

UM ESTUDO COMPARATIVO SOBRE CONSERVAÇÃO DE OBRAS DE ARTE (ETNOGRÁFICAS E CONTEMPORÂNEAS) DE LOCALIZAÇÃO ESPECÍFICA

A COMPARATIVE STUDY INTO THE CONSERVATION OF SITE-RELATED WORKS OF ART (ETHNOGRAPHIC AND CONTEMPORARY)

Esta comunicação debruça-se sobre a mudança de paradigma que se tem verificado nos últimos anos na conservação de arte contemporânea. As obras de arte contemporânea apresentam dificuldades de conservação específicas, cuja solução não passa pelo paradigma “paralisação científica”, até há pouco encarado como modelo teórico e ético da conservação. Nos últimos 15 anos, os profissionais de conservação, tanto dos museus como das demais entidades do património, iniciaram uma série de projectos com resultados positivos no desenvolvimento de instrumentos e de medidas que muito favoreceram as condições da prática de conservação. Algumas dessas novas estratégias foram postas em prática durante a prossecução do recém - concluído projecto conjunto *Inside Installations. Preservation and presentation of Installation Art* (2004-2007). A participação do artista e a nova abordagem documental constituíram os aspectos mais relevantes da investigação e serão aqui tratados. A análise e os instrumentos deste projecto propiciaram, igualmente, novos pontos de vista, tanto práticos como conceptuais, sobre conservação de objectos etnográficos. Embora estas “áreas” sejam raramente comparáveis, têm, todavia, muito em comum, ao constatarmos o uso de materiais efémeros, bem como a ênfase nos aspectos intangíveis e no seu carácter “performativo”. Num projecto de investigação recentemente iniciado, o ponto de partida será a análise das semelhanças e diferenças entre arte contemporânea e etnografia no âmbito da prática museológica, no caso de objectos *site-specific* (tanto contemporâneos como etnográficos) que transitam de um contexto para outro. Como é que os museus usam as suas estratégias de conservação e apresentação de forma a criar continuidade nas biografias das obras?

This lecture will address the paradigm shift in conservation of contemporary art as it occurred over the last few years. Works of contemporary art pose particularly difficult conservation problems which cannot be solved along the lines of the so-called ‘scientific freeze’ paradigm that until recently was the standard in conservation theory and ethics. Over the last 15 years conservation professionals from museums and heritage institutions have initiated a series of projects which have resulted in the development of instruments and the implementation of measures that improve the conditions for conservation practice. Some of those new strategies have been developed during the recently completed collaborative project *Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art* (2004-2007). Participation of the artist and new approaches in documentation were among the main research activities and will be discussed. The insights and instruments gained from this project on contemporary art may provide practical and conceptual views on the conservation of ethnographic objects too. Although those ‘groups’ are seldom compared with each other they have much in common when you look at the use of ephemeral and transient materials as well as the emphasis on intangible qualities and their ‘performative’ character. For another recently initiated research project, which will be briefly discussed, a comparison between contemporary art and ethnography is point of departure for analysing the similarities and differences in museum practice for site-specific works (both contemporary and ethnographic) that are relocated from one context to the other. How do museums make use of their conservation and presentation strategies in order to create continuity in the works’ biographies?

TATJA SCHOLTE

ICN

Tatja.Scholte@icn.nl

INTRODUÇÃO

Pensando melhor, quer-me parecer que o título “Um estudo comparativo entre arte contemporânea e objectos etnográficos” possa ser um pouco confuso, por aludir a diferentes grupos de objectos. Mesmo assim, a comparação dos dois domínios faz sentido, precisamente pelos aspectos equivalentes da conservação no respeitante aos materiais, valores tangíveis e intangíveis, funcionalidade e outros, como tão claramente anunciado pela organização desta conferência. A minha pesquisa tem-se centrado na arte contemporânea, dado que trabalho como investigadora em conservação e gestora de projecto desta mesma área. Contudo, num recente trabalho de investigação, no prelo, debruço-me, também, sobre bens etnográficos.

Defendo que etnografia e arte contemporânea têm muito em comum. Há uma semelhança inquestionável no uso de materiais efémeros e na forma como os valores e o significado surgem na sua relação com a estética do trabalho, a “utilização” do objecto e as suas funcionalidades, bem como a sua contextualização num museu, com uma localização específica. Significado e valores, em ambos os domínios, dependem de cadeias de interacção entre criadores e utilizadores, primeiros e futuros, e as várias partes envolvidas e o público. Finalmente, assim como acontece com artistas contemporâneos que ainda podem ser consultados quanto a aspectos de conservação e de reinstalação, também os representantes das comunidades nativas devem ser envolvidos quando se trata de colecções etnográficas.

