição Intelectual, Zona de Preservação e Zona das Condições de Exposição / Montagem.

Os problemas decorrentes da conservação da arte contemporânea são evidentemente complexos. No que diz respeito às obras menos tradicionais, existe uma importante correlação entre material/técnica e o significado da obra. De uma forma geral, quanto menos tradicionais forem o suporte, a técnica ou os materiais usados maior é o seu significado na leitura da obra em questão²⁰. No que diz respeito às obras que integram imagem em movimento, uma das principais questões que se coloca aos

conservadores é a do significado do equipamento e tecnologia usados pelo artista. É fundamental saber se o conteúdo artístico das obras, ou seja, o seu significado, está directamente relacionado com a tecnologia usada. A posse desta informação é extremamente importante para o traçar do plano de preservação da obra: a manutenção da tecnologia original obriga a grandes e difíceis esforços técnicos. A partir do momento em que a tecnologia se torna obsoleta a assistência técnica e o fabrico de componentes cessam. A manutenção de tecnologia original, pelos esforços titânicos que implica, só deverá fazer parte de planos de preservação para obras cujo equipamento seja fundamental à intenção e significado original da obra; caso contrário, será um esforço desnecessário – não se podem esquecer os casos em que o equipamento tecnológico é produzido pelos próprios artistas²¹ mas, perante estes casos, é óbvia a necessidade de conservar a tecnologia. Em último caso, sabe-se que a preservação a longo prazo dos formatos e equipamentos originais será uma impossibilidade, tendo o museu que recorrer a estratégias de preservação dispendiosas como a emulação²².

Para além do papel que o equipamento pode ter para o significado integral de leitura da obra, é fundamental, sobretudo no caso das instalações, o conhecimento dos materiais e de todos os componentes usados. Poderá, eventualmente, existir uma escala de hierarquias entre os elementos empregues na obra. Ou seja, o artista poderá identificar dentro de uma mesma obra componentes que têm que ser forçosamente preservados, enquanto pode considerar que outros podem ser substituídos. A reunião e registo desta informação é crucial para a conservação das obras e forma a base fundamental para a tomada de decisões responsáveis no estabelecimento de planos de conservação²³. A reunião de informação sobre o significado das obras é determinante para a salvaguarda da integralidade das mesmas no futuro.

A informação sobre o significado não se esgota necessariamente no registo de escalas de importância que os materiais, componentes tecnológicos e outros elementos possam ter para uma correcta manutenção do significado inicial e original da obra. Pode ser concernente a várias matérias, pode ser relativa aos processos criativos do artista, à descrição do seu *modus operandi*, ou até a assuntos mais ideológicos como influências artísticas, a significação intelectual, política, filosófica ou até religiosa das obras²⁴. O objectivo principal é que contribua para o conhecimento profundo da obra em questão. Se a obra for devidamente compreendida, será consequentemente objecto de um plano de preservação mais adequado.

Exemplo²⁵ .:

- “Estava interessada na forma como o espaço iria alterar a minha forma de prosseguir com algo. Também trabalhei — quando o fiz em espaços interiores — com espelhos movimentando-se no espaço; eu estava interessada no modo como a percepção que o público tinha do espaço era alterada pelos espelhos em movimento (...)”.

“(...) construí as minhas *performances*, porque tinha que me referir a alguma arte do tempo nas minhas *performances*, então reporteime ao cinema. Usei a ideia de montagem, cortei de uma cena para outra e usei também a ideia de sequência de cenas (*mise-en-scène*). Quando comecei a trabalhar em vídeo continuei a fazê-lo dessa forma, fingindo fazer pequenos filmes nas minhas gravações em vídeo. Quando comecei a actuar usando vídeo (o vídeo que registava e projectava simultaneamente a *performance* ao vivo) eu também produzia imagens, uma sequência de imagens. Portanto, gostava dos elementos líricos, ou melhor, dos elementos visuais de [Jean] Vigo, por exemplo. Fui influenciada pela forma como a câmara era usada por Eisenstein e por todos os outros, e pelas experiências que eles fizeram”.

“Depois das primeiras peças-espelhos — que eram bastante abstractas, se bem que inspiradas por Borges —, usei as ideias de identidade, *persona* e mulher. Eu procurava explorar assuntos ligados à identidade feminina e que se relacionavam com o Movimento das Mulheres, embora com uma certa fantasia”.

“(…) quando comecei a trabalhar com narrativas como contos de fadas e histórias, fi-lo sempre em relação ao papel da mulher em cada história, porque representava a mulher que há em mim, como *performer*. Esta foi sempre uma questão importante para mim”.

“Estou então a construir caixas maiores que têm 210 por 270 cm, caixas muito maiores, para que se olhe para dentro da caixa e se veja o trabalho vídeo. É como um pequeno teatro só que é um objecto no espaço, também porque toda a gente está cansada do monitor. As caixas são boas para esta situação em particular porque protegem o vídeo da luz e então podes ter uma imagem projectada e ser capaz de a ver num espaço onde há luz. (...) [sobre Organic Honey’s Visual Telepathy de Joan Jonas]²⁶

3. ZONA DO CONTEÚDO E DESCRIÇÃO INTELECTUAL

Zona para o registo de toda a informação descritiva da obra que não a descrição física. Distinta, mas relacionada com a Zona do Contexto, porque ambas contribuem para o acesso intelectual à obra.

3.1 Descrição intelectual

Descrição visual, sonora e textual da obra.

A descrição intelectual aplica-se aos filmes, fotografias, textos, bandas sonoras que possam fazer parte da obra. Não se aplica a objectos cuja descrição se cinja apenas às suas características físicas²⁷. A descrição deve ser concisa e objectiva. O catalogador deve descrever o que vê e ouve de forma imparcial²⁸, sem formar juízos estéticos ou de valor de forma que, na eventualidade de se perder o filme ou a sua identificação, seja possível reconhecê-lo através desta descrição. Os textos, como as legendas dos filmes ou outros textos (livros, cadernos, folhas), devem ser transcritos ou descrito e sintetizado o seu conteúdo. Deve ser registada a existência de genéricos iniciais e finais. No caso das obras compostas por mais do que um filme, deve ser feita a descrição individualizada de cada um. Para as obras integralmente criadas a partir de material-filme de arquivo, de filmes patenteados, e cujas imagens originais não tenham sido manipuladas, o catalogador pode optar por referir os títulos das obras, e inserir informação detalhada no campo específico para informação de Imagens de Arquivo (3.2). Contudo, deve ser descrita qualquer manipulação ou intervenção do artista sobre as imagens originais.

Exemplos:

- [Filme a projectar no lado esquerdo]

Grande plano, fixo, de uma cidade à noite. Durante o período de duração vai aumentando progressivamente a luminosidade (amanhecer).

Som: No início, gaivotas. Depois, mais forte o som de pássaros e água; com menor intensidade, som de carros e motas.

- [Filme a projectar no lado direito]

Grande plano, fixo, de uma cidade ao entardecer - exactamente o mesmo plano do filme a projectar no lado esquerdo. Durante o período de duração vai progressivamente diminuindo a luminosidade (anoitecer).

Som: Carros e motas.

- Plano fixo. No centro, uma figura masculina [o autor, John Baldessari] executa vários movimentos em frente à câmara. Todos os movimentos corporais, mesmo a saída do campo da câmara, são acompanhados da frase que o artista repete continuamente - "I'm making art" - com diferentes entoações.

3.2 Identificação de imagens de arquivo

Identificação e registo do uso de imagens que não são da autoria do artista (quando aplicável). Deve ser identificado o género de imagens usadas (género de filme, programa de televisão, publicidade, etc.). No caso de ser uma obra identificada, registar o título (língua original), nome do autor/realizador, local de realização e ano²⁹. Caso o catalogador considere relevante, pode registar o nome dos actores/intervenientes, companhia produtora, etc.

É habitual, no âmbito das práticas artísticas contemporâneas, a apropriação por parte dos artistas de obras preexistentes. Muitos usam como matéria das suas obras, filmes ou extractos de filmes que não são da sua autoria. Estes podem ser filmes de autores, material de arquivo de autoria desconhecida, como anúncios, programas de televisão, filmes caseiros, e todo o tipo de imagens avulsas (o material sem autoria é geralmente designado de *found footage* por oposição a *stock footage*). Algumas obras são inteiramente constituídas por material-filme não original, outras contêm excertos que são inseridos nas filmagens originais dos artistas. De uma forma geral, os artistas que usam imagens não originais, mesmo que de autores identificados e cujos direitos de autor são bastante caros, como é o caso dos filmes do Hitchcock³⁰, não pagam direitos sobre o uso da imagem ou bandas sonoras. Contudo, esta regra pode ter excepções e sempre que se verifiquem constrangimentos de exibição por questões relacionadas com os direitos de autor devem ser registados na Zona de Incorporação, Uso e Restrições legais (6.3 e 6.4).

Exemplos:

- Filme para televisão: drama/ MARTHA/ realizador Rainer Werner Fassbinder / Alemanha Ocidental/ Pro-ject Filmproduktion; Westdeutscher Rundfunk, 1974
Actores principais Margit Carstensen (Martha); Karlheinz Bohm (Helmut Salomon)
- Filme para cinema: terror/ THE EXORCIST/ realizador William Friedkin/ EUA/1973
Filme para cinema: drama/biografia / THE SONG OF BERNADETTE/ realizador Henry King/ EUA/1943

- Programa televisão (?): Desconhecido (EUA? / 197?)

3.2.1 Descrição das imagens de arquivo

Descrição ou sinopse do filme ou excerto.

Identificar se é um filme integral ou excerto. No caso de ser um filme integral descrever a sinopse; no caso de ser um excerto descrever a cena. Para material não identificado descrever o seu conteúdo, ou seja, efectuar uma descrição sumária do conteúdo visual. No caso de o artista ter intervencionado as imagens originais, a nível de montagem, de inserção de elementos visuais que não existiam, etc, deve descrever-se essa intervenção.

Exemplos:

- Excerto do filme. No exterior. Uma mulher (Margit Carstensen) e um homem (Karlheinz Bohm), imóveis, frente a frente. O artista manipulou esta imagem através do cruzamento alternando os seus pontos de vista de ambos os actores, efeito provocado pelo *loop* repetido do excerto em função da câmara que estabelece uma panorâmica circular em torno deles.
- Excerto de programa televisão (?): imagens de um combate de luta livre.

3.3 Título da série

Identificação da série a que pertence a obra (quando aplicável).

Uma série é um grupo de trabalhos individuais relacionados entre si – neste caso, cada filme será um elemento de um conjunto. Contudo, não deve ser confundida com trabalhos compósitos. Existem obras que são constituídas por mais do que filme, mas cada um não tem existência autónoma. Se a obra for parte integrante de uma série, tem existência autónoma. Obras compósitas recebem um único número de inventário e título; nas obras que fazem parte de um conjunto – obras compostas, deverá cada elemento ter um número de inventário e um título individual.

