

Trajectoria e apresentação de uma obra *time-based media*: “O desenho da menina a fugir do seu suporte” (2014), Ana Vieira (1940-2016)

Trajectory and exhibition of a time-based media work: “The drawing of the girl running away from her support” (2014), by Ana Vieira (1940-2016)

SOFIA GOMES*
RITA MACEDO

Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e de Tecnologia, Universidade NOVA de Lisboa, Campus Caparica, Caparica, Portugal

* sofia.machado.g@gmail.com

Resumo

Ana Vieira (1940-2016) deixou um conjunto de instalações sem uma documentação sistematizada ou orientações de montagem. Numa tentativa de preservar este legado, herdeiros têm promovido exposições como forma de documentar as características tangíveis e intangíveis destas obras complexas. Em 2017, houve uma tentativa de montagem da instalação vídeo *O desenho da menina a fugir do seu suporte* no Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, mas sem êxito. Contudo, em 2019, foram reunidas as condições necessárias para a sua reinstalação no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia. Através deste caso de estudo e partindo da *Actor-Network-Theory* de Latour, demonstrou-se como a exposição é um momento crucial na trajetória da obra e na análise de uma rede de agentes, humanos e não humanos, dando origem a uma documentação que é essencial para informar futuras tomadas de decisão.

Abstract

Ana Vieira (1940-2016) left a set of installations without systematised documentation or set guidelines. In an attempt to preserve her legacy, heirs have promoted exhibitions as a way to document the tangible and intangible characteristics of these complex works. In 2017, there was an attempt to reinstall the video installation *The drawing of the girl running away from her support* at the Graça Morais Contemporary Art Centre, but without success. However, in 2019, the necessary conditions were met for its reinstallation at the Museum of Art, Architecture and Technology. Through this case study and based on Latour's Actor-Network-Theory, it was demonstrated that the exhibition is a crucial moment in the trajectory of the work and in the analysis of a network of agents, human and non-human, giving rise to documentation that is essential to inform future decision-making.

PALAVRAS-CHAVE

Instalação
Trajetória
Actor-Network-Theory
Tomada de decisão
Ana Vieira
Documentação

KEYWORDS

Installation
Trajectory
Actor-Network-Theory
Decision-making
Ana Vieira
Documentation

Introdução

Sem um enquadramento teórico estabelecido e com obras com características tangíveis e intangíveis tão específicas, a conservação de arte contemporânea ainda apresenta desafios cujas soluções podem ser controversas e nem sempre encaixam nos princípios éticos da conservação tradicional, muito orientados para a manutenção de um suposto estado original e para a materialidade do objeto.

Segundo Vivian van Saaze, no âmbito deste paradigma, a autenticidade e a intenção do artista estão normalmente associadas a um momento no tempo em que a obra é congelada num suposto estado original e qualquer alteração a este estado é entendida como uma perda de valor [1]. A autora sugere uma visão alternativa, baseada na *Actor-Network-Theory* (ANT, Bruno Latour) que rejeita a noção de obra como um objeto único e original. Van Saaze considera que a obra de carácter performativo tem uma trajetória que se transforma a cada iteração e demonstra que a sua montagem é um processo colaborativo e dinâmico [1-2]. Em vez de uma obra de arte autónoma, fixa e estável, criada por um artista, são os diferentes agentes, humanos (artista, conservador, curador, técnicos e historiadores de arte) e não-humanos (espaço de exposição, materiais usados na criação da obra, catálogo da exposição ou fotografias) que vão definir o processo de montagem de uma instalação. As decisões são tomadas por um coletivo e emergem das relações nas quais os agentes estão envolvidos [1]. Neste sentido, a “autenticidade” é fluida e promovida no âmbito da prática da preservação e exposição através da montagem e apresentação da obra, com a intervenção de vários atores.

Analisando a trajetória da obra através de uma abordagem biográfica, pretende-se discutir o posicionamento dos vários agentes e o seu contributo na preservação e apresentação da instalação vídeo *O desenho da menina a fugir do seu suporte* (2014), sem a presença da artista Ana Vieira (1940-2016). Originalmente concebida para o espaço da Galeria Graça Brandão, em Lisboa, a obra é composta por três projeções de vídeo digital, sem som e em *loop* projetados em três paredes brancas, sem sincronização. Os vídeos são compostos por animações com *frames* desenhados à mão pela artista, representando a figura de uma menina a correr da direita para a esquerda.

Esta instalação faz parte de um conjunto de quatro obras apresentadas por Ana Vieira no âmbito da exposição “Inquietação”. No texto de apresentação desta exposição, a artista fala da sua inquietação perante a crise política e económica vivida em Portugal “(...) que nos deixa pouco espaço para podermos ser pessoas inteiras.”. *O desenho da menina a fugir do seu suporte* (2014) não é mais do que um reflexo do desejo de fuga desta realidade, correndo ininterruptamente e em *loop*.

Com a artista ainda viva, esta obra foi exposta apenas mais uma vez, em 2016, na Casa-Museu Abel Salazar, em Matosinhos. Porém, por motivos de doença, Ana Vieira não

esteve presente nesta montagem [3-4]. Tendo falecido em fevereiro de 2016, a possibilidade de uma montagem sem a presença da artista levantava várias questões – Como validar a montagem e a documentação da obra, sem Ana Vieira? Haverá uma ou várias maneiras ‘corretas’ de reinstalar a obra? Ou quem é o responsável pela tomada de decisões?

No âmbito do doutoramento sobre a conservação de um conjunto de instalações da artista Ana Vieira, em 2017, acompanhamos a tentativa de montagem no Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, em Bragança, que falhou devido à falta de documentação e às dúvidas que surgiram durante este processo. Em setembro de 2019, surgiu a oportunidade de uma nova apresentação no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), em Lisboa, que também acompanhamos. Ambas constituíram um momento crucial na conservação e documentação desta obra. Sem instruções de montagem ou equipamento técnico necessário e apenas com 3 DVDs fornecidos pelo galerista da artista, era preciso determinar qual o equipamento mais adequado para a apresentação desta obra, que formato vídeo usar, uma vez que os DVDs não tinham a qualidade necessária para a projeção das imagens nas paredes, e qual a configuração desta obra perante um espaço diferente da sua primeira apresentação [5].

Com este caso de estudo pretende-se refletir sobre a relevância do papel do conservador de arte contemporânea, como um mediador e gestor de mudança, e sobre a exposição como um dispositivo para a preservação, produção, transmissão e experiência da obra, considerada aqui como uma parte essencial da prática da conservação. Espera-se também mostrar como os diferentes agentes e a própria exposição contribuíram para a definição de identidade da obra e para a produção de uma notação, ou seja, uma documentação que estabelece condições espaciais, materiais e técnicas para a montagem, funcionando como um guia de instruções para quem vier a instalar esta obra no futuro.

Em arte contemporânea, as obras, nomeadamente as instalações, dificilmente poderão ser separadas dos seus agentes, pois são estes que vão influenciar a sua conservação e continuidade no futuro. A natureza efémera e ‘repetitiva’ da instalação faz com que cada iteração seja uma oportunidade para alterações e reconfigurações induzidas pelos artistas, curadores, conservadores e outros agentes.

Biografia e trajetória

Na compreensão da evolução de *O desenho da menina a fugir do seu suporte*, foi aplicada a abordagem biográfica proposta por Renée Van de Vall [6]. A abordagem biográfica permitiu não só compreender a trajetória e identificar momentos-chave na ‘vida’ da obra, como também perceber, por exemplo, porque é que alguns elementos poderão mais facilmente vir a ser substituídos e outros não. Comparando as iterações da obra foi possível estabelecer as propriedades que definem a sua identidade e analisar decisões passadas.

Foram consideradas todas as exposições de *O desenho da menina a fugir do seu suporte* e foi produzida a sua biografia seguindo uma linha cronológica (Figura 1). Ao todo, e considerando a montagem no MAAT, a obra foi exposta três vezes em espaços diferentes, com e sem a presença da artista. A tentativa de montagem no Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, em 2017, foi também considerada. Embora a obra não tivesse chegado a ser apresentada, levantaram-se importantes questões relacionadas com o equipamento multimédia usado e a necessidade de um técnico com conhecimento na área de edição de vídeo.

Os métodos qualitativos usados no campo das ciências sociais e humanas são úteis aos conservadores durante a recolha de dados do objeto de estudo [7]. Van Saaze seleciona um conjunto de questões teóricas e metodológicas importantes para a conservação: a posição do investigador em relação ao objeto de investigação; a noção de ‘reflexividade’; a entrevista como uma ferramenta de produção de conhecimento; e questões relacionadas com a validação de informação [7].

Neste sentido, o conservador é o primeiro instrumento da investigação, fazendo parte desta análise os seus próprios valores, preocupações, reflexões e ‘ângulos mortos’ em relação à obra em estudo. A reflexividade é fundamental para que o investigador esteja consciente da sua perspectiva e tenha em conta a sua própria experiência. A entrevista

é usada como método de recolha de dados e base de informação para a construção de conhecimento. É realizada a diferentes agentes e estabelece interações sociais que irão envolver interpretação, negociação e comunicação com os entrevistados. Por fim, a informação recolhida será validada através da *triangulação*, uma técnica usada na etnografia que consiste em comparar e cruzar os diferentes tipos de dados de diversas fontes para avaliar a legitimidade das informações recolhidas.