“REVOLUÇÃO”, UM ESTUDO DE CASO

Começo por um estudo de caso, exemplo de um projecto recém-completado, chamado “Inside Installations. Preservation and presentation of Installation Art”. Trata-se de uma instalação multimedia, da autoria de Jeffrey Shaw, “Revolution, a monument for the television revolution”, realizada em 1990 e pertencente ao Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN). A sua importância depende dos seus elementos *media*, os mais avançados em 1990 - hoje já obsoletos - e a sua explícita funcionalidade interactiva. O observador deve carregar numa barra, o que fará com que uma estrutura de metal, com um monitor no topo, rode em torno do seu eixo e, enquanto a escultura vai rodando, aparecerão imagens no monitor ao mesmo ritmo de andamento do observador em seu redor.

INTRODUCTION

On second thoughts, I felt that the title of this talk ‘A comparative study between contemporary art and ethnographic objects’ is a bit confusing as it seems to define different groups of objects. It seems exclusive for ethnographic objects from the world of art and there is a similar problem with defining what the starting point for contemporary art is. Still I think a comparison of the two domains does make sense precisely because of equivalent issues of conservation regarding the use of materials, tangible and intangible values, functionality and so on, as so aptly indicated by the organizers of this conference.. My own experience has been in contemporary art as I have been working as conservation researcher and project manager in this field. However, in a recently initiated research project I will address ethnographic assets as well on which I will elaborate later on.

I do believe ethnographic and contemporary art have much in common. There is remarkable similarity in the use of ephemeral materials and in the ways in which values and meaning come about in relation to the work’s aesthetics, the object’s ‘use’ and functionalities, and its relocation into a museum context coming from a site-related background. Meaning and values in both domains depend on chains of interaction between creators, original and future ‘users’ , and various stakeholders who take care of the work as well as the public. And last but not least, just as contemporary artists, who are often still alive, can be consulted for conservation and re-installation issues, representatives of native communities can be involved in the case of ethnographic collections.

CASE STUDY ‘REVOLUTION’

I will start with a case study which is one of the examples of a recently completed international project, called ‘Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art’. The work is a multi-media installation by Jeffrey Shaw, ‘Revolution, a monument for the television revolution’, made in 1990 and owned by the Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN). The significance of the work depends on its media elements which represented an advanced state of the art in the 1990s which today are obsolete, and its explicit interactive functionality. The observer should push a bar to make a metal framework with a monitor on top of it turn around its axis, and while the sculpture turns

No sentido dos ponteiros do relógio, aparecem 180 imagens de revoluções, desde a Revolução Francesa (1789) até à sublevação da Roménia (1989), que deu início à era pós soviética. No sentido inverso, é exibido um vídeo com mós fazendo farinha. As imagens de revoluções são o resultado de intervenções electrónicas em pinturas históricas, gravuras, desenhos e fotografias, coligidas, arquivadas e manipuladas pelo co-autor deste trabalho Tjebbe van Tijen: historiador e coleccionador apaixonado de imagens de temática política.

A primeira apresentação de “Revolution” (1990) realizou-se em Amesterdão, durante a exposição “Imago. Fin de Siècle in Dutch contemporary art”. O facto de este trabalho ter sido criado para esta exposição tem um significado especial, que merecerá, mais adiante, a minha atenção. Imago começou nos Países Baixos e viajou por vários países nos anos subsequentes. Todos os trabalhos foram subsidiados pelo governo holandês, com o propósito de mostrar ao mundo que este é um país líder na nova arte media. Na verdade, nesse tempo, muitos artistas viviam e trabalhavam em Amesterdão, sendo Jeffrey Shaw um deles. Nos seus projectos, colaborou com muitos outros artistas e técnicos.

EMULAÇÃO

Sob um ponto de vista esquemático, a estrutura do trabalho congrega um elevado número de elementos media, hoje, ainda, em actividade, apesar de obsoletos. A pesquisa sobre este caso de estudo levantou diversas questões quanto às suas componentes técnicas que, apesar de ultrapassadas, estão admiravelmente em bom funcionamento. É disto exemplo a tecnologia laser, usada em 1990 e em muitos trabalhos da Imago. O equipamento de reprodução, todavia, poderá não durar muito mais tempo. Alguns elementos são um tanto perturbantes, como o *comlink*, responsável pela regulação interactiva de som e imagens. As suas componentes técnicas derivam das componentes do telefone, totalmente fora de uso, pelo que até a leitura da estrutura sonora foi muito problemática.