Exemplo:

- Friezenwall [série de vídeos e instalações de Francisco Queirós]

3.3.1 Nota sobre a série

Inserção de todo o tipo de informação geral e essencial sobre a série: número e identificação de obras que a compõem, descrição sumária do tema da série. A descrição de obras identificadas como pertencentes à mesma série deve ser registada na Zona de Fontes Relacionadas (8.4).

Exemplo:

- Friezenwall é uma série ainda não finalizada. Até à data é composta por duas obras – Friezenwall #1 (v.1.2 the forest) e Friezenwall #2 (v.2.2 tiny little movie – I) Nestas

obras, em registo vídeo, é explorado o imaginário infantil, que acaba por se revelar sempre violento e perverso.

3.4 Outras designações

Registo de outras designações, sempre que existentes: títulos adicionais ou complementares, paralelos (traduções do título original), etc.

Exemplos:

- O Transiberiano [Título original: Transsibirische Bahn]
- Objecto para o encobrimento parcial de uma cena de vídeo [Título original: Objekt zur teilweisen Verdeckung einer Video-Szene]

3.5 Créditos

Identificação de todos os intervenientes na obra para além do autor. Devem ser registados os nomes, bem como o papel que desempenharam na criação da obra. Estes intervenientes podem ser assistentes do artista, actores ou *performers*, autores de textos e bandas sonoras e toda a equipa técnica. Além dos intervenientes devem ser registados, quando existentes, mecenas e entidades que apoiaram a criação da obra.

Exemplos:

- Pianista: Celeste Patarra; Narrador: Lúcia Lemos

Quatro árias das óperas: *Orfeu e Euridíce* (Gluck), *Clemenza di Tito* e *The marriage of Figaro* (Mozart), *Tancredi* (Rossini).

- Actores: Batman - Gustavo Sumpta; Superman - Luís Elgrís ; Robin - Ruy Otero

Câmara: Ruy Otero

Tradução: Rafael Sá Pereira

Edição: João Serralha

Agradecimentos: DJ F. Fadigas

Musica: J. Williams “Theme from Superman”; D. Elfman “Batman – central theme” Dark Colony “Take 2”

3.6 Local de realização da obra

Identificação do local, ou locais, de produção e realização da obra. Pode ser referente a entidades administrativas, como cidades e estados, corporativas, como associações ou naturais, como rios ou montanhas. Devem ser usadas designações internacionalmente reconhecidas.

Exemplos:

- Times Square, Nova Iorque (filmagem)
- Espaços subterrâneos de Nova Iorque (New York Central railroad tracks, Grand Central Station, 13th Street, Croton Aqueduct in Highgate, ...) (filmagem)
- Experimental Television Center, Owego, Nova Iorque (produção)

3.7 Idiomas

Identificação dos idiomas falados e escritos.

4. ZONA DA DESCRIÇÃO FÍSICA

Zona para o registo de toda a informação e descrição das características físicas da obra.

Zona distinta mas relacionada com a Zona de Preservação.

4.1 Descrição geral

Identificação de todos os componentes da obra. Esta informação consiste na identificação dos suportes e listagem dos objectos e de todas as unidades físicas que constituem a obra: material-filme – número de bobines, cartuchos, cassetes ou discos – e não-filme – equipamento, componentes sonoros, objectos, etc. A forma como todos estão associados no conjunto integral deve ser descrita na Zona das Condições de Exposição / Montagem (5.1). Neste campo deve ser ainda inserida informação sobre se a obra está completa. Se não estiver completa, devem ser enumeradas e descritas as partes em falta.

Este campo terá quantidade de informação relativa, consoante a tipologia das obras. Se, para algumas – as que são apenas compostas por imagem em movimento – basta que se identifique o número e tipo de suporte, para as instalações devem listar-se todos os elementos. As especificações, materiais e dimensões de cada componente deverão ser descritos nos campos de informação adequados. Para componentes em filme existem os vários elementos de descrição específicos da descrição física dos suportes de imagem em movimento (4.2 a 4.5); se se tratar de uma instalação que, para além do filme ou filmes, incorpore equipamento, objectos e elementos artísticos, as especificidades físicas devem ser registadas nos elementos de descrição Equipamento (4.6) e Componentes não-filme (4.7)³¹. Por exemplo, algumas instalações integram materiais que obviamente podem ser substituídos, sem que seja necessária a confirmação do artista. Por exemplo, *Recall*, de Dennis Oppenheim, é uma instalação que, entre os elementos que a constituem, integra terebintina que não é conservada. De cada vez que a instalação é montada, a terebintina é adquirida. Por outro lado, o equipamento de apoio à exibição da obra, mesmo que concebido específica e particularmente para a obra, não deve ser obviamente identificado como parte integrante da mesma. O seguinte exemplo demonstra esta afirmação: a obra de Filipa César, *Untitled*, de 2002, um filme que segundo informação da autora deve ser obrigatoriamente projectado num muro de madeira branco com medidas específicas. O muro está associado à obra desde a sua concepção, mas não deve ser identificado com ela. Porém, nem todas as situações serão tão lineares: Joan Jonas realizou vários filmes que registavam e projectavam simultaneamente as suas *performances*, trabalhos da década de 70. Quando esteve no Porto, para

preparar as suas obras para a exposição inaugural do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, decidiu que a melhor forma de apresentar esses trabalhos seria através da sua integração em caixas de madeira³². Foi uma escolha da autora aplicada a obras que não tinham sido assim expostas originalmente. Esta reinterpretação das obras por parte da artista não deve ser descurada, sendo neste caso delicado determinar qual o papel destas estruturas de madeira, concebidas como pequenos teatros, no âmbito (formal e de significação) das obras.

Exemplos:

- 2 bobines de filme
- 1 vídeocassete
- 1 disco óptico; 1 CD-Aúdio; 17 cadeiras; 2 poufs

4.1.1 Dimensões

Registo das dimensões da obra. No caso de obras unicamente compostas por filmes, sem especificações particulares de montagem, não se aplica. Se for uma instalação, que ocupe um espaço físico deve registar-se a medida do conjunto total. Registrar Altura x Largura x Profundidade.

Exemplos:

- Dim. aprox. 80 x 90x 190 cm

4.2 Formato e suporte

Informação sobre o suporte e formato dos componentes audiovisuais. A terminologia a usar deve ser normalizada. A identificação do suporte aplica-se às obras em película – os suportes possíveis são poucos: nitrato, acetato e poliéster; e os formatos podem ser definidos através da largura da película – 35 mm, 16 mm, 8 mm. Em relação ao vídeo, a informação a registar é relativa aos formatos das cassetes ou dos discos. No caso das obras em vídeo, a listagem dos formatos aumenta exponencialmente. Aconselha-se, portanto, a elaboração de uma lista³³ para um maior controlo das classificações. Não é necessário que seja exaustiva de todos os formatos e suportes universalmente existentes mas dos que existem na colecção do museu, podendo ser adicionadas novas classificações sempre que necessário. Deste modo, a tarefa de catalogar as obras, nem sempre realizada por especialistas desta área, será simplificada, e mais consistente e segura. O catalogador deve registar se o formato que o museu possui continua a ser produzido. Como a preservação destes componentes a médio ou longo prazo implica a sua passagem para novos suportes e /ou formatos este é um campo onde a informação poderá ser mutável. Os registos de transferência de suporte e/ou formato devem ser justificados, descritos e documentados na Zona de Preservação, bem como deve ser registado o acesso a relatórios sobre estes processos na Zona de Fontes Relacionadas(8.2).

Exemplos:

- Poliéster 16 mm
- Hi-8
- VHS

- DVD-R
- 3/4” U-Matic (actualmente não produzido)

4.2.1 Geração

Registo da geração de reprodução a que pertence a obra. O objectivo é identificar material original e classificar as sucessivas duplicações. Também para este campo devem ser feitas listas com terminologia estandardizada para cada tipo diferente de suporte. Por exemplo, em relação aos filmes em película, são várias as possibilidades: podem ser negativos originais, negativos duplicados, positivos duplicados, a *master* em positivo, etc. No que diz respeito ao vídeo pode o museu possuir a cassette *master*, uma cassette da primeira geração, ou até uma cópia em relação à qual já não se saiba a que geração pertence (neste caso deve registar essa informação). No caso de se conhecer a localização das obras originais essa informação deve ser registada.

Quando por razões de preservação é necessário transferir a obra para um novo suporte, a informação deve ser modificada.

Exemplos:

- Positivo duplicado
- Negativo original
- Vídeo *master*
- Desconhecido
- Cópia VHS (geração desconhecida)

4.3 Duração

Registo da duração temporal. De uma forma geral, a duração é medida em minutos³⁴. Para obras de curta duração e medição deve ser registada em minutos e segundos. As fórmulas para o registo podem ser várias, pode utilizar-se a inserção do número seguida das abreviações [min., seg.], ou os números intercalados por [:]. Desde que o critério seja adoptado deve ser sempre seguido.

Exemplos:

- 120 min.
- 35:20 [trinta e cinco minutos e vinte segundos]

4.4 Cor

Registo de informação sobre se a obra é a preto e branco, a cores, ou ambas.³⁵ No caso de serem conhecidas especificações sobre a cor devem ser inseridas após a informação elementar entre ().

Exemplos:

- Cor (Kodachrome)

4.5 Som

Registo das características sonoras³⁶. No caso de serem conhecidas especificações sobre o som, devem ser inseridas após a informação elementar dentro de ().

Exemplos

- Sonoro (estéreo, densidades variáveis)
- Sonoro (mono)
- Sem som /silencioso³⁷

4.6 Equipamento

Identificação do equipamento que integra a obra³⁸. No caso de a obra integrar equipamento industrial, deve ser registada a respectiva marca e modelo, se ainda é fabricado e se mantém assistência técnica. No caso de ser tecnologia criada ou alterada pelo próprio artista, registar as suas características³⁹.

4.7 Componentes não-filme

Registo de informação detalhada sobre os componentes não-filme. Deve ser inserida para cada componente a descrição da cor, dimensões e material, bem como se são objectos criados pelo artista, ou são pré-fabricados e/ou reutilizados. Sempre que relevante, justifica-se a introdução sobre processos, métodos e técnicas utilizados na sua criação.

Exemplo:

- Tina metálica, cinzenta, fabricada pelo artista 30,5x70x244 cm (não substituível)

Teribintina, adquirida na altura de montagem da obra, dissolvida com tinta-da-china em quantidade suficiente para preencher a tina até 1/3 da altura.

4.8 Localização

Identificação da localização na reserva (ou reservas) onde estão acondicionadas as obras. No caso das instalações, os vários elementos (materiais diferentes) podem, por questões de conservação, estar distribuídos por diferentes áreas de reserva. Os diferentes tipos de suportes e materiais devem estar guardados de acordo com a sua tipologia química porque a sua preservação requer diferentes valores de humidade e temperatura.

Exemplo:

- Reserva 2, estante B – centro
- Reserva 1 (Tina); reserva 2, estante D, lado direito (VHS)

4.8.1 Acondicionamento

Descrição do acondicionamento das obras. Neste campo podem ser inseridas recomendações sobre como a obra deve estar acomodada.