Génesis da obra

A documentação dispersa e a falta de instruções claras da artista, levou à reunião de múltiplas memórias e à recolha de diversas narrativas relacionadas com a obra.

Como observadora participante e na perspectiva de conservadora, as montagens desta obra no local foram acompanhadas e foram analisados os desafios, as lacunas e as limitações que surgiram ao longo deste processo, bem como a interação entre os diferentes agentes. Foi essencial estar presente e observar os processos que conduziram às exposições realizadas após a morte da artista, em 2017, “Ana Vieira – Uma Antologia” no Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, em Bragança, e em 2019, “Playmode” no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), em





			
<p>2014 Ana Vieira. Inquietação. Galeria Graça Brandão, Lisboa. (03 out - 12 nov 2014)</p>	<p>2015/2016 Identidade. Variáveis Convergentes. Casa-Museu Abel Salazar, São Mamede de Infesta (07 nov 2015 - 04 mar 2016) Curadoria: Marzia Bruno</p>	<p>2017/2018 Ana Vieira. uma Antologia. Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, Bragança (17 nov 2017 - 25 fev 2018) Curadoria: Jorge da Costa</p>	<p>2019 Playmode MAAT, Lisboa (11 set 2019 - 17 fev 2020) Curadoria: Filipe Pais e Patrícia Gouveia</p>
Montagem com a artista presente	Montagem com indicações da artista, mas sem a sua presença	Tentativa de montagem sem instruções e sem a presença da artista	Montagem sem a artista, mas com a presença do editor de vídeo e da conservadora

Figura 1. Biografia da instalação vídeo *O desenho da menina a fugir do seu suporte* (2014) com as respetivas exposições e montagens. Ana Vieira só esteve presente na primeira montagem na Galeria Graça Brandão, Lisboa, 2014.

Lisboa. O envolvimento nestes processos permitiu repensar na melhor forma de documentar esta obra, determinar as suas limitações, especificidades e requisitos para o sucesso da sua reinstalação e preservação no futuro.

A par do trabalho de campo, foram realizadas oito entrevistas semi-estruturadas a colaboradores e a pessoas que contataram com a artista para a compreensão e esclarecimento de dúvidas sobre o processo criativo de *O desenho da menina a fugir do seu suporte*, que ajudaram a identificar técnicas, materiais e significados, a estabelecer parâmetros de alteração aceitáveis e a determinar aspetos relacionados com espaço e equipamento multimédia usado.

A ideia de *O desenho da menina a fugir do seu suporte* terá tido início muito antes da sua primeira exposição em 2014. Alberto Plácido, fotógrafo e amigo próximo de Ana Vieira, lembra-se da artista falar “(...) desta ideia de ter uma menina a correr no espaço e que de vez em quando aparecia e desaparecia. [Na altura] já havia um desenho da menina, mas nunca passou disto” [8]. Como sabia de desenho 3D,

Alberto Plácido ainda chegou a fazer um estudo para esta obra que nada tinha a ver com o resultado final apresentado na galeria [8]. A ideia acabou por ser desenvolvida mais tarde por Rui Silveira, editor de vídeo, que, num dos seus encontros com a artista, lhe terá mostrado as provas fotográficas de Muybridge com a sequência de um homem a correr (Figura 2a). Terá sido esta a referência de Ana Vieira ao fazer os desenhos de uma menina a correr, que segundo Silveira, têm como modelo a neta de Ana Vieira [9] (Figuras 2b e 3). Este diz que foi a partir da digitalização dos desenhos realizados pela artista que fez os primeiros testes de animação, tendo sido exploradas pelo editor de vídeo inúmeras possibilidades - o uso de cor, som, diferentes velocidades, com ou sem arrasto, meninas opacas, meninas transparentes, etc. [9].

Em entrevista, Rui Silveira fala de como as linguagens e a maneira de trabalhar de ambos eram diferentes: “(...) não sei se [Ana Vieira] percebia muito bem como é que as coisas passavam de um suporte físico para um suporte digital. Ela fazia os desenhos numa folha contínua (...) e depois ia

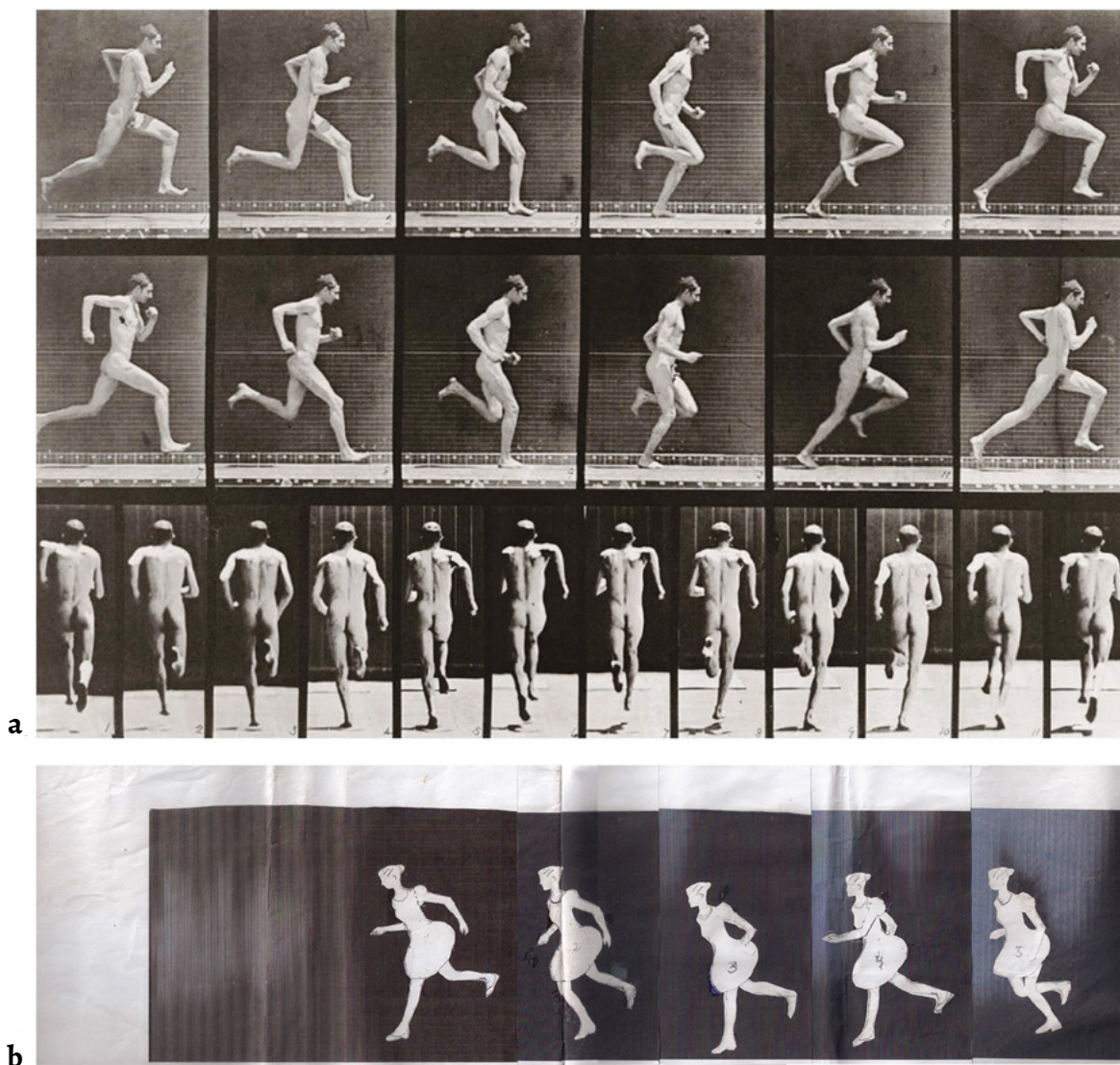


Figura 2. a) *Man running* (1987), da série *Animal Locomotion*, de Eadweard Muybridge (imagem disponível em: <https://fineartamerica.com/featured/man-running-plate-62-from-animal-locomotion-1887-eadweard-muybridge.html> (acesso em 2020-02-10)); b) Fotocópias do desenho da menina a correr coladas e colocadas em sequência pela artista. Imagem do arquivo de Ana Vieira em depósito no Banco de Arte Contemporânea (BAC).