Para o exemplo em causa, Shaw e Van Tijen foram contactados para prestarem consultadoria, que declinaram – mais um aspecto relevante que abordarei mais à frente. Constituiu-se então uma equipa interdisciplinar incluindo técnicos, um conservador, um co-

around images will appear on the monitor at the same pace in which the observer walks around it.

In a clockwise direction, 180 images of revolutions appear, dating from the French revolution in 1789 until the Romanian uproar in 1989 which started the post-Soviet era. In an anti-clockwise direction, a videotape of millstones grinding flour can be observed. The images of revolutions consist of electronically reworked historical paintings, prints, drawings and photographs which have been collected, archived and manipulated by the co-author of this work, Tjebbe van Tijen. He is a historian and a passionate collector of political images for his collages.

The first display of ‘Revolution’ was in 1990 in Amsterdam at the exhibition ‘Imago. Fin de siècle in Dutch contemporary art’. The fact that the work was created for the purpose of this show will play a significant role in talk later on. Imago started in The Netherlands and travelled to a number of countries in subsequent years. All works were especially commissioned by the Dutch government in order to show the world that The Netherlands were a leading nation in new media art. Indeed, at that time many international artists lived and worked in Amsterdam and Jeffrey Shaw was one of them. For his projects he collaborated with many other artists and technicians.

EMULATION

Looking at a schematic overview of the inner part of the work we see an abundance of media elements which are still functioning today but in fact have become obsolete. The research of this case study raised many questions regarding its technical components that, although obsolete, are still functioning remarkably well. For example, laser-disc technology was still in use in the 1990s and many Imago-works of art were produced with it. The playback equipment, however, may not last very long. Especially those parts that were custom made by the artist are disturbing, like a ‘comlink’, which is responsible for the interactive regulation of sound and images. Its technical components derived from telephone techniques that are completely out of date, so even reading out the sound data was problematic.

For this case study, the artists Shaw and Van Tijen were addressed for consultation but neither of them showed much interest

missário, um documentalista, um gestor de projecto e alguns investigadores, que assumiu as responsabilidades de decisão e execução de todo o processo. Houve várias reuniões e foi assegurada uma avaliação de riscos, de modo a identificar os aspectos mais vulneráveis do projecto, fossem eles técnicos ou intangíveis. O trabalho de investigação resultou num plano de emulação e na sua simulação. Um grupo de peritos avaliou o êxito dos resultados. Assim, caso houvesse uma falha no campo da tecnologia, este trabalho seria reinstalado com programa software que substituiria a tecnologia laser, o *comlink* e todos os componentes *hard* e *software*. A interactividade mantém-se operacional e o equipamento de reprodução de som e imagem está em bom estado. Existe, ainda, um problema: a eventual substituição do monitor não será concretizada, por este fazer parte integrante da configuração geral da peça.

Concentro-me agora na emulação, uma estratégia de conservação especialmente aplicada a obras de arte media. A emulação é praticada desde o aparecimento da *Variable Media Network*, iniciada pelo Museu Guggenheim de Nova Iorque (1990), que introduziu uma nova estrutura conceptual para trabalhos que, intencionalmente ou como resultado de desactualização, mudam com a passagem do tempo. A curta duração de elementos técnicos impele os conservadores a repensar os códigos éticos da autenticidade dos materiais e a consequente tendência para os fazer paralisar no seu estado original. É, de facto, difícil manter o conceito de autenticidade dos materiais em obras *media*, não esquecendo a mudança e a variabilidade. Neste particular, existe uma tendência para assegurar a continuidade do mesmo "*olha e sente*" do trabalho, substituindo e actualizando a sua tecnologia – isto é emulação.