As obras em arquivo requerem condições e cuidados especiais: devem estar abrigadas do pó, da poluição e não ser sujeitas a excessivas variações de temperatura ou a desadequados valores de temperatura e humidade; da manutenção dos valores correctos depende uma maior esperança de vida das obras. As diferentes tipologias também obrigam a diversas estruturas para acondicionamento, ditado pela dimensão e estrutura física, CD, DVD e cassetes vídeo têm composições e formas muito variadas. Sempre que um museu possua cópias de arquivo ou de segurança de uma obra deve albergá-las num lugar diferente.

Exemplo:

- Acondicionada em caixa de propileno. Deve ser mantida na vertical. Os valores da reserva devem oscilar entre 15-20° C e 25-35 % HR.

4.8.2 Localização do equipamento tecnológico e de exposição

Identificação da localização dos materiais e equipamentos necessários ao visionamento e exposição da obra.

5. ZONA DAS CONDIÇÕES DE EXPOSIÇÃO / MONTAGEM

Zona para o registo de informação relativa à exposição e montagem das obras. Reúne informação para a manutenção da integridade artística da obra.

5.1 Descrição geral

Registo e descrição da aparência geral da obra quando exposta. Deve ser registada a distribuição e posicionamento dos vários elementos no espaço, sejam eles equipamento ou mobiliário de exposição – como plintos, vitrinas, barreiras –, sejam os elementos que compõem a obra de arte.

Algumas obras de arte de imagem em movimento, quer sejam filmes ou instalações, requerem condições de exposição bastante específicas – a manutenção da sua integridade artística pode passar pela reunião de informação sobre a instalação e apresentação da obra, não sendo indiferente ao seu significado as dimensões da base de projecção, calibrações de cor e som, entre outras especificidades. Os dados concernentes à montagem e apresentação da obra devem ser registados para que, no futuro, sempre que necessário, se possa mostrar a verdadeira intenção do artista e não apenas uma sombra do que a obra terá sido no passado. Para as obras mais simples, as que consistem exclusivamente na projecção de um filme (ou filmes), as instruções de montagem são relativamente simples e devem ser registadas nos campos que seguidamente se enunciam; no caso das obras mais complexas, devem existir para além destas descrições, planos e esquemas de montagem. Estes constituem a documentação da obra que não tem necessariamente que ser introduzida no sistema de catalogação, nestes casos deverá referir-se a sua existência e respectivo modo de acesso/localização no museu. O acesso a esta documentação deve ser registado na Zona de Fontes Relacionadas (8.2). Na reunião desta informação é fundamental a intervenção do artista ou galeria sua representante. A recolha de documentação relativa a estas questões, que deve ser principalmente efectuada junto dos artistas, deverá conter, para além da informação escrita, documentação visual – gráfica, fotográfica ou

vídeo. Planos e diagramas projectados pelo artista ou equipas de montagem (que já tenham montado a obra), registos fotográficos ou em filme da montagem da obra são elementos documentais preciosos que possibilitam e asseguram a manutenção do significado conceptual e intenção artísticas originais⁴⁰.

A necessidade de registar as condições específicas de exposição aplica-se a:

- instalações complexas, formadas por vários elementos e que podem obrigar à construção de infra-estruturas especiais e adequadas de cada vez que a obra é exposta;
- obras unicamente compostas por um ou mais elementos, com especificações concretas de iluminação, acústica, calibração de cor, etc.

Existem obras em que os artistas permitem uma certa latitude de variações na respectiva apresentação. Muitas vezes, as obras foram originalmente concebidas para um local específico e a sua apresentação/exposição noutra lugar pode levar o artista a querer modificar a apresentação original. Contudo, estas variações de apresentação deverão depender exclusivamente da vontade do autor e nunca de constrangimentos de meios, sejam eles ambientais ou tecnológicos, ou originados pela ausência de informação.

Por outro lado, existem obras que não apresentam nenhuma condições particulares de exposição. Contudo, considera-se que em relação a estas os museus devem ser insistentes junto do artista em comprovar que assim é. Mesmo para estes casos menos “exigentes” recomenda-se o registo de valores mínimos e máximos de dimensão da projecção e valores de cor e som.

Exemplos

- Tina rectangular de metal sobre o chão. No interior da tina deposita-se a terebintina até cerca de 1/3 da altura do recipiente. No topo da tina, no chão, um monitor quadrangular – com a largura aproximada da largura da tina – onde se visiona o filme.
- Numa sala quadrangular a tela de projecção ocupa o centro, em diagonal. Em cada canto, dois projectores suspensos (altura dependente do *ratio* de projecção) em frente ao ecrã a imagem projectam as imagens de ambos os lados do ecrã.
- Vídeo da montagem da obra com a presença do autor, no centro de documentação, vídeo cassette n.º X; diagrama de montagem no centro de documentação, pasta com n.º Y.
- As projecções dos 3 filmes têm que ficar juntas sem se sobreporem, de modo a formarem uma única imagem. Projecção A à esquerda, B ao centro, C à direita.

A peça pode ser montada tanto em projecção frontal como em retro-projecção, dependendo das condições do espaço.

5.2 Requisitos espaciais / arquitectónicos

Registo de todos os requisitos que, em termos arquitectónicos, o museu deve possuir ou construir para poder apresentar a obra. São informações sobre as dimensões e formato das salas, número de saídas, particularidades do pavimento ou revestimento e cor das paredes, aberturas para o exterior, mas também a informação relativa à necessidade de construção de estruturas arquitectónicas que circunscrevem a instalação ou projecção da obra.

Todas as obras de arte para serem correctamente expostas e visionadas requerem um número mínimo de condições ambientais e espaciais, como por exemplo níveis máximos e mínimos de intensidade de luz. No caso das imagens projectadas, os requisitos são mais exigentes porque a projecção de imagens obriga a manutenção de níveis baixos de luz ou pode exigir escuridão. Na ampla variedade de tipologias de obras de imagens em movimento, os requisitos espaciais ou arquitectónicos podem ir desde a simples necessidade de uma parede branca até à obrigatoriedade de projecção em sala de cinema/auditório⁴¹, havendo mesmo obras que implicam a construção de estruturas arquitectónicas como corredores, “caixas negras” ou tectos falsos. Para as construções mais complexas é necessária a manutenção de projectos detalhados – plantas, diagramas, esquemas, que devem estar identificados e catalogados na Zona Fontes Relacionadas (8.2). Como já se referiu, os planos são importantes não só para montar as estruturas, mas também para posicionar os diferentes elementos no espaço. No caso das instalações mais complexas, que estão integradas em estruturas arquitectónicas fechadas, o museu deve ter em atenção as questões relacionadas com a segurança. Para estas obras é necessária sinalização de entrada e saída.

Exemplos:

- Projecção em sala quadrada com as dimensões mínimas de 10 m²; 3 paredes sem aberturas; no caso de existirem aberturas, devem ser fechadas durante o período de exposição para que não haja luz externa.
- Dimensões mínimas da parede em que é projectada – 3 m (A) x 12 m (L)
- A sala deve ser pintada de preto ou cinzento; o chão deve ser alcatifado, sendo a alcatifa de cor igual à das paredes.
- A obra deve estar isolada de outras obras: deve ser montada numa sala exclusiva; se tiver que partilhar o espaço de exposição com outras obras, deve ser construído um espaço autónomo dentro da sala de exposição.

5.3 Requisitos acústicos

Enumeração das especificidades acústicas e registo dos níveis máximos e mínimos de som para a correcta apresentação da obra. Indicar se o som está integrado no mesmo suporte da imagem ou se tem um suporte individual, e neste caso registar detalhes de sincronização com a imagem. Identificar quais as infra-estruturas da instalação que funcionam como isoladoras de som: alcatifas, corredores, painéis acústicos, etc. e se é necessária a sua montagem em espaços onde a obra é exposta isoladamente. A informação deste elemento pode coincidir com informação registada no ponto 5.2, relativa às especificidades arquitectónicas.

Exemplos:

- Requer isolamento sonoro. Não podem existir na área da instalação outras obras com som que interfiram com o trabalho (no caso de esta situação não poder ser evitada terão de ser distribuídos auscultadores sem fios aos visitantes).
- Dolby 5.1/volume mínimo X; volume máximo Y
- Som em CD-Aúdio / sincronização com imagem aleatória

5.4 Projecção

Campo para o registo de informação relativa às particularidades de projecção. As condições gerais de apresentação podem referir-se a um vasto número de situações, como por exemplo:

- níveis de luz e saturação das cores;
- duração e continuidade das projecções;
- distâncias e altura da projecção;
- tamanho das imagens projectadas;
 - detalhes de sincronização entre som e imagem, ou no caso de existir mais do que um filme, detalhes de sincronização entre os existentes;
- detalhes de sincronização entre dois ou mais filmes;
- velocidade da projecção;
- a eventual periodicidade com que as cópias de exposição têm de ser substituídas
- etc.

O registo destas informações pretende não só assegurar que a intenção do artista seja cumprida, mas também pode ser relativo a questões de conservação da obra. Neste campo podem ser registadas as acções de manutenção necessárias durante exposição da obra, como, por exemplo, a periodicidade com que devem ser trocados filtros ou lâmpadas ou substituídas as cópias de exposição.

Exemplos:

- Deve ser projectado a 16 segundos por minuto
- Projecção em loop contínuo
- Projecções por períodos máximos de 30 minutos; após cada projecção uma pausa de 1 hora
- Deve ser assegurada a projecção com 2 m de largura; a altura dependerá do *ratio* da projecção
- Dimensões da projecção: integral dos três filmes: 2,5 m (A) x 10 m (L); (largura a dividir por três - cada projecção deve ter 3,33 m)

5.5 Requisitos tecnológicos / equipamento

Identificação das especificações técnicas de todo o equipamento necessário. Registo do equipamento de leitura e projecção das obras, consoante as especificações do artista, que podem ser genéricas sobre as características do equipamento, ou podem determinar marcas e modelos específicos. Sempre que o equipamento faça parte da obra deve ser registada essa informação. Deve ser ainda registado se o museu possui todos os requisitos de equipamento ou se tem de proceder a compra ou aluguer de equipamento. Deve ser listado o material consumível como lâmpadas, cabos, filtros e mobiliário de exposição como vitrinas, plintos, e sinalética de segurança.

Exemplos:

- 3 projectores de vídeo com o mínimo 1000 ansi-lumens cada / 3 leitores de DVD / amplificador com um mínimo de 250 w por canal / colunas compatíveis / mesa de mistura com três canais stereo /cabos
- 1 projector de vídeo com 3000 Lumen (min), 1 leitor DVD (Multi System), 1 amplificador de som, 2 colunas de som de 160w
- 1 ecrã Da-Lite Fast Fold Deluxe Screen System com 320x427 cm (único possível para exibição da obra); 2 projectores Liesegang DVD 2300 Projector (DLP) ou Sharp Notevision XG-C55 (LCD) ou Epson PowerLite 820 Projector (LCD); 2 leitores DVD Pioneer 7400 decks (único possível para exibição da obra); 8 colunas Black JBL One (ou equivalentes); 2 amplificadores de 4 canais com 30 w por canal

5.6 Requisitos humanos

Informação sobre a necessidade de pessoal técnico especializado a nível de som, imagem ou construção e montagem de infra-estruturas. Registrar todo o tipo de informação sobre:

- se a equipa de montagem do museu integra técnicos de audiovisual, electricistas ou outros eventuais especialistas técnicos;
- se há necessidade de contratar especialistas, técnicos ou consultores; neste caso, registar o contacto e nome de técnicos ou empresas que prestem os serviços necessários;
- se durante a montagem é necessária a presença do artista ou seus assistentes.