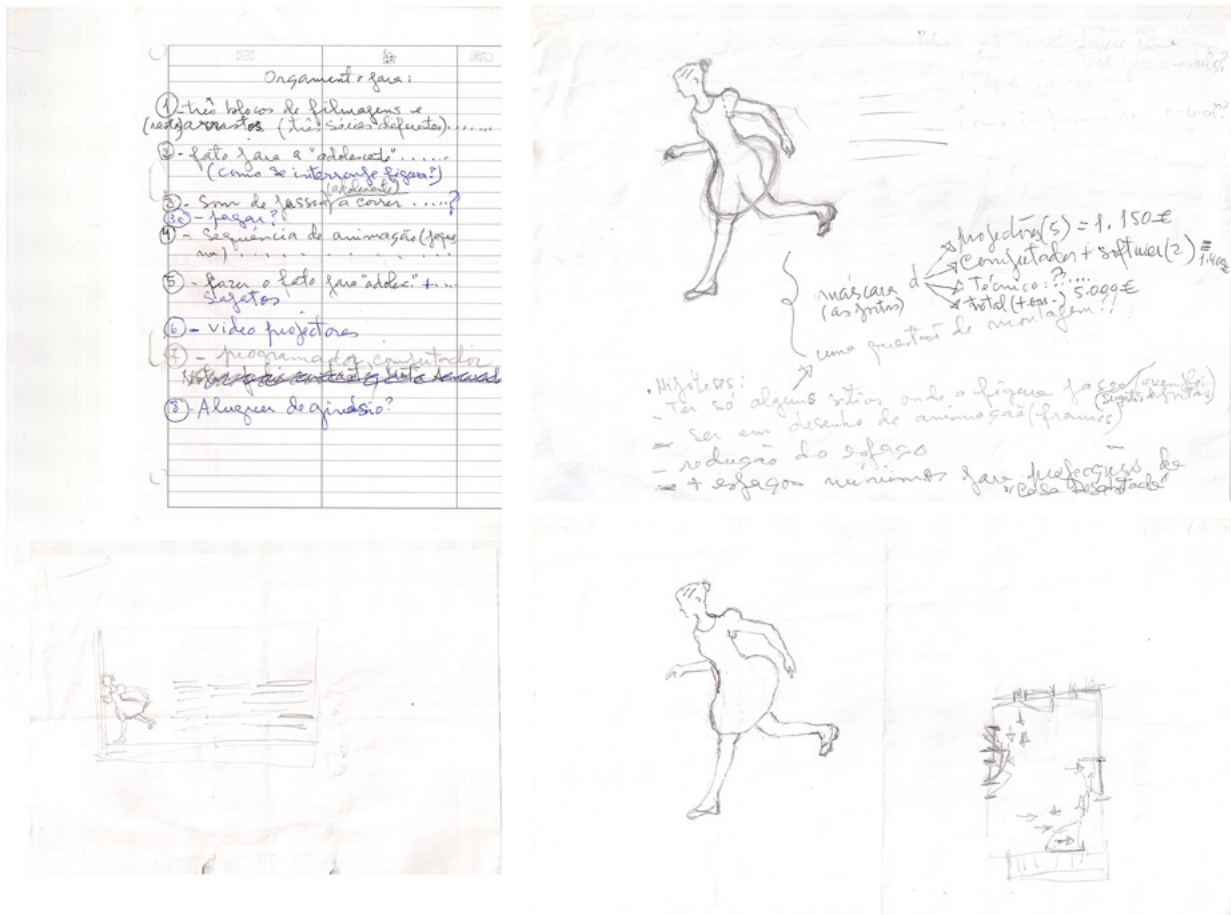


Figura 3. Anotações e esboços da menina feitos pela artista (imagens do arquivo de Ana Vieira em depósito no Banco de Arte Contemporânea (BAC)).

a uma casa de cópias fazer fotocópias de várias dimensões para experimentar” [9], algo recorrente no processo criativo da artista.

Rui Silveira refere que o seu trabalho passou mais por traduzir o que que estava dentro da cabeça de Ana Vieira, de acordo com uma linguagem que ele conhecia e dominava [9].

Inicialmente, a ideia não era clara, nem para Rui Silveira, nem para Ana Vieira, e foi através das experiências, tentativas e erros que o técnico foi percebendo melhor o que a artista pretendia. “[Ana Vieira] queria mesmo um desenho a fugir do seu suporte. Tudo o que nós conversávamos acabava por voltar ao ‘vamos fazer uma coisa o mais simples possível’” [9]. Recordar-se ainda de que Vieira queria que as meninas fossem do tamanho humano, o mais aproximado do real [9].

Rui Silveira chegou a ir com a artista ver o espaço da galeria, contudo, o seu trabalho acabou por se resumir aos testes de animação devido à sua partida para o Canadá. Foi nesta altura que o projeto passou para Sílvio Teixeira que, retomando o trabalho de Silveira, realizou com Ana Vieira os vídeos finais [5].

Sobre as propriedades da obra, Sílvio Teixeira diz que para além do espaço ter de ser branco, tem de haver uma interrupção física entre as projeções – “As meninas de repente não atravessam uma esquina e a coisa funciona” [5].

Tem de haver efetivamente esta divisão, não só porque as projeções não estão coordenadas umas com as outras, mas também pelo efeito visual ‘fantasmagórico’ que se obtém com as meninas a aparecerem e a desaparecem de uma parede para a outra [5]. Fala também da impossibilidade de circulação do público pelo meio da obra, pois se o visitante se aproximar muito começa a ver os pixels das imagens e a obra acaba por perder o seu carácter intangível [5]. Acrescenta ainda que os projetores devem ser assumidos no meio do chão sem serem disfarçados. Essa materialidade funciona como um impedimento à circulação no espaço (Figura 4).

Nos três sítios onde a obra foi apresentada, Galeria Graça Brandão, Casa-Museu Abel Salazar e MAAT, existiu sempre uma porta que funcionava como divisão entre a projeção da direita e a do centro (Figura 5). Uma coincidência, diz Sílvio Teixeira [4]. No espaço da galeria destinado à obra existia uma porta na parede do centro e as projeções foram adaptadas às condicionantes físicas do espaço. No MAAT também existia uma porta, a única diferença é que esta estava localizada na parede direita e as medidas das paredes eram diferentes. Sílvio Teixeira refere ainda o chão acetinado em que se podem ver refletidas as imagens dos vídeos, que apesar de não ser uma característica essencial, é um detalhe que acrescenta um valor estético à obra [5].

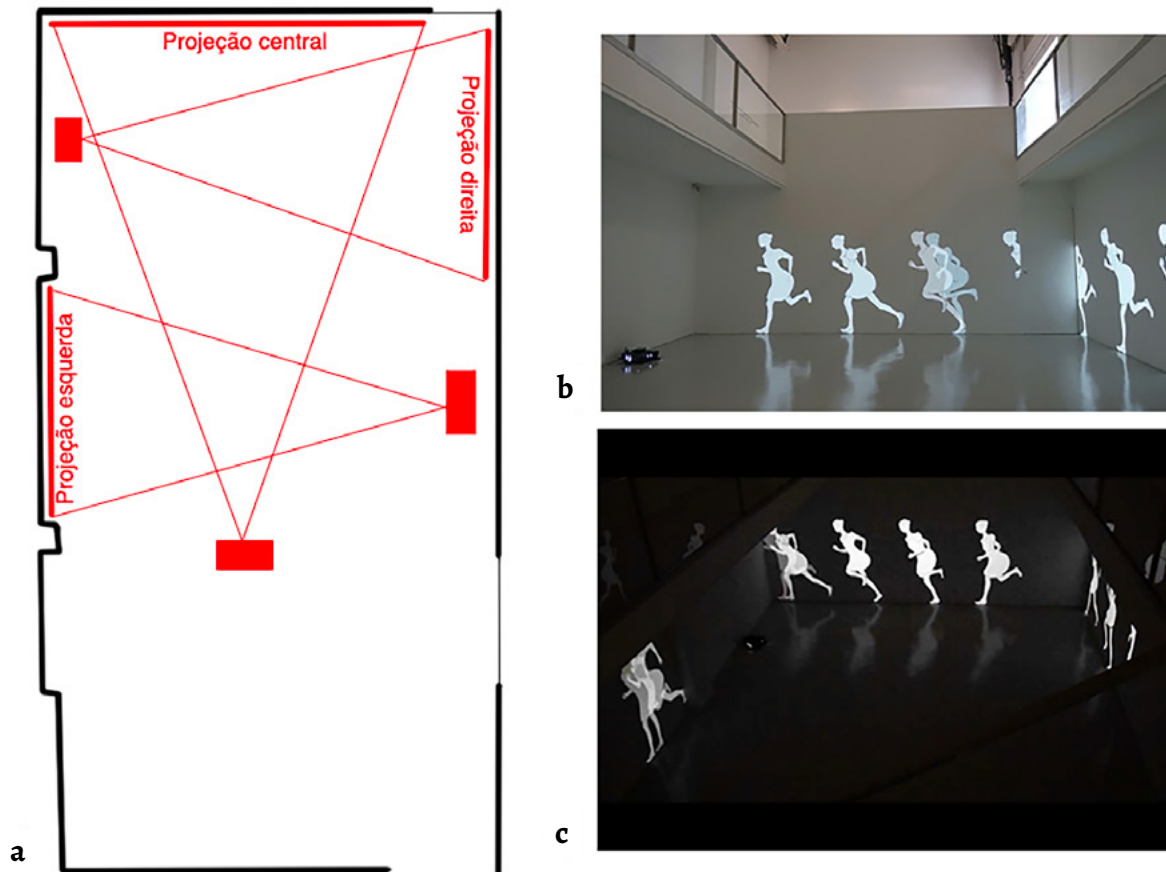


Figura 4. a) Esquema da planta da sala de exposição, no piso 0, da Galeria Graça Brandão, Lisboa, 2014, com as respetivas projeções da instalação *O desenho da menina a fugir do seu suporte*, b) instalação no piso 0 e c) vista do piso 1 da instalação no piso 0 (esquema de Sofia Gomes e imagens do arquivo de Ana Vieira em depósito no Banco de Arte Contemporânea (BAC) e arquivo digital da artista cedido pela família).