Esta estratégia induz, obviamente, alguns problemas. Primeiro, exige um conhecimento profundo da tecnologia original e da transição para novos programas de software ou quaisquer outras soluções de emulação. No caso vertente, tivemos a sorte de ter connosco, em 2007, os mesmos técnicos que estiveram ligados ao projecto "Revolution", em 1990, devidamente actualizados, quer no plano técnico, quer na emulação e também na simulação. Por outro lado, os artistas, inicialmente relutantes em colaborar, após alguns e-mails e uma

– which is another significant fact that I will address later on. Because of their absence, an interdisciplinary team consisting of technicians, conservator, curator, documentalist, project manager and researchers, took over all responsibilities in the decision-making process. A number of discussion sessions were arranged and even a risk analysis was carried out in order to identify the most vulnerable aspects of the work, both regarding its techniques and its intangible aspects. The case research resulted in a plan for emulation as well as a simulation in which the emulation was actually realized. An even larger group of experts evaluated the result as successful. So, in case technology fails this work could be re-installed using a software programme instead of laser technology, the *comlink* and all other original hard- and software components. The interactivity has been preserved and playback of the sound and images was found to be satisfactory. However, one problem would still remain, namely replacement of the monitor which is inextricably bound up with the visible appearance of the work.

At this point I would like to devote a few words to emulation, a conservation strategy which in particular applies to media works of art. The approach of emulation has become accepted since the Variable Media Network – initiated by the Guggenheim Museum in New York in the 1990s – introduced a conceptual framework and index for works that intentionally *or* as a result of media obsolescence change over time. The short life span of technical elements urges conservators to rethink their ethical codes regarding material authenticity and accompanying aspiration to 'freezing' objects in their original state. In general, the concept of material authenticity proves hard to maintain for media works and one has to take into account change and variability. In this respect, there is a tendency to safeguard continuity of the same '*look and feel*' of the work while replacing its original technology - which is, in short, emulation.

Naturally, this strategy has its specific problems. First of all, it requires profound knowledge of the original technology as well as a transition into current software programmes or any other emulation solutions. In our case study, we were fortunate as it happened that the same technicians who were involved in the production of 'Revolution' in 1990 were involved again with the technical analysis, emulation plan and simulation in 2007. On

entrevista, autorizaram o plano de emulação. Refira-se que é assustadora a ideia de um artista não autorizar a emulação da sua obra de arte, pois não poderá ser realizada. Dada a ausência dos artistas, o grupo de peritos assumiu a responsabilidade de garantir as características fundamentais. A avaliação da simulação foi francamente positiva. "Revolution" incluiu, ainda, um exaustivo acervo documental e linhas de orientação (ex: um filme) que cimentaram o processo de reinstalação.

Mas, afinal, por que não quiseram os artistas participar? Acaso o nosso processo de emulação (manter a apresentação original e "paralisar" a obra) não respondia ao pretendido? Será que nos precipitámos e partimos para esta opção sem ponderar bem sobre a história do trabalho?

PERSPECTIVA HISTÓRICA

Desenvolvi alguma investigação com o objectivo de abordar as questões relacionadas com a colaboração artística orientada por Jeffrey Shaw, desde 1960 até 1990, e constatei ser a interactividade um tema recorrente nos seus projectos; disto é exemplo "Legible City", em que o visitante usa uma bicicleta colocada em frente a um amplo ecrã e virtualmente percorre, pedalando, as ruas de Amesterdão, Nova Iorque ou Barcelona. As plantas das cidades são delineadas por casas em forma de poemas, que vão sendo lidos pelos "ciclistas virtuais", ao percorrerem o trajecto.

Outros trabalhos da mesma época exibem o mesmo tipo de experiência com tecnologia avançada, desde a projecção de filmes em tubos de plástico inflamáveis a trabalhos electrónicos, muitas vezes incluindo componentes fabricados por objectivo. Muitas dessas obras estavam directamente ligadas a eventos, políticos e experimentais, organizados "espontaneamente", que incluíam a participação de artistas locais, técnicos e o público em geral. Sobreviveram poucas. Hoje, só temos acesso a esse activíssimo período de *happenings* em Amesterdão, através de documentos e filmes.

Ao observar a história de "Revolution", mais particularmente após conversa com Tjebbe van Tijen, é claro para mim que este trabalho nunca foi concebido e realizado para durar muito. Nasce, de facto, no âmbito de um concurso comemorativo dos 200 anos da Revolução Francesa, levado

the other hand, the artists were quite reluctant to collaborate although some email exchange as well as one interview took place in which, at least, they gave permission to carry out the emulation plan. Generally speaking, it is a disaster for an emulation if the artist does not collaborate as he or she should authorize the emulated work of art. Since the artists were not there, the expert group had to decide whether the same look and feel was achieved. Their evaluation of the simulation was indeed positive. The case study of Revolution, furthermore, consisted of compiling extensive documentation and guidelines (including film) for the re-installation process.