Neste campo pode ser inserido um quadro da equipa de montagem e de manutenção da obra durante o período de exposição.

5.7 Requisitos ambientais

Registo dos valores mínimos e máximos de temperatura, luz e humidade a que a obra pode estar submetida durante o período de exposição. Deve ser registado, no caso de existirem restrições, o período máximo de exposição da obra.

Exemplo:

- Durante o período de exposição não pode estar sujeita a variações térmicas e de valores de humidade relativa que ultrapassem 2° C e 10% HR. Período máximo de exposição - um mês.

6. ZONA DE INCORPORAÇÃO, USO E RESTRIÇÕES LEGAIS

Zona para o registo de informação sobre a definição do estatuto legal do museu perante a obra.

6.1 Proprietário

Registo do nome do proprietário. A situação mais comum é que o proprietário da obra seja o museu. Mas nem sempre se verifica. O museu pode integrar peças em depósito⁴² ou pode ter adquirido peças sobre as quais apenas detém direitos de exposição (não sendo sua a propriedade da obra)⁴³. Neste campo deverá ser registada toda a informação necessária para o contacto com o proprietário nos casos em que este não é o museu.

Exemplos:

- Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea (Porto)
- Electronic Arts Intermix
535 W 22nd Street, Fifth Fl.
New York, NY 10011
Tel: 212 337-0694/ Fax: 212 337-0679
Email: rcleman@eai.org

6.2 Modo de incorporação

Identificação do modo de entrada da peça na colecção. As peças são de uma forma geral integradas através de compra, depósito, doação ou legado, ou transferência. Essa deve ser a informação a registar neste campo. A informação sobre a aquisição das peças é fundamental porque confere legitimidade à colecção.

O processo de aquisição de uma obra é uma fase extremamente favorável para a reunião de informação por parte do museu. Durante o processo deve solicitar-se informação junto do artista ou galeria vendedora sobre procedimentos legais e de definição das “melhores práticas” de conservação⁴⁴ e apresentação da obra. Evidentemente que antes de ser adquirida, tal como para todos os tipos de obras, deve ser atentamente analisada pelo conservador ou, quando existente, pelo departamento de conservação. Considera-se que, quando os museus ponderam sobre a aquisição de uma obra de arte de imagem em movimento, devem preparar um relatório do qual conste toda a informação relevante não só sobre a identidade e condições legais de usufruto, mas também informação relativa à sua manutenção e preservação, como estimativas orçamentais sobre custos de preservação e montagem, execução de cópias, custo e manutenção de equipamento, necessidade de técnicos especializados, custos de construção de estruturas para exposição, como por exemplo corredores ou caixas negras, etc.⁴⁵.

6.2.1 Entidade

Identificação da entidade a quem foi adquirida a obra - que a vendeu, doou, ou depositou. A informação deve conter o nome da entidade, a morada, os contactos e no caso de se tratar de um organismo, o nome do responsável.

6.2.2 Data de incorporação

Registo da data de incorporação. Data constante do documento legal de compra, doação ou depósito.

6.3 Termos gerais de uso

Registo das disposições gerais dos contratos celebrados entre o museu e as entidades depositárias, doadoras ou vendedoras, sobre os direitos de uso que o museu detém sobre a obra. Estas disposições devem ser registadas para uma correcta gestão da obra e podem ser concernentes a várias questões, como por exemplo ao visionamento da obra, criação de novas cópias, empréstimo.

Existem restrições contratuais aplicadas à maioria das obras de arte, as quais normalmente estão associadas aos direitos de autor. É vulgar que um museu possa ser o proprietário de uma obra e sobre ela não detenha todos os direitos. Esta situação verifica-se em obras de arte mais tradicionais, como por exemplo a Pintura. Existem situações em que os museus são os detentores legais da obra

mas não têm, por exemplo, direito sobre a imagem da obra, que pode pertencer ao artista ou aos seus herdeiros. Em termos práticos, isto pode significar que o museu não está autorizado a reproduzir a obra em catálogo, ou até mesmo que não a pode expor se cobrar dinheiro pela admissão de visitantes ao museu. No caso das obras de imagem em movimento, pela sua própria natureza de reprodutibilidade técnica, as questões contratuais multiplicam-se. Como supra mencionado, alguns dos filmes de artistas são comercializados mas o seu usufruto está constrangido por inúmeras cláusulas, que os museus se obrigam a cumprir.

Exemplos:

- Permissão para exibição dentro do museu. Duplicação proibida.
- Visionamento permitido para exposições dentro do museu e para fins pedagógicos. Pode ser duplicada para DVD ou VHS.
- O empréstimo e criação de cópias de exposição e de arquivo estão submetidos a autorização do autor.
- O museu tem direito a expor a obra enquanto a cópia que adquiriu subsistir; não pode duplicar a obra, parcial ou integralmente, com finalidade de conservação ou exposição. A reprodução de imagens da obra em catálogos ou material de divulgação da exposição está sujeita a autorização do detentor de *copyright*.
- O museu pode duplicar para uso interno cópias em VHS.

6.4 Direitos de autor

Identificação do indivíduo ou entidade a quem pertencem os direitos da obra⁴⁶ e das áreas a que esses direitos aplicados: uso, exposição, exploração comercial, e/ou reprodução. Sempre que existente, deve ser registada informação sobre deveres do museu ditados pelo *copyright*, como por exemplo, obrigatoriedade de identificar em catálogos ou exposições a propriedade desse *copyright*. Informações deste elemento podem ser coincidentes com as do campo anterior.

Nas obras de imagem em movimento podem existir, para além dos direitos do próprio artista ou instituição a quem foi adquirida a obra, direitos de autor sobre a banda sonora, sobre textos literários ou até sobre as próprias imagens utilizadas (quando estas não foram produzidas pelo artista, que recorreu a imagens da autoria de outros). De uma forma geral, os artistas não pagam direitos de autor ao usarem imagens ou bandas sonoras que não são da sua autoria, por se considerar que não estão a explorar comercialmente esse material. Porém, os museus devem sempre acautelar-se nestas situações. No momento de aquisição, são questões que devem ser clarificadas e resolvidas, porque de futuro poderão implicar a impossibilidade de exposição da obra ou obrigar ao pagamento de elevadas quantias de direitos.

Exemplos:

- O museu detém parcial e permanentemente os direitos económicos de *copyright*, à excepção da publicação em galerias comerciais.
- *Copyright* do autor [o museu pode ter adquirido a obra mas os direitos de autoria pertencem ao artista]

- *Copyright* e propriedade pertencem ao autor e à Electronic Arts Intermix [o museu detém apenas uma licença de uso da obra que lhe permite a exibição da cópia enquanto esta se preservar]

7. ZONA DA PRESERVAÇÃO

Zona para o registo de informação relacionada com a preservação da obra.

Zona distinta mas relacionada com a Zona do Contexto e a Zona de Descrição Física.

7.1 Plano de conservação da obra

Registo de instruções gerais para preservação particular de cada obra. Pode ser reunida neste campo informação existente noutros campos de informação e descrição nomeadamente das Zona de Contexto, Zona da Descrição Física e Zona de Fontes Relacionadas. A informação a inserir pode ser tão variada quanto a identificação dos componentes que podem ser substituídos e onde os obter, a eventual necessidade de manutenção da tecnologia original, a planificação e calendarização da transferência para novos suportes ou formatos, entre outros.

Os museus têm entre os seus principais deveres assegurar a protecção das obras que tutelam⁴⁷. Para tal, devem traçar e seguir estratégias de preservação adequadas às diferentes tipologias de obras. A preservação das obras de arte de imagem em movimento implica não só que esforços sejam realizados para assegurar a integridade física das obras, mas também, como foi sendo referido várias vezes, que a integridade da própria ideia artística⁴⁸ que subjaz às obras, deve ser também cuidadosamente preservada. Como se referiu, a preservação destas qualidades imateriais da obra pode depender da criação e manutenção de um eficaz sistema de documentação. O sistema de documentação pode colher informação junto do artista (fonte preferencial), outros artistas, assistentes de atelier, teóricos da arte, bibliografia e documentação variada, fundamental e fulcral para a preservação a longo prazo, coadjuvando na manutenção do significado da obra e na correcta apresentação e/ou montagem da obra no futuro.

Para além da manutenção da essência conceptual das obras, os conservadores devem ter a noção de que as obras de arte, que foram criadas a partir de processos industriais tecnológicos, e deles necessitam para a sua fruição, colocam sérios, e actualmente ainda intransponíveis, obstáculos à conservação a longo prazo. De facto, o teor destas obras é quase imaterial, a obra não é o DVD, é a imagem que é projectada, num ecrã, parede ou tela, quando se dispõe de um equipamento (*hardware*) e programa (*software*) capazes de a descodificarem e projectarem. Do que actualmente se sabe como certo é que os equipamentos tecnológicos, tendencialmente, terão médias de vida cada vez mais curtas. De nada adianta manter um DVD por 50 anos se o respectivo equipamento tiver apenas assistência técnica apenas por 20⁴⁹. É quase utópico pensar que as obras de arte, em filme ou vídeo, mas principalmente as obras em vídeo, poderão ser preservadas para sempre no seu suporte e formatos originais. Farão obrigatoriamente parte dos planos de preservação das obras, pelo menos dos planos a longo prazo, a transferência ou migração de suporte. Seja qual for a decisão tomada, deve ser bastante reflectida e apoiada na documentação sobre o significado da obra. É necessário pensar para que suporte e formato a obra será transferida (porque esta será a existente no futuro). O melhor e mais adequado formato será um que se estime que possa ser durável e que não implique a

perda de dados por compressão⁵⁰. O processo deve ser realizado por laboratórios especializados. Na transferência da obra para um novo suporte, a produção é bastante mais complexa e delicada que a execução de cópias de trabalho (como por exemplo, cópias de exposição, que são produzidas com o objectivo de preservar a obra original, e que são geralmente produzidas por técnicos do museu) que não são como estas um “novo original”.

De qualquer forma, o museu terá que zelar pela manutenção da boa condição física e química das obras e do equipamento necessário para leitura e projecção. Uma adequada preservação física das obras permite a conservação da qualidade das imagens, e, desta forma, a inevitável transferência para novos suportes ocorre com menor probabilidade de perda de informação e de qualidade. No que diz respeito à preservação física, as obras deste tipo estão sobretudo expostas a três tipos de factores de degradação: factores biológicos, químicos e mecânicos. A degradação biológica é provocada por todos os organismos vivos que podem prejudicar os materiais – nomeadamente insectos, bactérias e fungos. A química pode acontecer espontaneamente porque a composição destas obras favorece o desencadeamento de reacções químicas. A degradação mecânica atinge principalmente as obras em película magnética ou filme; acontece quando se verificam alterações de forma e tamanho das películas e das fitas impedindo-as depois de serem lidas pelos respectivos equipamentos. Todos estes possíveis factores agressores das obras podem ser diminuídos pela manutenção de baixas temperaturas e baixos valores de humidade relativa nas reservas⁵¹.