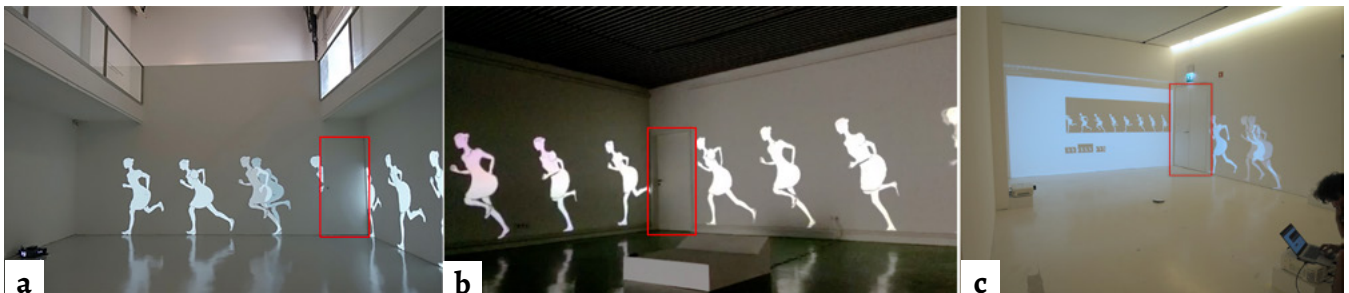


Figura 5. Porta entre a projeção da direita e do centro a) na Galeria Graça Brandão, 2014 (imagem do arquivo digital da artista cedido pela família), b) na Casa-Museu Abel Salazar, 2015 (imagem disponível em: <http://www.conceitoitinerante.net/exposicoes/porto/ana-vieira/> (acesso em 2017-11-01)), c) e no MAAT, 2019 (imagem de Sofia Gomes).

Ao recordar-se da primeira apresentação da obra na Galeria Graça Brandão, Sílvio Teixeira refere que Moritz Elbert esteve presente e que a montagem foi feita a quatro mãos. Moritz Elbert arranhou os projetores, os *media players* e preparou o espaço para a exposição e Sílvio Teixeira terá trabalhado *in situ* adaptando as velocidades dos vídeos e as suas dimensões às paredes da galeria [5].

Teixeira é da opinião de que sempre que for possível deve evitar-se tomar 'decisões ativas', ou seja, decisões que impliquem uma alteração da versão original da obra. Por exemplo, o documento que existe a dizer que a obra pode ser adaptada

ao espaço e que o número de projeções pode ser alterado de acordo com a artista não faz sentido neste momento, não só pelo facto da artista já não existir, mas também porque mais projeções implicariam uma série de decisões que poderiam interferir com o conceito inicial da obra [5].

De acordo com Teixeira, na exposição no MAAT, a escolha de um espaço mais parecido com o da galeria Graça Brandão permitiu evitar tomadas de decisão que envolveriam alterações mais drásticas no resultado final da obra (Figura 6). Uma escolha que irá sempre "facilitar" a apresentação da obra no futuro [5].

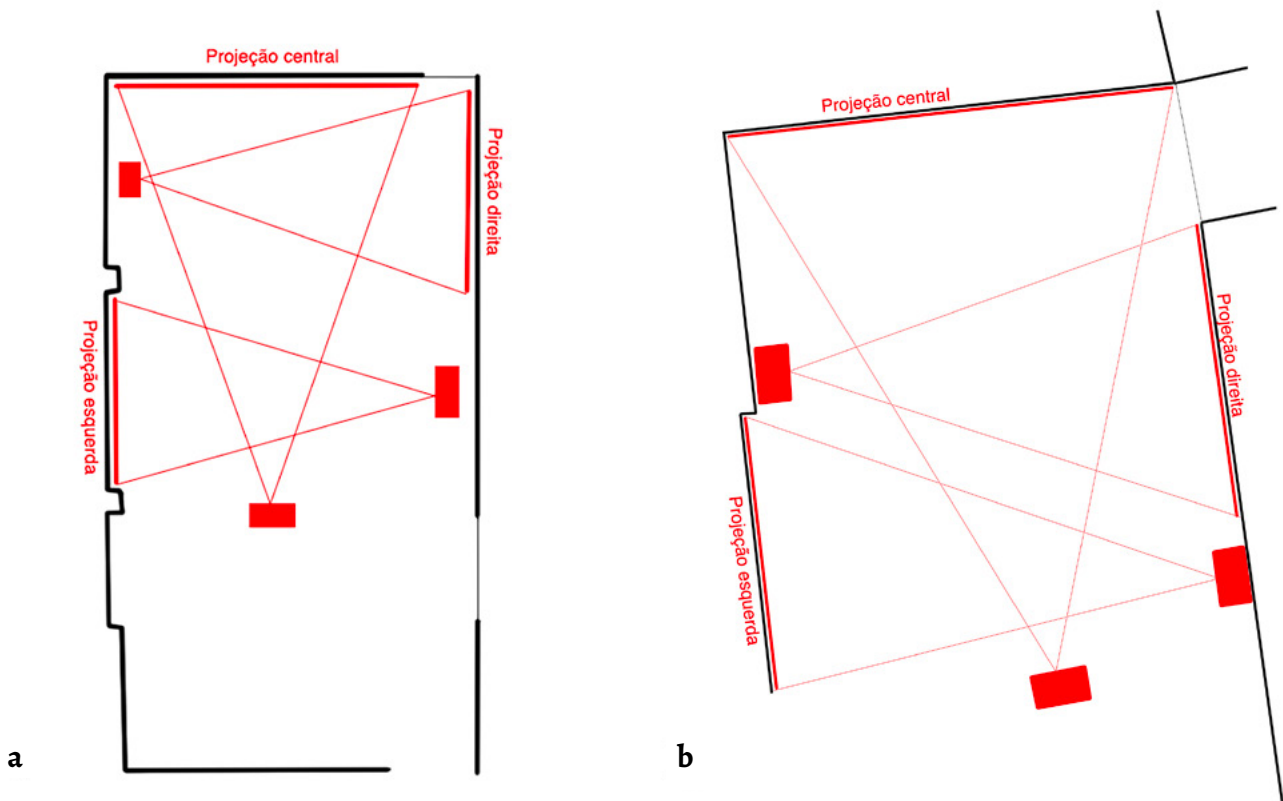


Figura 6. a) Esquema da planta da sala de exposição da Galeria Graça Brandão e b) esquema da planta da sala de exposição do MAAT com as projeções da instalação *O desenho da menina a fugir do seu suporte*. A configuração da instalação nos dois espaços é idêntica (esquemas de Sofia Gomes; a planta b) é baseada numa planta de Sílvio Teixeira).

Montagem sem a artista

Em 2017, foi feita a primeira exposição antológica após a morte de Ana Vieira, no Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, em Bragança. A proposta partiu de Jorge da Costa, diretor e curador do Centro. Tratava-se de uma ideia antiga, mas a morte da artista, em 2016, fê-lo questionar sobre a possibilidade de execução desta exposição [10]. Quando entrevistado, Jorge da Costa refere que, em 2013, já tinha apresentado, no Centro de Arte, *Pronomes* (2001), uma instalação de Ana Vieira com uma forte componente cénica composta por capotes, masculinos e femininos suspensos a partir do teto, e por um registo sonoro [10]. O diretor recorda as dúvidas que surgiram durante a montagem desta obra. Dada a documentação escassa e incompleta foi preciso recorrer à artista para esclarecer detalhes sobre a montagem, como, por exemplo, a distância dos capotes ao chão e o seu posicionamento no espaço [10].

Preocupado com a apresentação da instalação vídeo *O desenho da menina a fugir do seu suporte* (2014) e antes da tentativa de montagem da obra, o diretor terá contactado e convidado Moritz Elbert, o técnico que realizou a primeira montagem desta obra na Galeria Graça Brandão, em 2014, para acompanhar o processo. Contudo, devido a limitações orçamentais, a deslocação não chegou a concretizar-se [10]. André Azevedo, o técnico da Casa-Museu Abel Salazar, em

Matosinhos, que acompanhou a montagem desta obra na exposição “Identidades: Variáveis Convergentes”, em 2016, foi também contactado para esclarecer dúvidas relativamente à montagem da obra [10].

Face à ausência de Ana Vieira e estando a montagem das suas instalações largamente dependente da artista, para a exposição antológica, Jorge da Costa fez questão de que tanto a filha da artista, Paula Nery, como o galerista, José Mário Brandão, estivessem presentes durante a montagem das obras no Centro de Arte [10].

Este processo, assim como o testemunho das pessoas envolvidas, foi registado durante o acompanhamento da montagem da exposição no Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, em 2017. Para a reinstalação da obra em questão o galerista disponibilizou três DVDs identificados do seguinte modo: ‘Menina a fugir (esquerda),’ ‘Menina a fugir (centro)’ e ‘Menina a fugir (direita)’ e um projetor vídeo; o Centro de Arte dispunha de um projetor vídeo e de um *media player* (Figura 7).