Still the question remained *why* the artists were not interested to collaborate. Was our approach of emulation - which focused on keeping the original look and feel and 'freezing' the work in its sculptural setting - really an answer to all questions? Had we considered all options or did we reach consensus too quickly without considering the history of the work?

HISTORIC PERSPECTIVE

To address these questions, I did some research into the artistic collaboration directed by Jeffrey Shaw from the 1960s to the 1990s and recognized playful interactivity as a recurrent leitmotiv in all of his projects. Like in 'Legible City' in which the beholder sits on a bicycle in front of a large screen and virtually cycles through the cities of Amsterdam, New York or Barcelona. The various street plans consist of houses in the form of poems and one is invited to read fragments of poetic language while experiencing a virtual cycle tour.

Also, other works from the same period show interest in the experiment with advanced technology, ranging from film projections on inflammable plastic tubes to electronic and computer works that often included custom-made components. Most of the works were connected to events which had 'spontaneously' been organised, political and experimental, and in which many local artists and technicians cooperated and the public was involved. Only very few of those works survived. Today it is mainly on the basis of documentation and recordings that we can get a picture of the energetic period of happenings in this period in Amsterdam.

Looking into the history of 'Revolution' and especially after speaking with Tjebbe van Ti-

a cabo em Paris, em 1989. O trabalho de Shaw e Van Tijen, "The Imaginary Museum of Revolution", foi apresentado e aceito a concurso, mas não foi seleccionado. Foi, então, apresentado no centro de Haia, com as mesmas imagens de revoluções projectadas em ecrãs ao ar livre. Nas máquinas de vendas instaladas nessa praça, podiam ser adquiridas pequenas réplicas de estátuas de heróis de todo o mundo dos últimos 200 anos; a pedido do público, os técnicos faziam projectar no ecrã a imagem de uma qualquer dessas pequenas estátuas. Deste modo, o público viajava através de um mundo imaginário, festejando as revoluções e os seus heróis dilectos. O projecto emanava grandeza e o público entrava na História, circundado pela imensidão das imagens. Foi muito bem recebido pela imprensa.

Nessa mesma altura, e após exclusão de Paris, os organizadores de Imago patrocinaram um trabalho ousado de *media art*, de Shaw e Van Tijen, cujo resultado foi a "nossa" "Revolution". As imagens e demais componentes foram reciclados para a escultura vídeo. Segundo Van Tijen, nunca houve a intenção de fazer um trabalho perene, mas sim com a mesma duração da exposição.

Naturalmente, por várias razões, há o maior interesse em preservar "Revolution" como uma escultura "perpetuada" em vídeo, de preferência com os elementos *media* originais ou na sua versão emulada. Contudo, o lado cénico e teatral do projecto original desvaneceu-se e não poderá ser recriado nem pela acção da memória, por lhe escaparem as circunstâncias.

A experiência das imagens no monitor é muito diferente da vivida pelo público reunido na praça, em Haia. Uma apresentação diversa do trabalho implicaria uma reinterpretação, indesejável e impensável sem a colaboração dos artistas. Todavia, num tempo em que se considera a reactivação de representações como meio de as salvar para o futuro, vale a pena lembrar que há 20 e 30 anos estas representações eram basicamente *happenings* e eventos. Conservar, registando/gravando, não faz justiça à sua amplitude artística. Se tivéssemos considerado uma reinterpretação de "Revolution" – mesmo que só apoiados em documentação e escultura vídeo – talvez os artistas se tivessem sentido impelidos a colaborar. Doravante, talvez se

jen, it became clear to me that this work was probably never meant to be a long-lasting work of art. Its origin was, in fact, a competition project for the 200-year anniversary of the French Revolution celebrated in Paris in 1989. Shaw and Van Tijen submitted their project 'The Imaginary Museum of Revolution' which was short-listed but in the end not selected. Nonetheless, the project was carried out in the centre of The Hague where the same images of revolutions were projected on large screens. At the square vending machines were installed and one could buy small replicas of statues of heroes from around the world, covering 200 years of history. With a small statue in hand one could ask a technician to project the accompanying images on the screens. The imaginary world of images let the public travel through the ages and commemorate on their own revolution and heroes. The project emanated grandeur and its immense projections immersed the audience in world history. It was received pretty well in the press.

In this same period, after the project was eventually declined by Paris, the organisers of Imago commissioned Shaw and Van Tijen with an advanced media work of art. 'Our' 'Revolution' was the result. The images and other components were recycled for the video sculpture. According to Van Tijen, it was never meant to turn into a permanent work of art and was only meant to last for the duration of the exhibition.