7.1.1 Condições ambientais

Registo das condições ambientais de reserva a que a obra está sujeita. Também devem ser registadas as condições preferenciais de acondicionamento dos diferentes suportes e formatos. A reunião de ambos os valores (valores reais x valores ideais) no mesmo local de informação confere muito clara e rapidamente a informação sobre se a reserva apresenta níveis aceitáveis de temperatura, humidade, luz e poluição, e permite estimar a duração dos suportes.

Exemplos:

- 20/05/2005- Reserva 2: 19°C/ 40% HR (val. óptimos 15-20° C/ 25 -35 % HR)

[Necessário tentar baixar os valores de humidade. O museu pode recorrer a desumidificadores para controlar os valores de humidade relativa do ar]

7.1.2 Manutenção da obra

Registo das instruções básicas para manuseamento das obras e de procedimentos regulares de manutenção durante a estadia das mesmas em reserva. Todo o tipo de informação que possa minimizar a deterioração dos filmes deve ser inserida, por mais evidente que possa parecer. O seu registo lembrará aos conservadores e outros técnicos acções que, apesar de poderem parecer elementares, podem aumentar o tempo de vida das obras ou até evitar a sua perda. Alguns destes procedimentos poderão ser periódicos; por isto, deve ser elaborada uma tabela com a informação sobre a frequência com que devem ser feitos. A calendarização das acções de preservação e manutenção devem ser registadas no Historial de preservação.

Exemplos:

- A cassette deve ser mantida na vertical. De cada vez que é usada deve ser completamente rebobinada para que toda a fita fique numa só bobine. Deve ser bobinada, semestralmente, para se evitar a colagem da fita.
- No manuseamento da película nunca usar luvas de algodão, mas usar luvas cirúrgicas.
- Manter afastada de campos eléctricos e magnéticos.

7.2 Historial da preservação

Registo, por ordem cronológica, de todas as intervenções preventivas e curativas a que a obra foi sujeita, bem como a transferência para novos suportes. A cada um destes registos deve corresponder uma descrição sumária de cada acção, respectivas datas e responsabilidades. No caso de serem instalações, identificar sempre se houve partes que foram substituídas. No caso das acções mais profundas, como intervenção curativa sobre a obra ou transferência para novo suporte e/ou formato, deve ser identificado neste campo a localização da documentação associada a essas acções.

7.3 Diagnóstico de conservação

Registo do diagnóstico de conservação da obra. Um primeiro e mais profundo diagnóstico deverá ser realizado por especialistas da área da conservação⁵², pois dele advirá o plano de preservação da obra. Para que o diagnóstico seja correcto e válido são importantes a descrição da composição física, química e biológica dos diferentes materiais, bem como deve ser analisado o estado dos componentes mecânicos e electrónicos. A posse destas informações permite fazer previsões de durabilidade da obra integral e estabelecer planos de preservação. Por exemplo, se uma instalação compreende componentes de diferentes composições químicas torna-se óbvio que estes terão que ser mantidos em reservas com diferentes condições ambientais.

Perante as informações poderá tornar-se evidente que partes da obra evoluirão inevitavelmente para uma rápida deterioração, sendo necessário agir sobre elas. No caso dos filmes, poderão ter que ser transferidos para novos suportes; no caso do equipamento poderá ter que ser substituído ou emulado. Inserir sempre a data de realização do diagnóstico.

Durante o processo de catalogação das obras deve verificar-se o estado de conservação em que se encontram. A determinação do estado de conservação das obras contemporâneas é muitas vezes um processo difícil. Os comportamentos de envelhecimento de muitos dos materiais não são na sua maioria conhecidos. No caso específico das obras que integram tecnologia, para além do conhecimento necessário sobre o comportamento de envelhecimento físico e químico dos componentes, a conservação é afectada pelas leis de mercado e indústria – a tecnologia torna-se obsoleta cada vez mais rapidamente. Quanto mais informação for reunida sobre o comportamento de envelhecimento dos materiais, melhor poderá ser determinado o estado de conservação da obra, e melhor se poderá agir contra ele.

O estado de conservação das obras deve ser vigiado com alguma frequência, de modo a prevenir danos irreparáveis. Para os discos, esta vigilância pode fazer-se visualmente: riscos, sinais de humidade ou desgaste são visíveis a olho nu. Para as cassetes e película, o processo é mais complicado e ele próprio contribui para a danificação das fitas, uma vez que para verificar o estado de conservação, é necessário recorrer à leitura através do equipamento, o que provoca o desgaste da fita. Contudo, é um procedimento necessário para serem detectados os problemas como distorção

das imagens, alterações cromáticas ou ruído, para nomear apenas algumas das mais frequentes situações.

7.4 Conclusão/balço do estado de conservação

Comparação entre estado físico original da obra, significado e estado de conservação actual. Reunida informação sobre o significado da obra e realizado o diagnóstico do estado de conservação, os conservadores deverão verificar se existem discrepâncias entre o que a obra deverá ser e o estado em que se encontra. Desta forma, pode avaliar-se devidamente o plano de preservação seguido, e perante os resultados da comparação, mantê-lo ou substituí-lo por um mais adaptado à manutenção do significado ideológico da obra, mas exequível, tendo sempre em conta os constrangimentos económicos, éticos e físicos desse plano⁵³.

O estado de conservação da obra, no âmbito da arte contemporânea, poderá depender bastante do significado da obra. Para alguns artistas o envelhecimento poderá fazer parte integrante do significado da obra, ou seja, um artista que esteja interessado em explorar as questões da materialidade dos suportes pode, por exemplo, considerar que riscos na película provenientes de projecções sucessivas não devem ser evitados e reforçam o significado da peça em questão. Outros podem não colocar a tónica principal na matéria, mas mais no conteúdo da obra; nestes casos, a definição da imagem deve constituir uma prioridade no plano de preservação da obra. A pluralidade de situações existentes, como já foi referido, obriga a soluções muito particulares. Nem sempre a deterioração e envelhecimento das obras poderá constituir um problema de conservação. Contudo, mesmo para os casos em que isto se verifica, o museu deve avaliar bem o seu papel e posição perante estes casos porque se encontra numa situação de compromisso – para o artista poderá não constituir problema o envelhecimento da obra mas o museu deve evitar o seu total desaparecimento.

8. ZONA DE FONTES RELACIONADAS

Zona para o registo de informação sobre o acesso a obras, cópias, documentos e bibliografia directamente relacionados com o objecto a ser catalogado.

8.1 Cópias adicionais

Identificação da cópia e registo da sua função. A cópia deve ser identificada através de um número de identificação particular, que tenha como raiz o número de inventário da obra. O registo da sua função legitima a sua produção. O registo da identificação e justificação da criação de cópias permite o controlo por parte do museu da reprodução das obras. Neste campo devem ser registadas apenas, tal como a terminologia indica, as cópias suplementares à obra; não podem ser consideradas cópias as transferências da obra original para um novo suporte⁵⁴.

Com regularidade, os museus possuem várias cópias de trabalho das obras de imagem em movimento. Geralmente em diferentes formatos e produzidas para atenderem a diversos fins – as cópias podem ser criadas com fins de exposição, estudo, divulgação ou empréstimo (todos estes, em último caso, serão sempre fins de preservação para se poupar o original). A exibição dos filmes, sejam em película, vídeo analógico ou digital, implica uma rodagem contínua e por períodos longos. Para protecção das obras, é prática comum que sejam produzidas as chamadas cópias de exposição.

Cópias criadas pelo museu a partir das obras originais para que, durante o tempo de exposição, não se incorra no risco de danificar a obra. As cópias de exposição podem ser fabricadas em suportes iguais ou diferentes do suporte em que se encontra a obra. A decisão de manter o mesmo tipo de suporte ou optar por outro depende das capacidades financeiras do museu, das idiossincrasias de cada obra e também do formato e duração da exposição. Por exemplo, se uma obra é originalmente em película pode ser arriscado transferi-la para disco óptico, pois pode perder significado. Contudo, o original nunca deverá ser usado para exposições longas e de projecções amudadas. No caso de obras em suporte analógico, VHS por exemplo, é impensável considerá-los formatos de exposição. De cada vez que uma cassette é lida pelo equipamento há um desgaste que, repetido, pode levar a danos irreparáveis. Nos casos das obras que nascem digitais, o mais aconselhável é também realizar cópias de exposição. Os discos ópticos são actualmente os formatos preferidos e que melhor respondem às necessidades das exposições – não se desgastam pelo uso com a mesma facilidade que as películas e as cassetes vídeo e o uso do respectivo equipamento é bastante mais simples. O museu pode decidir, ainda, realizar cópias para empréstimos, para material de divulgação ou estudo, entre outras possíveis situações. Porém, são processos que devem ser registados e controlados dada a facilidade da reprodução, principalmente das obras em vídeo. Cada nova cópia deve ser identificada com um número interno, legitimada e associada ao processo de catalogação da obra original. Como já foi exposto para a produção de cópias, é necessário que o museu detenha em termos contratuais esse direito.

Exemplo:

- FS 0054 c. exp. 1 [cópia de exposição]

8.1.1 Formato e suporte

Identificação do formato e suporte em que foi realizada a cópia.

Exemplos:

- Acetato 16 mm
- DVD-R

8.1.2 Localização

Registo da localização das cópias.

As cópias não devem ser conservadas junto dos originais. Desta forma, assegura-se que algum acidente nas reservas não coloque em risco todos os registos da obra.

8.1.3 Data

Registo da data de execução da cópia.

8.1.4 Responsável

Identificação do conservador/membro do museu responsável pela decisão de produção da cópia.

8.1.5 Produção

Identificação e contacto do técnico que realizou a cópia. No caso de ser técnico do museu, basta a identificação; quando se trata de um laboratório exterior, deve ser registado o nome da empresa, responsável e técnico ou equipa técnica de execução.

8.2 Documentação

Informa sobre a existência, conteúdo, localização e acesso a documentação existente relativa à obra ou que esteja directamente relacionada com ela. A documentação pode ser constituída por documentos visuais (desenhos, esquemas, plantas, fotografias), ou escrita (entrevista com o artista, galerista ou assistentes de atelier, contratos...) ou ainda registos vídeo. A documentação poderá estar inserida no sistema informático que alberga o inventário, sendo neste campo apenas inserida a identificação desses documentos e o registo da sua localização.

8.3 Bibliografia

Identificação da bibliografia seleccionada sobre a obra. Os dados bibliográficos devem ser inseridos conforme as normas de descrição bibliográfica.

Exemplo:

- SMITHSON, Robert - *Robert Smithson : the collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996. (The Documents of the Twentieth Century Art) p. 234-237;
- TSAI, Eugenie - *Robert Smithson : unearthed : drawings, collages, writings*. New York : Columbia University Press, 1991. (Columbia studies on art; 4) p. 145-149;
- *Field trips: Bernd & Hilla Becher, Robert Smithson*. Porto : Fundação de Serralves, 2002, p. 122-124.