Sem instruções de montagem e com base no vídeo da obra exposta na Casa-Museu Abel Salazar, em 2016, o técnico do Centro de Arte tentou fazer a montagem nas duas paredes disponíveis (Figuras 8 e 9). Surgiram logo inúmeros desafios: a parede da esquerda era demasiado pequena para a projeção, os dois projetores vídeo disponíveis eram de marcas diferentes (o que iria implicar uma luminosidade

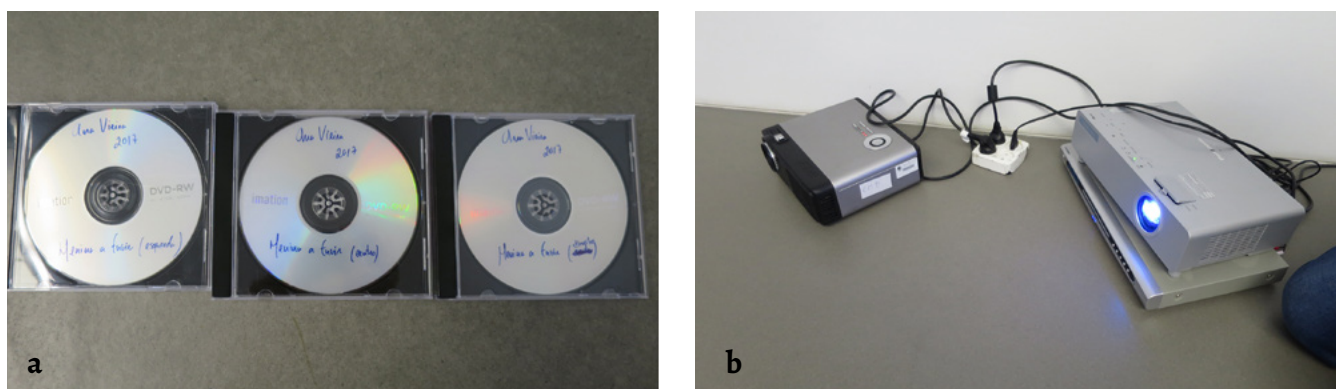


Figura 7. a) Três DVDs correspondentes às três projeções vídeo e b) equipamento técnico disponível, dois projetores e um media player (imagens de Sofia Gomes).

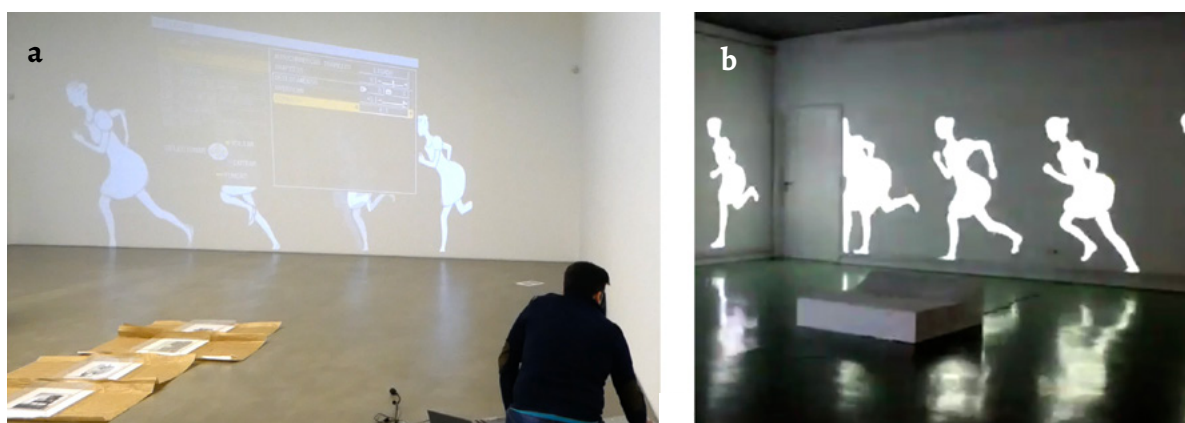


Figura 8. As meninas da projeção da parede da direita aparecem com os pés cortados: a) no Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, 2017 (Imagem de Sofia Gomes); b) no Pavilhão das Exposições Calouste Gulbenkian, da Casa-Museu Abel Salazar, 2015/2016 (imagem disponível em: <http://www.conceitoitinerante.net/exposicoes/porto/ana-vieira/> (acesso em 2017-11-01)).

e qualidade diferente entre as projeções) e as meninas da projeção da parede da direita apareciam com os pés cortados (o mesmo aconteceu na exposição da Casa-Museu Abel Salazar, [Figura 8](#)).

Quando questionado sobre a tentativa de montagem de *O desenho da menina a fugir do seu suporte* (2014), Jorge da Costa refere que, para além da complexidade tecnológica, o espaço foi o principal desafio. Era necessário um espaço adequado para expor esta obra, assim como o equipamento técnico indispensável para a projeção dos três vídeos. Não só o museu não tinha um espaço suficientemente escuro para a apresentação da obra, devido à claraboia existente na sala de exposição, como também não dispunha de projetores ou de *media players* suficientes para correr os três DVDs. Foram feitos testes com o equipamento disponível e ainda se ponderou projetar apenas dois dos vídeos, uma hipótese que iria contra a primeira montagem na Galeria Graça Brandão. Contudo, não se reunindo as condições necessárias, fosse pela falta do equipamento técnico, pela ausência de um técnico especializado em vídeo a acompanhar esta reinstalação ou pela inexistência de instruções, optou-se por não se montar esta obra.

Importa aqui recuar à exposição “Identidades: Variáveis convergentes” na Casa-Museu Abel Salazar, em 2016, a última

montagem feita com a artista ainda viva. Uma exposição coletiva, com a curadoria de Marzia Bruno, em que a obra *O desenho da menina a fugir do seu suporte* foi exposta no pavilhão das Exposições Calouste Gulbenkian, da Casa-Museu Abel Salazar, em Matosinhos.

Para apurar as condições de montagem e o seu contexto foram entrevistados Marzia Bruno, curadora da exposição, e André Azevedo, técnico da Casa-Museu.

Em conversa telefónica, André Azevedo referiu que Ana Vieira, por motivos de doença, não esteve presente durante a montagem de *O desenho da menina a fugir do seu suporte*, nem na inauguração a 13 de fevereiro de 2016 [3]. O técnico referiu também que por indicação do galerista José Mário Brandão, a montagem foi feita pela empresa GEMA – *Digital end Technology Agency*, que disponibilizou os equipamentos multimédia e montou a projeção vídeo. André Azevedo afirma que a montagem foi feita a partir da parede do centro e só depois foram montadas as projeções laterais, nunca mencionando qualquer problema que possa ter surgido [3].

Segundo Marzia Bruno, os vídeos foram cedidos pela artista e as instruções foram dadas por Ana Vieira numa troca de e-mails em que é referida a altura mínima das meninas (1,60 m) e a velocidade lenta dos vídeos [11]. A curadora diz que devido às condicionantes do espaço a

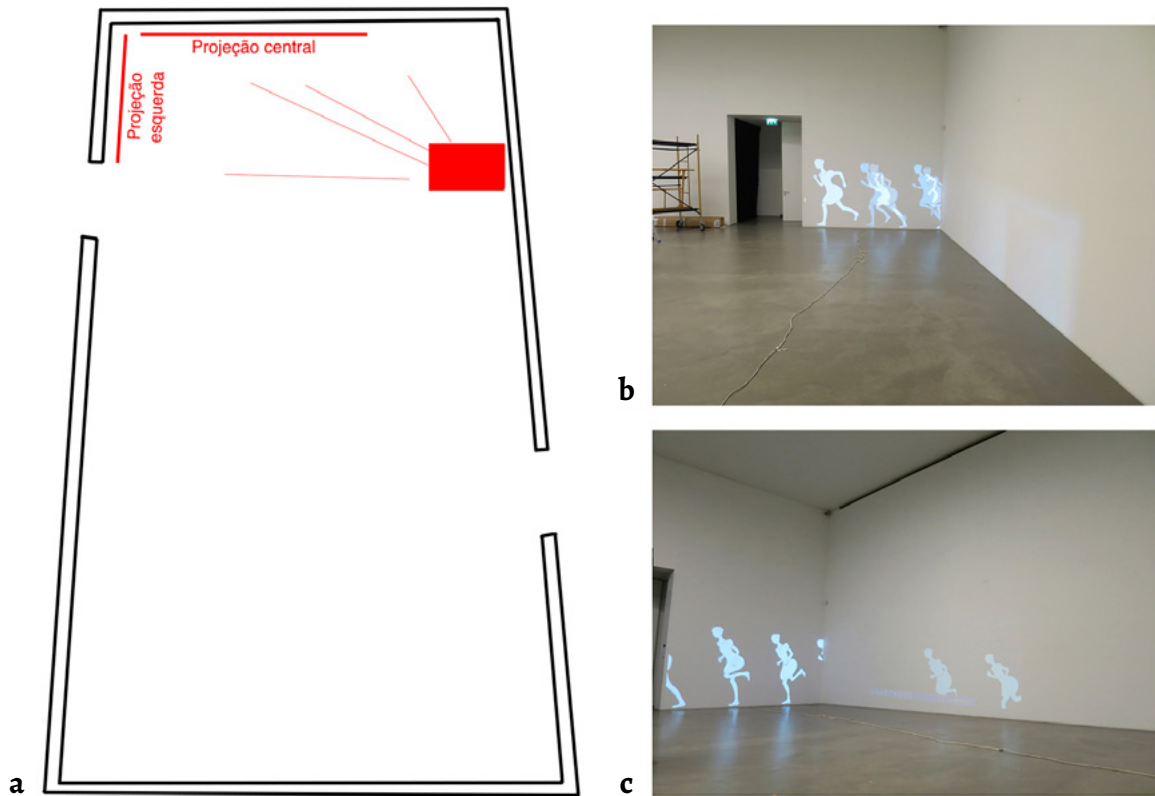


Figura 9. Instalação *O desenho da menina a fugir do seu suporte* (2014) no Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, Bragança, 2017: a) esquema da planta da sala de exposição exemplificando a tentativa de montagem com duas das três projeções vídeo da instalação, b) projeção esquerda e c) vista da projeção da esquerda e do centro (esquema e imagens de Sofia Gomes).