Naturally, for many reasons there is great interest in preserving 'Revolution' as a 'frozen' video sculpture, preferably with its functioning original media elements or otherwise in its emulated form. However, the theatrical and performance aspects of the original *project* have totally disappeared and will never come back as long as we don't even memorize the original circumstances in which this work came about.

The experience of the images on the monitor is completely different from the large original screenings the public could experience at The Hague's city square. A different presentation of the work would make it a re-interpretation which is unthinkable without the cooperation of the artists. But still I think that in a period in which we consider re-enactment of performances a way of conserving them for the future, we should also realize that many media works from twenty, thirty years ago were strongly connected to a

possam apresentar documentos históricos do projecto, o que não creio, pelo que na investigação a desenvolver será fundamental perpetuar a perspectiva histórica, bem como manter vivas as memórias desses anos de *happenings* e de experimentação artística. Com este caso, aprendi que, para futura preservação, é imperativo que se solidifique um entendimento aprofundado do que verdadeiramente é uma obra de arte e quais as circunstâncias em que foi criada. É lamentável que estes aspectos sejam frequentemente negligenciados pelos museus no acto de aquisição de objectos.

“INSIDE INSTALLATIONS”

As mesmas questões recaem sobre a instalação de obras de arte, no projecto “Inside Installations”, subsidiado pela União Europeia. Cerca de 50 conservadores, técnicos, documentalistas e investigadores, trabalhando em 25 museus de 6 países europeus, participaram neste projecto. Pretendia-se a execução de 33 casos de estudo e investigação inerente. O projecto foi liderado pelo Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN, Amesterdão) em articulação com os 5 co-organizadores: a Tate (Londres), o Restaurungszenrum Düsseldorf, SMAK (Ghent), Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SMBK, Países Baixos) e o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid). O projecto arrancou com membros do International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA, www.incca.org), que deram o impulso inicial e asseguraram a sua prossecução. Os resultados foram divulgados em www.inside-installations.org e numa brochura.[1]

INVESTIGAÇÃO

A questão subjacente à investigação era a seguinte: De que modo se poderá salvaguardar instalações, sendo que estas levantam vários problemas de conservação e apresentação, nos planos teórico e prático? As instalações de artista, cada vez menos marginais e com crescente procura no mercado de arte, requerem estratégias específicas e implicam questões diversas das da arte tradicional. Como reagem os museus ao uso de materiais efémeros ou de *media* das instalações? Estas podem ser intencionalmente variáveis, pelo que nos interrogamos: como perspectivam os museus novos parâmetros para a conservação e apresentação dessas obras? Que papel desempenhará o artista? Como irão articular os vários técnicos envolvidos, in-

situation of happenings and events. Just preserving them as ‘frozen’ objects may not fully do justice to their significance as works of art. Perhaps, if we had considered a re-interpretation of ‘Revolution’ - even if this consisted only of additional documentation while keeping the video-sculpture ‘Revolution’ - the artists might have been stimulated to cooperate. Of course, in the future we might think of presenting historic documentation of the project, I am not sure this will happen, but as far as I am concerned in our research we should not lose sight of the work’s historic perspective and one way or the other keep alive the memories of those years of happenings and artistic experiment. What I learned from this case study, is that for its future preservation a thorough understanding of what the work of art is and how it came into existence is of crucial importance. Often this question is being neglected by the museum at the moment a work of art is being acquired.

INSIDE INSTALLATIONS

Similar questions about installation works of art were addressed in the collaborative project ‘Inside Installations’ which was supported by the European Union. Around 50 conservators, curators, technicians, documentalists and researchers, working in 25 museums in 6 European countries, participated in this project. Its main activities consisted of the execution of 33 case studies and additional research. The project was managed by the Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN, Amsterdam) in collaboration with 5 co-organisers: Tate (London), Restaurierungszenrum Düsseldorf, S.M.A.K. (Ghent), Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SBMK, Netherlands) and Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid). The project was initiated by members of the International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA, www.incca.org) who gave a strong impetus to its content and organisational structure. All project results have been disseminated at a website www.inside-installations.org and in a printed booklet.[1]

RESEARCH

The underlying research question of the project was: How can we safeguard complex works of installation art that raise so many issues concerning conservation and presentation in practice and theory? Artist’s installations have become a mainstream art form and are widely collected but in their care and conservation, these works need different

[1] A brochura de *Inside Installations* pode ser adquirida gratuitamente enviando um e-mail para incca@icn.nl

[1] The Booklet of *Inside Installations* can be acquired for free by sending email to incca@icn.nl

cluindo os directores de museus? No caso particular dos *time based media* como nos *media* visuais e electrónicos sabemos, já, que têm reduzida longevidade e rapidamente se tornam obsoletos. Quais serão as mais eficazes estratégias para trabalhos de carácter transitório ou para instalações que incluam *performance*, e como serão aceites as estruturas com uma ética subjacente, se os códigos existentes se revelam insuficientes?