8.4 Obras relacionadas

Identificação e localização de obras – existentes no museu ou em outras colecções – que se considerem relacionadas com a peça inventariada. Pode ser a identificação de obras da mesma edição ou até a localização das primeiras gerações da obra⁵⁵, obras estilística ou conceptualmente semelhantes, obras inseridas numa encomenda ou projecto, etc.

Exemplo:

- Ver obras com o n.º de inventário FS 0056 e FS 0123
- *Master* conservada na Galeria X

9. ZONA DO CONTROLO DA DESCRIÇÃO

Zona para o controlo da informação inserida no conjunto da descrição.

9.1 Identificação do catalogador

A identificação do conservador ou técnico responsável pelo registo.

Informa sobre a inserção e gestão da informação. O sistema de documentação deve ser dinâmico, sendo a informação periodicamente ampliada, renovada, alterada; dificilmente estará apenas uma pessoa encarregue da inserção dos dados – alguns museus optam por que todos os departamentos estejam envolvidos no inventário geral das obras, que insiram informação relativa às suas áreas de especialização (conservadores, *registrars*, administrativos, bibliotecários...). Deste modo, é necessário assegurar a identificação da autoria de cada registo, garantindo a responsabilização dos catalogadores. Um maior controlo pode ser conseguido se o sistema apenas permitir o acesso mediante códigos para a introdução ou até consulta dos dados.

9.2 Data da descrição

Data da criação, adição de informação ou alteração do registo.

9.3 Nota do catalogador

Informação que o catalogador considere relevante sobre a descrição. Pode ser a identificação de fontes, documentos, convenções nacionais ou internacionais que o tenham orientado na catalogação ou registo de procedimentos que expliquem como foram elaboradas as descrições.

Conclusão

O que se propõe é um modelo de catalogação. A maior parte das ferramentas e modelos necessários ao desenvolvimento de regras e padrões no âmbito da documentação de obras de arte contemporânea, neste caso particular de obras de arte de imagem em movimento, estão por desenvolver. Estão em curso projectos de investigação nesse âmbito, desenvolvidos por museus e organismos vários, sobretudo no Norte da Europa e América do Norte. Contudo, a sua conclusão e consequente divulgação de resultados está ainda distante. A produção de possíveis normas resultantes destes projectos será sempre, na melhor das hipóteses, divulgada e publicada em inglês. O uso da língua inglesa, ou ainda em menor escala, da língua francesa, em princípio, não apresentará grandes obstáculos ao seu uso para a definição das categorias fundamentais ao inventário das obras. A moldura providenciada pelas normas de catalogação será facilmente apreendida. Diferente grau de dificuldade apresentará a normalização das nomenclaturas. No caso das obras de arte contemporânea a questão da terminologia é bastante problemática. As tipologias das obras multiplicaram-se, as designações dadas às diferentes categorias de obras, como por exemplo “instalação” são termos ambíguos, muitas vezes mal aplicados, para além de que, para muitas tipologias ainda não existe tradução, sendo recorrentemente utilizados os termos usados pela literatura internacional. As obras artísticas que são unicamente constituídas por imagens em movimento, ou que também incorporam imagens em movimento, têm classificações vocabulares difíceis e arriscadas de traduzir do inglês para o português⁵⁶. Vocábulos com um reconhecimento imediato em inglês como *variable media artworks* ou *time based media* poderão significar alguns desafios para um catálogo português. Aí as instituições terão que assumir uma decisão, optar por terminologia adaptada ou manter muitos dos termos em inglês. O que aponta a necessidade de formação de grupos de trabalho para desenvolverem dicionários, glossários e *thesauri* não só para estas obras, como para a arte contemporânea em geral. Esta necessidade foi já apontada pelo IPM na altura da publicação das normas de inventário de Escultura. Até porque o rigor da terminologia adoptada e usada é determinante para que se possa tirar o máximo partido das bases de dados informáticas, uma vez que é através da terminologia que se estabelecem os pontos de acesso às obras.

A par da manutenção dos registos de informação completos e actualizados, será ideal que se desenvolvam projectos de documentação e investigação mais profundos, como por exemplo, entrevistas a artistas representados nas colecções do museu, seguindo o modelo já posto em prática por algumas instituições⁵⁷. O planeamento de projectos de investigação através de parcerias não envolve custos tão avultados que impeçam a sua realização, alguns poderão resultar até de parcerias com instituições de ensino. O importante é que os museus que começam a integrar arte contemporânea, e particularmente *time based media*, se apercebam do valor que uma correcta produção e gestão de informação pode significar: a curto e médio prazo, uma correcta e adequada gestão das obras que suscitam actualmente tantas questões mas, que a longo prazo, pode significar a sobrevivência das obras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUCK, Rebecca, ed. – *The New museum registration methods*. Washington: American Association of Museums, 1998. ISBN 0-931201-31-4.
- CIDOC – *International guidelines for museum object information: the CIDOC information categories*. [S. l.] : CIDOC, 1995. ISBN 92-9012-124-6.
- CIDOC. Comitee for Documentation – *Study series*. [S. l.] : CIDOC, 1996. ISBN 92-9012-033-9.
- CORZO, Miguel Angel, ed. – *Mortality or immortality? : the legacy of the 20th century art*. Los Angeles : The Getty Conservation Institute, [cop. 1999]. ISBN 0-89236-528-5.
- DEPOCAS, Alain; IPPOLITO, Jon; JONES, Caitlin, ed. – *The Variable media approach: permanence through change*. New York: Guggenheim Museum; Montreal : Fondation Daniel Langlois, 2003. ISBN 0-9684693-2-9.
- HUMMELEN, I. J.; SILLÉ, D., ed. – *Modern art: who cares? : an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Amsterdam : Stichting Behoud Moderne Kunst; Instituut Collectie Nederland, 1999. ISBN 90 72905 45 8.
- INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS – *Normas de inventário: escultura (artes plásticas e artes decorativas)*. Lisboa: IPM, 2004. ISBN 972-776-727-9.
- INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS – *Normas de inventário: normas gerais (artes plásticas e artes decorativas)*. Lisboa: IPM, 2000. ISBN 972-776-038-4.
- Museu Serralves, Museu de Arte Contemporânea: circa 1968*. Porto: Fundação de Serralves, 1999.
- NATIONAL FILM PRESERVATION FOUNDATION – *The Film preservation guide: the basics for archives, libraries, and museums*. San Francisco : NFPF, 2004. ISBN 0-9747099-0-5.
- SPECTRUM: the UK Museum Documentation Standard : version 3.0*. Cambridge: Museum Documentation Association, 2005. ISBN 1 900642 14 X.

PUBLICAÇÕES ONLINE

- Art and Architecture thesaurus online*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust & College Art Association, Inc., 2000. http://www.getty.edu/research/conducting_research/vocabularies/aat/
- BOWER, Jim; ROBERTS, Andrew, ed. – *Developments in museum and cultural heritage information standards*. S.l.: The J. Paul Getty Trust and The International Committee for Documentation of the International Council on Museums, 2001. In <http://cidoc.icom.museum/stand1.htm>
- Categories for the Description of Works of Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust & College Art Association, Inc., last update June 2005. In http://www.getty.edu/research/conducting_research/standards/cdwa/

CIDOC. Cidoc Documentation Standards Working Group/26 – *Statement of principles of museum documentation: Draft 0.2.*, March 2005. In

<http://www.smartgroups.com/vault/cidoc-members/Public/principles1.pdf>

Concept scenario: artist's interviews. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art; Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999. In <http://www.incca.org>

The Decision making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art; Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999. In <http://www.incca.org/>

EDMONDSON, Ray – *A Philosophy of audiovisual archiving*. Paris: UNESCO, 1998. In <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001364/136477e.pdf>

Guide to Good Practice Artists Interviews. Amsterdam: INCCA, 2002. In <http://www.incca.org/>

HARRISON, Harriet W., compil. e ed. – *The FLAF cataloguing rules for film archives*. Munich [etc.] : Saur, 1991. ISBN 3-598-22590-3. In

<http://www.fiafnet.org/uk/publications/catrules.cfm>

HARRISON, Helen P., ed. – *Audiovisual archives: a practical reader*. Paris : UNESCO, 1997. In <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001096/109612eo.pdf>

ICOM – *Código de deontología del ICOM para los museos*. [Seul] : ICOM, 2004. In <http://icom.museum/codigo.html>

INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES – *ISAD (G): general international standard archival description*. Sweden : ICA, 1999. ISBN 0-9696035-5-X. In

http://www.ica.org/biblio/isad_g_2e.pdf

INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES – *ISAD(G) : norma geral internacional de descrição arquivística*. 2ª ed. Rio de Janeiro : Arquivo Nacional, 2000. In <http://www.ica.org/biblio/ISAAR2-PT.pdf>

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS – *ISBD (ER): International Standard Bibliographic Description for Electronic Resources*. Washington : IFLA, 1997. In

<http://www.ifla.org/VII/s13/pubs/isbd.htm>

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS – *ISBD (NBM) : International Standard Bibliographic Description for Non-Book Materials*. London : British Library Bibliographic Services, 1987. In http://www.ifla.org/VII/s13/pubs/ISBDNBM_sept28_04.pdf

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. Audiovisual and Multimedia Section – *Guidelines for Audiovisual and Multimedia Materials in Libraries and Other Institutions*. Berlim : IFLA, 2004. In <http://www.ifla.org/VII/s35/pubs/avm-guidelines04.pdf>

Media Matters - Collaboration towards the care of time-based media works of art:

Loans. S.l.: New Art Trust, MoMA, SFMOMA, Tate, 2004. In <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/mediamatters/resources.htm>

NATIONAL PARK SERVICE – *Museum handbook*. Washington D.C.: U.S. Department of Interior, 1990. In

<http://cr.gov/museum/publications/handbook.html>

Pilot Project Preservation Video Art. Amsterdam. Netherlands Media art Institute,

Montevideo/Time Based Arts, 1999. In <http://www.incca.org/>

Registration Models Modern Art: Model for data registration; Model for condition

registration. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art, 1997.