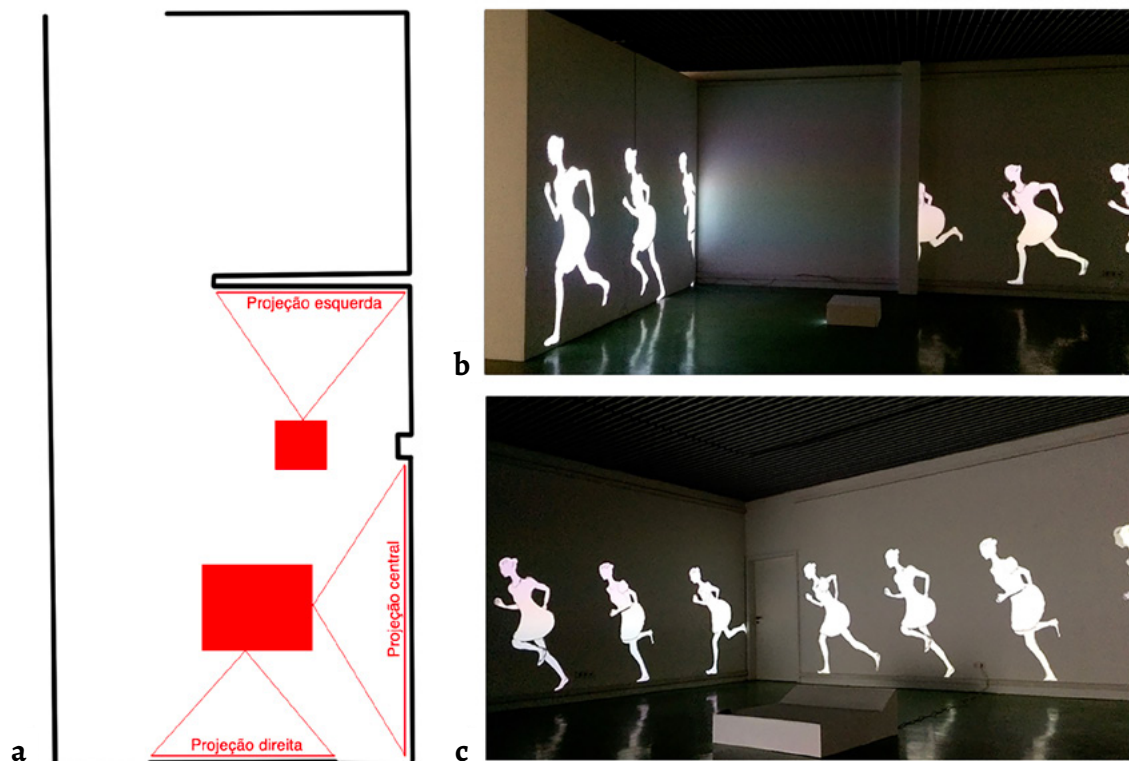


Figura 10. a) Esquema da planta da sala de exposição do Pavilhão das Exposições Calouste Gulbenkian, da Casa-Museu Abel Salazar, 2016, com as respetivas projeções da instalação *O desenho da menina a fugir do seu suporte* (2014), b) vista da sala de exposição do pavilhão, da parede esquerda e do centro e c) vista da parede do centro e da direita (esquema de Sofia Gomes e imagens disponíveis em: <http://www.conceitoitinerante.net/exposicoes/porto/ana-vieira/> (acesso em 2017-11-01)).

altura das meninas foi adaptada em função da largura das paredes. Assim do lado esquerdo a figura tem 1,85 m de altura, ao centro 1,71 m e à direita 1,81 m [4] (Figura 10).

Quando questionado sobre esta montagem, o filho de Ana Vieira, Miguel Nery, diz que a artista não ficou satisfeita com esta apresentação [12]. Sílvio Teixeira, editor de vídeo que trabalhou inicialmente com a artista na realização dos vídeos, ao comentar a apresentação da obra na Casa-Museu Abel Salazar, mencionou que: não era suposto os projetores colocados no chão estarem disfarçados ou escondidos por caixas; as meninas estão a levitar no ar, sobre um rodapé; os vídeos estão mal-adaptados às dimensões das paredes; as meninas têm alturas diferentes e na projeção da direita os pés das meninas aparecem cortados. Em relação à altura de 1,60 m, Sílvio Teixeira, diz que esta medida não está correta (e que a artista poderia já não se lembrar) assegurando que foi definida no momento da montagem na galeria a altura de 1,70 m [5].

Comparando com a apresentação original e com base na informação cedida por Sílvio Teixeira, podemos concluir que esta segunda montagem evidencia uma série de pequenos erros e detalhes que não respeitavam as características da obra. Mesmo com a artista viva, ainda que as instruções tivessem sido dadas via e-mail ou por telefone, a falta de um técnico especializado em vídeo e a inexistência de uma documentação organizada sobre a obra fez com que esta apresentação se afastasse das suas características essenciais: as três projeções devem respeitar a altura de 1,70 m; os projetores vídeo devem estar à vista e demarcar o espaço; os pés das meninas devem assentar no chão (as meninas não devem estar a levitar no espaço); e no início de cada projeção a menina não deve aparecer cortada, dando a sensação de que a menina está a sair de um espaço.

Para que a nova apresentação na exposição coletiva “Playmode”, no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), em Lisboa, em 2019, fosse um sucesso a abordagem teria de ser diferente. Nesse sentido, a família da artista decidiu contactar diretamente com Sílvio Teixeira para este adaptar os vídeos ao espaço seguindo os critérios definidos em vida por Ana Vieira. Esta seria a oportunidade ideal para reativar a obra, esclarecer dúvidas e estabelecer as suas propriedades, assim como de produzir uma documentação que permitisse futuras apresentações (Figura 11).

No caso específico de *O desenho da menina a fugir do seu suporte* definimos, numa primeira fase, uma documentação descritiva correspondente ao dossier da obra, com uma informação mais abrangente e extensa, ou seja, toda a documentação escrita e visual recolhida no arquivo da artista em formato analógico e digital, como pedidos de orçamentos, desenhos, esquemas e anotações da artista, troca de e-mails, entrevistas feitas a colaboradores, e a pessoas que estiveram envolvidas no processo criativo e montagem da obra, tendo sido elaborado um historial das exposições (biografia da obra). Numa segunda fase, foi definida uma notação, elaborada em consenso por um conjunto de atores, que incluíram a conservadora (primeira autora deste texto), o editor de vídeo, Sílvio Teixeira, e o filho da artista, Miguel Nery. O documento inclui as instruções de montagem e aquelas que foram consideradas pelo grupo as propriedades da obra:

- A duração de cada uma das projeções é distinta e os dispositivos que reproduzem os vídeos (tipicamente *media players*) têm de fazer um *loop* perfeito, sem falhas, sem piscar e sem qualquer tipo de cor ou exibição de texto.
- As paredes e teto devem ser brancas e as três projeções têm obrigatoriamente de ser interrompidas entre si