O elevado número de estudos de caso deste projecto propiciou uma tal riqueza em matéria de investigação que permite uma abordagem destas questões e uma diversidade de pesquisa suplementar, que permitiram criar linhas de orientação úteis em áreas específicas, nomeadamente no campo da documentação.

Assim, respeitando os artistas e suas realizações, é fundamental que estes sejam incluídos como elementos imprescindíveis aos estudos de caso, embora muitas questões possam, mesmo assim, permanecer sem resposta. Gostaria, ainda, de sublinhar a relevância de uma investigação teórica, um artigo de Cornélia Weyer, no qual os códigos de ética do restauro, visando uma intervenção mínima e a sua reversibilidade, são abordados.[2]

Não se elegeram critérios rigorosos na selecção de estudos de caso neste projecto. Cada estudo deveria incluir os seguintes itens: descrição de problemas fundamentais, pesquisa do historial de exposições da obra, circunstanciado da investigação desenvolvida, trabalho de conservação (se necessário), colaboração com o artista, documentação da obra incluindo orientações para a sua conservação e reinstalação. A obra deveria, também, ser reinstalada do decurso dos 3 anos do projecto e, preferencialmente, exposto. Os resultados destes estudos foram objecto de debate, em grupos de trabalho e seminários públicos, publicados no website Inside Installations e resumidos numa publicação breve.

Foram igualmente publicados estudos adicionais, guias de boas práticas e de avaliação de riscos para a conservação de *time-based media*, documentação (com diversos textos sobre movimento, luz, som e espaço, arquivos e registos), um relatório sobre a participação do artista, teoria e semântica, gestão de saberes e aprendizagem.

strategies and raise different questions than is the case with traditional art objects. How do museums respond to the use of ephemeral materials and media, or to site- and time-specificity of installations? Installations may be intentionally variable; how then do museums anticipate to a different set of parameters for conservation and presentation? What is the role of the artist? And what is the role of the conservator in collaboration with the artist, curator, technicians, museum director and others? Especially time-based media, such as audio-visual & electronic media, have a short lifespan and may soon become obsolete. What are considered to be useful strategies for transitional works or installations including performance, and what will be accepted as an underlying ethical framework if existing codes no longer suffice?

The large number of case studies in this project offered a wealth of research material to address these questions and the additional research activities offered useful guidelines in specific areas, especially in documentation. Obviously, no final solutions nor conservation standards resulted from the project as installations are hugely diverse and idiosyncratic. Therefore, respecting artistic intent and collaboration with the artist were considered to be vital elements of the case studies, although many questions remained unanswered in this respect as well. I would like to highlight one outcome of the theoretical research, namely an article written by Cornelia Weyer in which the altered codes of restoration regarding minimal intervention and reversibility are being addressed.[2]

In this project there were no stringent criteria for making a selection of case studies. Each study though had to include the following components: description of the main problem(s), investigation of the work's exhibition history, conservation work (if needed), collaboration with the artist, documentation of the work including guidelines for conservation and re-installation. The work had to be re-installed in the course of the 3-years project and preferably put on display. Results of the case studies were discussed during the project's workshops and public seminars, and published at the Inside Installations website and summarized in the printed booklet.

As for the additional special studies, guidelines and documents for good practice have been published on risk assessment for con-

ESTUDOS DE CASOS

O projecto propiciou a oportunidade de colaboração intensiva com o artista, como no caso de Dennis Oppenheim e da sua exposição no Museo Reina Sofia. Em conversa gravada, ao longo de uma semana, o artista explicou o seu método de trabalho e apresentou os seus pontos de vista sobre conservação e instalação. "Circle Puppets" (1994) foi um dos seus trabalhos que acarretou problemas de ordem material, a saber: os discos acrílicos a exigir substituição, bem como a migração de elementos *media* obsoletos para formatos actuais.