In <http://www.incca.org/>

WHEELER, J. – *Video preservation handbook*. Hollywood: Association of Moving Image Archivists, 2002. In

<http://www.amianet.org/publication/resources/guidelines/WheelerVideo.pdf>

¹ WIJERS, Gaby – *Preservation and/or Documentation : The conservation of Media Art*

[<http://www.montevideo.nl/en/index.htm>]

² De entre estes salientam-se: *Archiving the avant-garde*, projecto que coloca a tónica da conservação no desenvolvimento de estratégias de documentação. Empreendido nos Estados Unidos pelos Solomon R. Guggenheim Museum, Universidade da Califórnia através do Berkley Art Museum e do Pacific Film Archive, Franklin Furnace Archive, Rhizome.org, e Cleveland Performance Art Festival and Archive. Os objectivos são a criação de estratégias para a documentação que permitam preservar obras de arte com tecnologia, desenvolver normas de catalogação, testar planos de preservação e disseminar os resultados para implementação dos planos estabelecidos; e *Documentation and Conservation of Media Art Heritage* [ou *Documentation et Conservation du patrimoine des arts médiatiques* (DOCAM): anunciado em Fevereiro de 2005 é um projecto a ser cumprido em 5 anos. Coordenado pela Fondation Daniel Langlois mas desenvolvido com parcerias de outras instituições canadianas como a National Gallery do Canada, o Canadian Centre for Architecture, o Musée d'Art Contemporain de Montréal, o Canadian Heritage Information Network, o Departamento de História da Arte e Estudos de Comunicação, da McGill University, a École des Arts Visuels et Médiatiques e o Departamento de Informática da Universidade do Quebeque, em Montreal, a École de Bibliothéconomie et des Sciences de l'Information da Universidade de Montréal, conta ainda com colaborações de parceiros europeus e dos Estados Unidos. O objectivo é a reunião de conhecimentos interdisciplinares – que vão desde a história da arte, à história da tecnologia, preservação e conservação, passando pelas ciências de computadores e engenharia, ciências da comunicação, arquivística e documentação – que permitam desenvolver estratégias de conservação para obras de arte com componentes tecnológicas. Integradas nestas estratégias estão o desenvolvimento de estruturas de documentação, catalogação e terminologia adaptadas às obras. Os resultados dos estudos dos vários campos de investigação serão disseminados através da Internet, em conferências e publicações. Os objectivos últimos serão a criação de novos *curricula* universitários, a adopção das ferramentas e directrizes desenvolvidas e a implementação de políticas culturais adaptadas às novas realidades artísticas.

³ Salvaguardando possíveis modelos produzidos interinamente em alguns museus.

⁴ Baseada no modelo de estruturação da ISAD (G). A ISAD (G) é a Norma Geral de Descrição Arquivística desenvolvida pelo Conselho Internacional de Arquivos (ICA). Serviu de modelo principal à estrutura deste

modelo de catalogação pois tem sido amplamente usada como apoio á construção de normas, garantindo desta forma uma maior universalidade ao modelo proposto.

⁵ As normas são as seguintes:

- *ISAD (G) - General International Standard Archival Description*. Criada pelo International Council on Archives (ICA), em 1994 (2ª ed.: 2000). A norma “estabelece directrizes gerais para a preparação de descrições arquivísticas”⁵. Dada a sua universalidade foi sobretudo usada como modelo estrutural, tendo adoptado a mesma organização dos elementos por zonas descritivas.

- *ISBD (NBM) - International Standard Bibliographic Description for Non-Book Materials*, criada pela International Federation of Library Associations (IFLA), em 1987.

- *ISBD (ER) - International Standard Bibliographic Description for Electronic Resources*. Organizada pela IFLA, em 1997.

- *The FLAF cataloguing rules for film archives*. Compiladas para a Fédération Internationale des Archives du Film (FIAPF), em 1991.

- *International Guidelines for Museum Object Information: the CIDOC Information Categories*. Estabelecidas pelo International Committee for Documentation of the International Council of Museums (CIDOC), em 1995.

- *Categories for the Description of Works of Art (CDWA): List of Categories and Definitions*. Compiladas pelo Getty Research Institute, revistas em Junho de 2005.

- *SPECTRUM: The UK Museum Documentation Standard: version 3.0*. Desenvolvido pela Museum Documentation Association. A última versão é de 2005.

- *Normas de Inventário: Normas Gerais (Artes Plásticas e Artes Decorativas)*. Do Instituto Português de Museus (IPM), em 2000.

- *Normas de Inventário: Escultura (Artes Plásticas e Artes Decorativas)*. Do Instituto Português de Museus, em 2004.

Embora não constituam regras normalizadas, foram ainda valiosos na construção do modelo que se propõe:

- *IMAP Cataloging Project Tutorial*, desenvolvido pelo Independent Media Arts Preservation (Nova Iorque) em 1999. Foi concebido para instituições com pequenas colecções de vídeo e filme, para ser usado por pessoas sem formação na área da imagem em movimento.

- *Registration models: Model for data registration, Model for condition registration*, modelos de registo de informação produzidos pelo projecto *Conservation of Modern Art*⁶. Elaborados por um grupo de trabalho de documentação da Foundation for the Conservation of Modern Art, em 1997, dele resultaram dois modelos de registo de informação sobre obras de arte contemporânea. Embora sejam modelos para serem aplicados num vasto universo de diferentes tipologias de obras, o enfoque dado às técnicas e materiais, bem como a introdução de campos para o registo de informação pouco convencional, torna estes dois modelos num bom alicerce estrutural para a construção de orientações mais específicas no âmbito da arte contemporânea.

⁶ Cada uma destas organizações tem disposições contratuais específicas. Algumas permitem maior liberdades de usufruto das obras do que outras.

⁷INSTITUTO PORTUGUES DE MUSEUS – *Normas de Inventário: Normas Gerais (Artes Plásticas e Artes Decorativas)*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000. p.18

⁸ A marcação das peças por razões de segurança da identidade das obras é imperativa. Contudo é necessário ter em atenção que qualquer marca física sobre o suporte para fins de identificação das obras pode vir a afectar a médio ou longo prazo a integridade física das obras. Por exemplo, deve ser evitada a etiquetagem de

CD ou DVD com tintas correntes ou autocolantes. Existem soluções alternativas, mas ainda não completamente comprovadas, como uso de tinta de rápida secagem ou a gravação por laser.

⁹Sobre este assunto ver IPM – *Normas de Inventário: Normas Gerais (...)* Op. cit., p. 24- 27; IPM – *Normas de Inventário: Escultura (Artes Plásticas e Artes Decorativas)*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004. p. 52; CIDOC – *CIDOC Guidelines for Museum Object Information: The Information Groups and Categories*. [S. l.]: CIDOC, 1995

(em formato electrónico: <http://www.cidoc.icom.org/guide/guide.htm>) ver parte relativa a Object number information group).

¹⁰ Ver Zona de Fontes Relacionadas (8.1).

¹¹ O Instituto Getty desenvolveu um importante trabalho nesta área a Union List of Artists Names Online, para além de aconselhar sobre a indexação dos nomes dos artistas contém informações sobre datas, locais e movimentos a que estão ligados. Tem um número considerável de artistas portugueses na base de dados. Pode ser consultada em:

http://www.getty.edu/research/conducting_research/vocabularies/ulan/

¹² Existem normas para a criação de bases de dados sobre autores. Aconselha-se a consulta de:

ISAAR (CPF) International Standard Archival Authority Record for Corporate Bodies, Persons and Families (pode ser consultada através do website do ICA International Council on Archives <http://www.ica.org>);

Authorities in *CDWA Categories for the Description of Works of Art* do Getty Institute.

¹³ As normas da FIAF aconselham a capitalização das letras no registo dos títulos, embora seja um procedimento contrário às normas ISBD e que pode desvirtuar a forma de alguns títulos.

¹⁴ Este elemento é equivalente ao conceito de “sub-categoria” definido pelas normas de inventário do IPM. IPM – *Normas de Inventário: Normas Gerais (Op. cit)*, p. 18-19; IPM – *Normas de Inventário: Escultura (Op. cit)*, p. 17-20.

¹⁵ Sobre o “Historial” o IPM alerta que: “Embora sedutora, a tentação de expor conhecimentos de história da arte geral e sobre a origem dos tipos dos objectos deve ser contrariada (...) há que equacionar que este é o espaço da ficha de inventário que mais apela à interdisciplinaridade, quer fazendo uso das informações sobre os dados materiais que estão documentados na obra, ou daqueles que fazem parte da sua documentação associada (...) quer recorrendo a todo o tipo de informações históricas e da história da arte” IPM - *Normas de Inventário: Escultura (Op. cit)*, p. 99.

¹⁶ O exemplo da obra usada para ilustrar o Historial (2.1 da Zona de Contexto) é o utilizado para ilustrar o Significado da Obra (2.2 da Zona de Contexto) para que a exemplificação se torne mais coerente e clara.

¹⁷ Elemento de descrição integrante do *Model for data registration* desenvolvido pelo grupo de Documentação do projecto Conservation of Modern Art (1997). Este modelo prevê o registo de informação referente ao “Meaning of the art work (...) collect and record as much of the following data as possible: Artist’s comments about the intentions underlying the work. Sources as letters, interviews, notes, texts with notations about the use of materials, the means of presentation, means of preservation, ideas about restoration and conservation”. O modelo pode ser consultado em:

<http://www.incca.org/dir003/incca/cmt/text.nsf/0/C595C5B0CE5E49ECC1256AF5004649C4?OpenDocument>.

¹⁸ Os assistentes dos artistas são fundamentais para a reunião de informação sobre a obra de alguns autores. Por vezes, estes podem fornecer informações com maior rigor do que os próprios autores. Um artigo de Christian Scheidmann sobre as consequências do uso de materiais industriais na arte contemporânea ilustra o

importante papel de alguns assistentes na recuperação de informação sobre as obras. SCHEIDEMANN, Christian – Men at work: The significance of material in the collaboration between artist and fabricator in the 1960's and 1970's. In HUMMELEN, IJ; SILLÉ, D. (ed.) - *Op. cit.*, p. 242-243.

¹⁹ Foi referida a importância dos projectos de entrevistas a artistas. As entrevistas aos artistas, fontes fundamentais na preservação e gestão das obras de arte contemporânea, são projectos que estão ao alcance de realização das instituições (ver Cap. I, ponto 3. 1.).

²⁰ *The Decision making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art*. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art; Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999. In <http://www.incca.org/>, p. 2.

²¹ A investigadora Mona Jimenez desenvolveu um projecto de investigação, *The Artist Instrumentation database*, na Fundação Daniel Langlois, cujo resultado foi a criação de uma base de dados com informação e descrição sobre equipamento criado por artistas. “(...) My research for the Artist Instrumentation Database fell into four main categories: examining primary and secondary documentation on the devices, their inventors and other key individuals; conducting video and audio interviews; researching standards and practices for description; and investigating database structures. (...)” in <http://www.fondation-langlois.org>. Porém, o mais corrente, é os artistas empregarem tecnologia industrial e que pode ou não ser fundamental à preservação do significado da obra. Na colecção de Serralves, ou das obras aí em depósito, não existe nenhum exemplar desta tipologia.

²² Emulação: procura recriar formatos obsoletos de *software* ou *hardware*.

²³ *The Decision Making Model for the Conservation (...)* p. 5.

²⁴ Sobre a reunião de informação acerca do significado das obras contemporâneas consultar: *The Decision Making Model for the Conservation (...)*

²⁵ O exemplo da obra usada para ilustrar o Significado da Obra (2.2. da Zona de Contexto) é o utilizado para ilustrar o Historial (2.1.da Zona de Contexto) para que a exemplificação se torne mais coerente e clara.