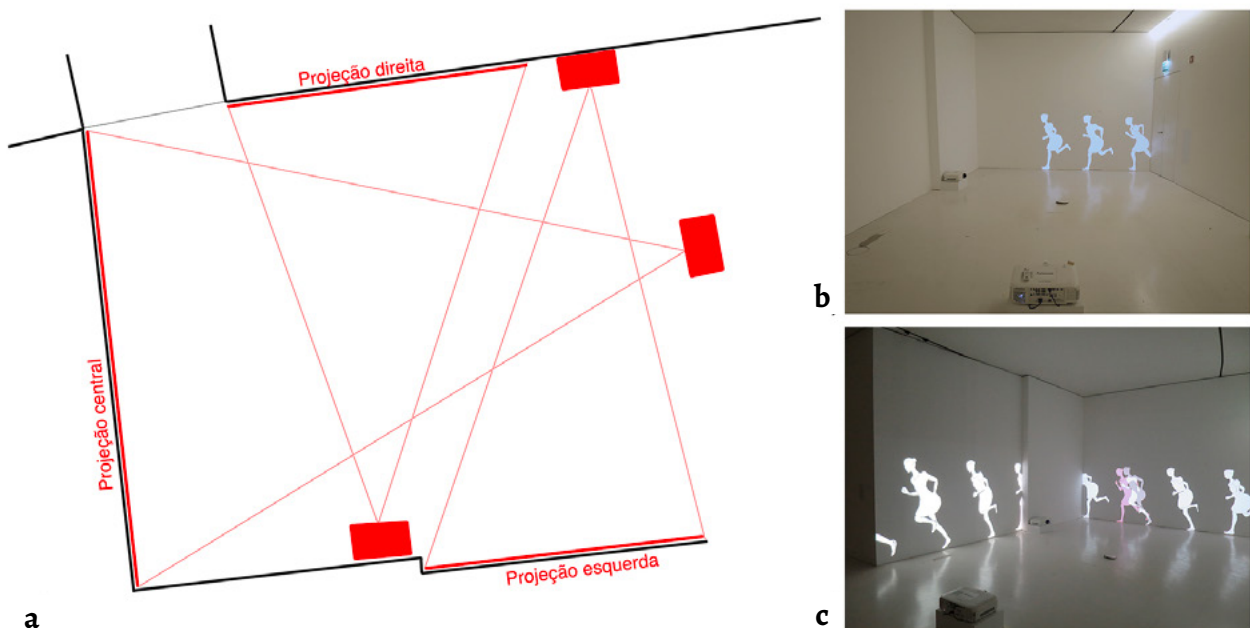


Figura 11. a) Esquema da planta da sala de exposições no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), 2019, com as respetivas projeções da instalação *O desenho da menina a fugir do seu suporte* (2014), b) vista da projeção do centro e c) vista da projeção esquerda e do centro (esquema baseado numa planta de Sílvio Teixeira e imagens de Sofia Gomes).

por um elemento arquitetônico, sendo que na transição entre a projeção da direita e do centro este elemento é uma porta e na transição entre a projeção do centro e da esquerda deve haver um espaço de parede vazio.

- O chão deve ser preferencialmente cinza-claro acetinado, de forma a criar um reflexo das projeções no chão.
- Para além da luz dos projetores pode existir alguma luz no local, sem que esta se imponha à luz dos projetores.
- As imagens devem ser projetadas diretamente nas paredes brancas.
- A parte inferior das projeções (pés da menina) deve estar ao nível do chão.
- Os projetores vídeo devem estar colocados no chão e à vista, com os cabos à mostra
- A distância dos projetores às paredes não é fixa, é a altura da projeção da menina (1,70 m) que vai determinar esta distância.
- Os projetores vídeo da esquerda e da direita devem estar encostados o mais próximo possível da parede.
- Na escolha dos projetores, estes devem ser do mesmo modelo e exibir imagens com qualidade idêntica.

Estas são algumas das características fundamentais, embora a obra tenha detalhes e pormenores mais técnicos que aqui não foram descritos por não serem relevantes no artigo em questão.

Importa aqui sublinhar que a produção desta documentação só foi possível após a primeira tentativa de montagem na Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, 2017, e a apresentação no MAAT, 2019. Sendo que a primeira permitiu compreender as complexidades e os desafios da reinstalação desta obra, abrindo caminho para a montagem no MAAT.

Exposição e co-produção como prática da conservação

A abordagem à conservação da obra de Ana Vieira toma como base a *Actor-Network-Theory* (ANT) de Latour, aplicada à conservação de arte contemporânea por Vivian van Saaze, que demonstra o caráter híbrido da prática de conservação e desconstrói a ideia da obra de arte como uma entidade fixa e estável. Van Saaze frisa que sem o artista, o processo de montagem e de preservação da instalação deve ser colaborativo e dinâmico, partindo do princípio que as relações entre agentes humanos e não-humanos vão definir performativamente a identidade e as propriedades da obra. Ou seja, na ausência da artista, diferentes interpretações e fatores como tempo e espaço vão influenciar as futuras apresentações de *O desenho da menina a fugir do seu suporte*, condicionando a materialidade da obra e as suas especificações e influenciando a aparência e experiência final.

Moritz Elbert, curador e produtor da primeira exposição da obra na Galeria Graça Brandão, afirma que *O desenho da menina a fugir do seu suporte* nunca foi pensada como obra

site-specific e que o espaço da galeria foi um primeiro banco de ensaio [13]. No entanto, é com base neste espaço que se definem algumas das suas características, como a existência de uma porta entre as projeções da direita e do centro e um espaço de intervalo entre as projeções do centro e da esquerda. Segundo Sílvio Teixeira, esta foi uma coincidência que acabou por se verificar em todas as apresentações da obra e que acabou por ser considerada uma característica fundamental [5]. Também o chão acetinado, sobre o qual as meninas são refletidas, acabou por ser incluído na notação, embora não haja registos ou indicações da artista e não sendo, à partida, um requisito explícito. Referida tanto pela artista como por colaboradores, a característica fundamental desta obra é a altura da menina (1,70 m), medida que irá condicionar a montagem e a adaptação do espaço à obra.

Com a oportunidade de expor a instalação no MAAT, uma das preocupações do filho da artista foi encontrar um espaço no museu que se assemelhasse ao da galeria e elaborar um manual de instruções que garantisse a montagem da obra em futuras exposições [12]. Sem a presença de Ana Vieira a documentação tem um papel fundamental na transmissão de conhecimento, de instruções e de especificidades relacionadas com a reinstalação da obra, podendo ser a única fonte disponível para futuras apresentações. Autoras como Andreia Nogueira [14], Joanna Phillips [15] ou Louise Lawson [16] propuseram estruturas para sistematizar a diversa informação para diferentes tipologias de arte: *time-based media*, performances musicais contemporâneas e performance, respetivamente. Andreia Nogueira sugere dois tipos de documentação, uma descritiva, mais extensa, pensada para funcionar a longo-prazo, e que inclui entrevistas, publicações e/ou artigos com referência à obra, documentação visual, anotações e esquemas da artista, etc.; e uma prescritiva, mais curta e de cariz mais prático, pensada para funcionar a curto-prazo, contendo instruções de montagem e especificidades da obra [14].

A par destes dois tipos de documentação deve também constar o historial da obra, ou seja, os relatórios das suas iterações. Cada vez que a obra é exposta, o espaço, a configuração dos diferentes componentes, materiais e a tecnologia utilizada devem ser registados e descritos. Joanna Phillips propõe um enquadramento teórico para documentar alterações nas montagens de obras *time-based media*, partindo da noção de obra 'alográfica' para desenvolver uma estrutura bifásica de documentação [15]. Phillips recomenda a estruturação da informação sobre obra em duas fases distintas: 'the score' e 'the manifestations'. A primeira inclui a identidade da obra (parâmetros e componentes estéticos, conceptuais, materiais e técnicos) e as instruções de montagem que têm origem em conversas com o artista, no estudo do contexto da obra e no seu historial de exposições. Esta primeira documentação descreve a intenção do artista, estabelece os parâmetros variáveis da obra e dá diretrizes

para a sua conservação. A segunda inclui os relatórios de iteração, documentando cada apresentação da obra num determinado espaço e tempo e as decisões que levaram cada montagem [15]. Mesmo que o artista esteja disponível para dar a sua aprovação, a documentação e o processo de tomada de decisão são um resultado de um esforço de colaboração, quer bilateral entre artista e curador, quer por um grupo mais abrangente de pessoas. No mesmo sentido, mas partindo da conservação de performance, Louise Lawson propõe dois tipos de documentação: 'Performance Specification' e 'Activation Report'. Definidas por uma equipa interdisciplinar, a primeira, uma documentação escrita única e central contendo diversas categorias, como 'Artworks requirements', 'Space', 'Time' ou 'Performance', registam as nuances da obra e reúnem um corpo de informação desde a sua aquisição até à incorporação na coleção; e a segunda, identifica as alterações das várias apresentações à semelhança do relatório de iterações proposto por Phillips [16].

Relativamente ao presente caso de estudo, em vez de se considerar a existência de um único estado físico, isolado no historial de exposições da instalação, todas as suas iterações devem ser tidas em conta. Assim, é assumido que, ao longo do tempo, a obra irá sofrer alterações e que estas alterações podem ser induzidas pela interação entre a obra e os diferentes agentes. É por isso importante continuar a fazer a biografia da instalação *O desenho da menina a fugir do seu suporte* e a registar as suas futuras iterações. Os relatórios destas iterações irão corroborar e acrescentar informação sobre a obra tanto à documentação descritiva (documentação primária da obra), como à notação (Figura 12). Só documentando cada iteração será possível traçar o ciclo de vida de uma instalação e criar uma base sólida para futuras reinstalações.

Conclusão

Aplicando a *Actor-Network-Theory* foi analisada a rede de agentes, humanos e não-humanos, que contribuirão para as diferentes montagens da instalação vídeo *O desenho da menina a fugir do seu suporte* (2014). Cada agente, dependendo da sua influência e papel, teve, maior ou menor, participação no processo de reinstalação e influenciou, à sua maneira, as diferentes associações entre materialidade e os aspetos intangíveis desta obra. A reinstalação de uma obra molda as diferentes relações entre agentes humanos e não-humanos e vice-versa, tornando este processo dinâmico e flexível.