²⁶ Entrevista a Joan Jonas realizada por Óscar Faria durante os preparativos da exposição *Circa 68*, exposição inaugural do Museu de Arte Contemporânea de Serralves no Porto, em 1999. In http://virose.pt/vector/x_02/jonas.html

²⁷ No caso de instalações constituídas também por elementos não-filme. Por exemplo, na instalação *Recital* de Vasco Araújo, constituída por um filme, um CD-áudio, cadeiras e folhas de texto, são passíveis de descrição, nesta zona, os conteúdos do filme, do suporte sonoro e dos textos; a descrição das cadeiras deve ser feita na Zona de Descrição Física, tal como aí devem ser registadas as características físicas de todas as componentes. Ou seja, todos elementos constituintes são passíveis de descrição física, nem todos o são de descrição intelectual.

²⁸ “A descrição de inventário deverá respeitar os critérios definidos pela História da Arte e difundidos pela mais recente bibliografia especializada. Não se deve confundir descrição de inventário com entrada de catálogo (...) Neste campo dever-se-á descrever objectivamente aquilo que se vê na peça e não o conhecimento que dela se tem” – cf. INSTITUTO PORTUGUES DE MUSEUS – *Normas de Inventário: Normas Gerais (...)* *Op. cit.* p. 7.

²⁹ Respeitando desta forma a fórmula mais elementar da catalogação de imagem em movimento da FIAF. Dentro destas normas opta-se por se manter a capitalização dos títulos dos filmes, o que facilita a sua identificação imediata e distingue dos títulos das obras de arte.

³⁰ A influência de Alfred Hitchcock sobre vários artistas contemporâneos foi sistematizada na exposição *Hitchcock et l'art: Coïncidences fatales*, comissariada por Dominique Paini, e teve lugar no Centro Georges Pompidou (Paris) e no Musée des Beaux Arts (Montréal), em 2001.

³¹ Dentro das obras em que o filme ou o vídeo são a principal linguagem artística utilizada existem três grandes grupos de:

- obras em que a imagem em movimento é o único componente da obra. São obras em que o equipamento tem apenas a função de descodificação e a apresentação/montagem requer poucas ou nenhuma especificações. Há situações em que, apesar da obra ser unicamente composta por componentes em filme, pode existir material de exposição associado, que não deve ser identificado como integrante da obra; instalações que integram a imagem em movimento e a tecnologia a ela associada. São obras em que o equipamento e a tecnologia originalmente usada são essenciais e intrínsecas ao significado da obra;

- instalações que integram imagem em movimento e elementos não-filme e que podem ser das mais variadas formas e naturezas: obras de arte (escultura, pintura, fotografia) outros objectos criados, reciclados ou modificados pelo artista, objectos preexistentes, pessoas, textos, etc. São obras em que alguns dos componentes podem eventualmente ser substituídos desde que determinado pelo artista ou pela própria natureza da obra. É necessário ressaltar que, dentro destas grandes agrupamentos generalistas, existem numerosas variações, quase tantas como o número de obras de arte existentes. Nem sempre é fácil estabelecer a tipologia a que poderão pertencer.

³² Ver exemplo usado na Zona de Contexto (2.2).

³³ Consultar o *website* da Vidipax que tem uma lista de todos os formatos, acompanhados de uma descrição histórica e física dos mesmos: <http://www.vidipax.com>

³⁴ Nas normas de catalogação de imagem em movimento da FIAF define-se que os filmes em película podem ser medidos pela sua extensão em metros (1 metro corresponde a uma determinada unidade de tempo (x), quando os fotogramas são projectados a determinada velocidade (y)).

³⁵ As normas da FIAF para a catalogação de imagens em movimento determinam que esta informação seja introduzida em abreviaturas: b&w e col., para os filmes a preto e branco e a cores, respectivamente. Não se justifica essa opção para os registos de inventário de obras de arte.

³⁶ As normas para a catalogação de imagens em movimento determinam que esta informação seja introduzida em abreviaturas: sí. e sd., para os filmes silenciosos ou sonoros, respectivamente. Não se justifica essa opção para os registos de inventário de obras de arte.

³⁷ No caso de não ter som nunca se deve empregar o termo mudo porque reporta para uma tipologia e cronologia específica.

³⁸ A colecção estudada, a da Fundação de Serralves, actualmente não conserva nenhuma instalação em que o equipamento seja integrante da obra. Um bom exemplo de uma obra deste tipo é a que constitui um dos casos de estudo divulgados por Pip Laurenson: *Developing strategies for the conservation of installations incorporating time-based media with reference to Gary Hill's Between Cinema and a Hard Place* [que pode ser consultado em:

<http://www.newmedia.sunderland.ac.uk/crumb/phase3/append/laurens.pdf>].

³⁹ Sobre a tecnologia criada por artistas ver o Project,o já referido, desenvolvido por Mona Jimenez, *The Artist Instrumentation database*, na Fundação Daniel Langlois. <http://www.fondation-langlois.org>.

⁴⁰ "When a work is reinstalled, there are inevitable grey areas where decisions are made which may not conform to the original specifications, or they may be an interpretation of an unclear document or blueprint. It is extremely helpful to have these decisions documented, since "mistakes" or "misinterpretations" are often

handed down and become more drastic alterations after several generations” - STRINGARI, Carol – *Op. cit.*, p. 279.

⁴¹ O Museu de Serralves, um museu de arte contemporânea, construído de raiz, possui naturalmente um auditório. Este auditório serve não só de apoio à programação paralela de exposições da qual fazem parte ciclos de filmes ou espectáculos de música ou dança, mas também para projectar obras de artistas em exposição como por exemplo o filme *Western Deep* de Steve Mc Queen (2003). Contudo, e apesar de ter o auditório, por ocasião da exposição de João Penalva (2005), que contava com mais do que uma instalação vídeo, construiu no próprio espaço expositivo uma mini sala de cinema para o visionamento de *Kitsune*.

⁴² “Sempre que a entidade proprietária, legalmente reconhecida, seja diferente daquela onde se encontra a peça estamos em presença de um depósito, que pode ser de curta ou longa duração” - INSTITUTO PORTUGUES DE MUSEUS – *Normas de Inventário: Normas Gerais (...) Op. cit.*, p. 59. Cada museu tem as suas próprias disposições contratuais para a situação de depósito de obras. Essas disposições estabelecem os direitos e deveres de cada uma das partes. A entidade depositária pode ser um particular, ou uma entidade colectiva, pública ou privada.

⁴³ Ver Zona de Identificação / Nome da Instituição Detentora.

⁴⁴ Por exemplo, no caso de obras vídeo analógico, durante o processo de aquisição será uma boa altura para os museus fazerem pressão em obterem as *masters* das obras pois asseguram para si maior possibilidade de executarem cópias de melhor qualidade e garantirem desta forma uma melhor conservação.

⁴⁵ LAURENSEN, Pip – The Conservation and Documentation of video art. In HUMMELEN, IJ; SILLÉ, D. (ed.) – *Op. cit.* p. 264.

⁴⁶ Sobre os direitos de autor no âmbito arte moderna e contemporânea, aconselha-se a leitura do artigo BEUNEN, Annemarie – Moral rights in modern art: an international survey. In HUMMELEN, IJ; SILLÉ, D. (ed.) – *Op. cit.*, p. 222-232.

⁴⁷ Embora sejam em número reduzido, existem obras cuja degradação faz parte da concepção artística original, ou seja, em que os processos de deterioração física são incorporados na concepção geral da obra. Estas posições podem desencadear situações de conflito e /ou litígio entre artistas e compradores da obras e conservadores. Para que este tipo de situações sejam evitadas os museus devem conhecer as posições dos artistas em relação à preservação das obras. Sobre este assunto ver BEUNEN, Annemarie – Moral rights in modern art: an international survey. In HUMMELEN, IJ; SILLÉ, D. (ed.) – *Op. cit.*, p. 222-232.

⁴⁸ Que neste trabalho se convencionou designar de “significado da obra” por equivalência ao termo desenvolvido pelo grupo de trabalho do projecto Conservation of Modern Art. Ver: [http://www.incca.org/Dir003/INCCA/CMT/text.nsf/0/4109e2894dd48e09c1256ae900539430/\\$FILE/Proceedings%20Modern%20Art%20Conservation.pdf](http://www.incca.org/Dir003/INCCA/CMT/text.nsf/0/4109e2894dd48e09c1256ae900539430/$FILE/Proceedings%20Modern%20Art%20Conservation.pdf)

⁴⁹ A manutenção de equipamento obsoleto nos museus implica que estes tenham pessoal técnico especializado, que saiba resolver eventuais avarias e que saiba manusear esse equipamento. Mesmo assim, deixando de ser produzido industrialmente, na eventualidade de o equipamento ter uma avaria que implique a substituição de componentes, a obra pode ficar para sempre perdida. Embora questionável, é uma solução útil e pragmática conservar cópias dos filmes em formatos correntes. A escolha de um formato corrente e amplamente usado garante uma maior longevidade da tecnologia e maior possibilidade de assistência técnica.

⁵⁰ Sobre este assunto ver: *Pilot Project Preservation Video Art: a summary*. Netherlands Media Art Institute, Montevideo/Time Based Arts, 1999 [*website* da INCCA - International Network for the Conservation of Contemporary Art].

⁵¹ Diferentes *media* têm diferentes comportamentos. Os valores de temperatura e humidade relativa do ar não são iguais para filme, vídeo e obras digitais.

⁵² Nem sempre serão os conservadores capazes de realizar uma análise científica capaz, pois quando os sinais de deterioração das obras são facilmente detectáveis, geralmente significa que a obra se encontra já em avançado estado de deterioração.

⁵³ “(...) a treatment may be abandoned in the light of ideological priorities. As when determining a discrepancy, an important feature when weighing conservation options is that various considerations steer the decision (...). Consequently, a decision always has the character of a compromise (...)”. *The Decision Making Model for the Conservation (...)*, p. 11.

⁵⁴ Existe um campo próprio para a descrição destas acções. Ver Zona da Preservação.

⁵⁵ Informação que pode ser útil perante a necessidade de transferência de suporte da obra. A realização de um novo exemplar a partir de uma obra da primeira geração garante maior fiabilidade no processo de transferência.

⁵⁶ No âmbito do controlo da terminologia citam-se os projectos com resultados publicados:

- *Dictionnaire des arts médiatiques*. Dicionário electrónico bilingue (francês e inglês) de *media art (art médiatique)* com cerca de duas mil entradas. Foi desenvolvido por artistas e investigadores membros do Groupe de recherche en arts médiatiques (GRAM) da Université du Québec; integra ainda investigadores da Université de Montréal e Université de Toronto.

- *Encyclopédie Nouveaux Médias / New Media Encyclopedia / Enzyklopädie Neue Medien*. Catálogo *on-line*⁵⁶ de várias obras de *media art* que inclui um glossário. Resultado de uma parceria entre o Centre Georges Pompidou (Paris); o Museum Ludwig (Colónia); o Centre pour l'image contemporaine Saint-Gervais (Genève); o Centre national des arts plastiques, Fonds national d'art contemporain (Paris) e Constant vzw, vereniging voor kunst en media (Bruxelas).

- O *Art and Architecture Thesaurus*, utilizado na catalogação e indexação de arte e arquitectura, criado pelo Getty Information Institute do J. Paul Getty Trust.

⁵⁷ *Guide to good practice: artist's interviews*. Disponível em <http://www.incca.org/>.