Neste processo colaborativo e em rede, o conservador de arte contemporânea desempenha papéis como o de 'co-produtor', 'intérprete' ou 'mediador', fazendo parte de um conjunto de agentes, que incluem curador, galerista, técnicos de museu, assistentes da artista e herdeiros, e que influenciarão as diferentes iterações da obra. O conservador tem agora de gerir e dar voz a múltiplas narrativas e considerar que, na reinstalação de uma obra, há inevitavelmente, áreas cinzentas que poderão dar lugar a tomadas de decisão, que não seguem as especificações originais, ou a interpretações baseadas em anotações e/ou instruções da artista, que podem ser pouco claras.

A documentação produzida para a instalação *O desenho da menina a fugir do seu suporte* (2014) implica um processo contínuo de construção e de revisão acionado pelo momento de iteração da obra. É importante referir que a documentação de uma instalação não se baseia em simples registos de materiais e de instruções, mas sim em compreender o processo dinâmico entre os diferentes agentes e as tomadas de decisão que contribuem para a trajetória da 'vida' da obra. O processo deve ser verdadeiramente colaborativo e multidisciplinar, cruzando saberes e conhecimentos de

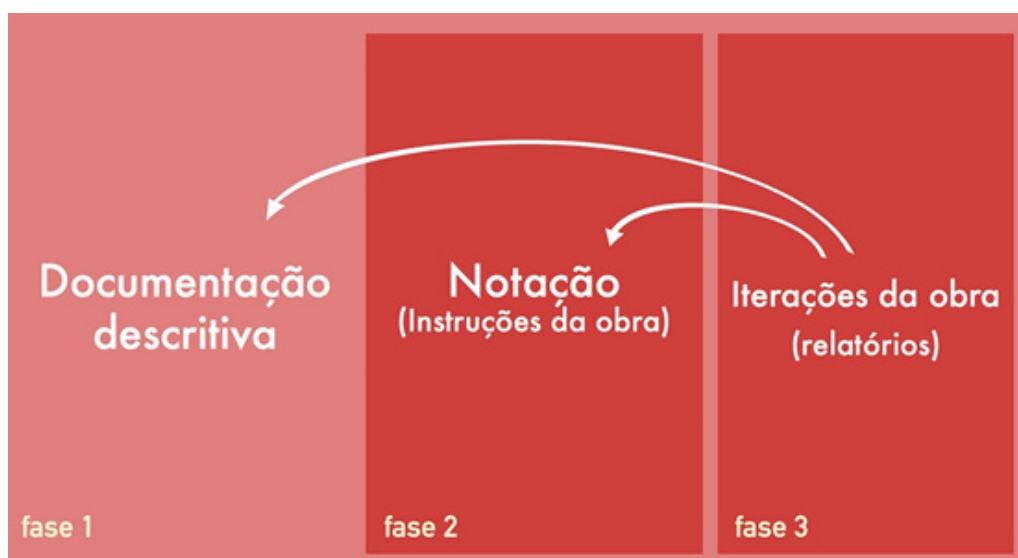


Figura 12. Esquema com os três tipos de documentação que uma instalação deve ter. Os relatórios de iteração da obra (fase 3) vão informar a documentação descritiva (fase 1) e a notação (fase 2).

diferentes áreas. Daí ser importante tornar as práticas de conservação e as tomadas de decisão visíveis, assim como fornecer informação sobre o contexto e as condições em que se realizam das diferentes iterações. Neste sentido, o objetivo da produção de documentação não será o de fixar a obra a um conjunto de regras. Pelo contrário, a documentação produzida deve ser flexível e permanecer em constante atualização, uma vez que qualquer obra que exija reinstalação vai estar sempre sujeita a adaptações e a alterações dependentes do contexto e do espaço onde irá ser exibida.

Por outro lado, em algum momento no tempo, os projetores vídeo necessários para a projeção da instalação *O desenho da menina a fugir do seu suporte* (2014) deixarão de existir ou os programas que correm os ficheiros vídeos serão atualizados ou descontinuados. A abordagem deve ser por isso flexível, uma vez que a obra estará sempre sujeita à evolução da tecnologia.

A montagem no MAAT foi um momento chave na biografia da obra e na produção de uma notação, em que se procedeu ao cruzamento de informações sobre obra e a sua trajetória, obtidas através das entrevistas realizadas e de documentação prévia, tornando possível estabelecer as propriedades da obra e reunir informação sobre a sua identidade.

A possibilidade de adaptar o espaço às necessidades da obra, a existência de uma equipa de produção com o conhecimento técnico indispensável para a montagem e a inclusão de Sílvio Teixeira, fez com que fosse possível apresentar *O desenho da menina a fugir do seu suporte* (2014) na exposição do Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT).

A conservação de arte contemporânea, nomeadamente de instalações, exige um enquadramento teórico e prático diferente do paradigma aplicado à conservação de arte tradicional (a procura de um suposto estado 'original') e uma constante adaptação às necessidades e exigências de cada caso. Segundo o filósofo Boris Groys, "dadas as circunstâncias, talvez o restauro seja reconhecido como uma nova forma de arte, na qual o restaurador desempenha um papel interpretativo fundamental comparável ao que os diretores e maestros têm vindo a desempenhar desde há séculos." [17].

Agradecimentos

As autoras agradecem o apoio e a colaboração de Miguel e Paula Nery, filhos de Ana Vieira, e por criarem oportunidades de montagem das instalações da artista, permitindo o seu acompanhamento e registo escrito e visual. Um agradecimento também ao Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, ao MAAT e aos seus técnicos por colaborem e permitirem o acesso à montagem da obra; e aos colaboradores da artista, nomeadamente a Rui Silveira e Sílvio Teixeira, por partilharam o seu conhecimento que contribuiu para uma maior compreensão da obra.

REFERÊNCIAS

1. van Saaze, V., *Installation Art and the Museum. Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam University Press, Amsterdam (2013).
2. Latour, B., *Science in Action: How to Follow Scientists and*

Engineers Through Society, Harvard University Press, Cambridge, MA (1987).

3. Gomes, S.; Azevedo, A. (técnico da Casa-Museu Abel Salazar), entrevista telefónica a 2018-03-07.
4. Gomes, S.; Marrinhas, L.; Bruno, M. (curadora da exposição "Identidades: Variáveis convergentes" na Casa-Museu Abel Salazar), entrevista via Skype a 2017-10-28.
5. Gomes, S.; Teixeira, S. (editor de vídeo), entrevista presencial realizada no MAAT (durante a instalação da obra *O desenho da menina a fugir do seu suporte*) a 2019-09-05.
6. van de Vall, R.; Hölling, H.; Scholte, T.; Stigter, S., 'Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation', in *Proceedings of ICOM-CC 16th Triennial Conference*, Lisbon, 19-23 September 2011 (2011).
7. van Saaze, V., 'From intention to interaction - Reframing the artist's interview in conservation research', in *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain - conservation - restauration des œuvres contemporaines*, SFIIC, Paris (2009) 20-28.
8. Gomes, S.; Plácido, A. (fotógrafo e amigo próximo de Ana Vieira), entrevista presencial num café no Porto a 2017-07-25.
9. Gomes, S.; Silveira, R. (editor de vídeo), entrevista via Skype a 2019-10-04.
10. Gomes, S.; Costa, J. (diretor do Centro de Arte Contemporânea Graça Morais), entrevista via Skype a 2017-11-23.
11. Bruno, M., 'Um conceito Itinerante, Três Exposições, Três Experiências: Laboratório de História de Arte', dissertação de doutoramento, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Universidade do Porto, Porto (2017).
12. Gomes, S.; Nery, M. (filho de Ana Vieira), entrevista via Skype, a 2018-03-06.
13. Gomes, S.; Elbert, M. (produtor e curador da exposição na Galeria Graça Brandão, em 2014), entrevista via e-mail, respostas escritas pelo entrevistado e enviadas por e-mail a 2018-06-07.
14. Nogueira, A.; Macedo, R.; Pires, I., 'Where contemporary art and contemporary music preservation practices meet: The case of Salt Itinerary', *Studies in Conservation* 61(Sup 2) (2016) 153-159, <https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1188251>.
15. Phillips, J., 'Reporting iterations. A documentation model for time-based media art', *Revista de História da Arte*, série W, 4 (2015) 169-179, <http://revistaharte.fch.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf> (acesso em 2017-05-25).
16. Lawson, L.; Finbow, A.; Marçal, H., 'Developing a strategy for the conservation of performance-based artworks at Tate', *Journal of the Institute of Conservation* 42(2) (2019) 114-134, <https://doi.org/10.1080/19455224.2019.1604396>.
17. Groys, B., 'The Restoration of Destruction', *Witte de With Cahier* 4 (1996) 155-160.

RECEBIDO: 2020.9.30

REVISTO: 2021.3.21

ACEITE: 2021.4.23

ONLINE: 2021.5.22



Licenciado sob uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pt>.