"Larger than Life" (2004), de Ângela de la Cruz, é uma tela impressionante pintada a óleo e acrílico, que mede cerca de 10 x 8 metros. Estando o edifício em processo de reabilitação, e após consentimento da artista, o trabalho foi exposto noutra espaço do museu, isto é, foi "comprimido" à dimensão de uma pequena capela. Foi um imenso desafio, assumindo, verdadeiramente, a designação de "localização específica", assegurando, por isso, a sua permanência por um mais amplo período de tempo.

"Letter to the censors" (2003), de Carlos Garaicoa, apresenta um modelo em escala de uma sala de cinema de Havana, nos anos 30. Dentro dessa sala deparamos com títulos de filmes censurados em todo o mundo. À volta do edifício, há pequenas caixas de luz mostrando excertos de filmes cubanos a preto e branco. Sendo esta instalação muito frágil, difícil se torna o seu manuseamento e transporte, assim como a sua exposição ao público, por este ter de se aproximar do modelo, de modo a poder ler os títulos referidos, criando, assim, uma elevada margem de risco. Este trabalho foi gerado num contexto "de teatro", mas agora é um objecto de museu com segurança especial. Para o artista que o criou e assegurou a sua conservação, o trabalho tornou-se uma contradição.

"Doppelgarage" (2002) é uma instalação XL, de Thomas Hirschhorn, constituída por 2 unidades cobrindo uma área de 120m². Surge como reacção do artista ao 11 de Setembro de 2001. A instalação é constituída por uma parede forrada a cartão, luzes néon, vários objectos de grandes dimensões, grande quantidade de fita-cola (material não sustentável) e vários objectos do quotidiano (ferramentas, livros e outros). Com a concordância do artista, optou-se por "paralisar" este trabalho. As futuras

servação de time-based media, documentação (with a variety of subsets such as documentation of movement, light, sound and space, archiving and registration), artist's participation, theory & semantics, knowledge management & learning.

CASE STUDIES

Sometimes the project offered the opportunity to collaborate intensively with the artist, like in the case of Dennis Oppenheim and his solo exhibition in Reina Sofia, Madrid. In a tape recorded conversation - which lasted for one whole week! - the artist explained his working process and views on conservation and installation. His work 'Circle puppets' (1994) raised a material problem of the acrylic disks that needed to be replaced, combined with the migration of obsolete media elements to a current display format.

'Larger than life' (2004) by Angela de la Cruz is an impressive canvas painted with acrylic and oil paint and measures more than ten by eight metres. Because of renovation of the building that housed the work, in consultation with the artist, the work was relocated to a much smaller location in the museum and accordingly squeezed into this old chapel. Handling of this large and fragile work is challenging and accordingly this has become a site-specific work, which means that it will stay here, at least for some time.

'Letter to the censors' (2003) by Carlos Garaicoa presents a scale model of a classical Havana cinema from the 1930s. Inside the cinema one can see the titles of censored films from all around the world. Around the theatre tiny light boxes show stills of Cuban black-and-white movies. This multi-media installation is extremely fragile which is a problem for handling and transportation, but also its display is complicated as visitors should be allowed to come close to the model in order to discern the titles. This, of course, has a high risk of damages. This work started as a 'theatrical' context-related work but has now turned into a well-protected museum object. For the artist who was involved and who supported the conservation process, this is a contradiction in some sort of way.

An extra-large installation is 'Doppelgarage' (2002) by Thomas Hirschhorn consisting of 2 units and covering 120 square metres in total. The work was the artist's response to the events of 9/11, 2001. The installation includes

[2] Cornelia Weyer: 'Restoration Theory Applied to Installation Art', *VDR Bulletin*, German Restorers Association, 2/2006. Também publicado em www.inside-installations.org

[2] Cornelia Weyer: 'Restoration Theory Applied to Installation Art', *VDR Bulletin*, German Restorers Association, 2/2006. Also published at www.inside-installations.org

reinstalações deverão condizer com a presente. Foi, igualmente, realizado um estudo partindo de documentos e de medidas de espaço numa abordagem conjunta de laser *scanning*, fotogrametria e taquimetria. Estas técnicas provêm de levantamentos geodésicos e de arquitectura, facilmente usados em instalações. Houve ainda que encontrar a melhor solução para o armazenamento prático da fita adesiva, bem como a sua conservação eficaz.

“Voorstelling/ Performance”(1997) é, a um tempo, uma instalação e um espectáculo, da autoria de Suchan Kinoshita. O trabalho é constituído por 2 quartos separados por uma janela no meio. A janela serve de palco para o “actor”, seja um funcionário do museu ou um estudante devidamente instruído para essa função. Os visitantes sentam-se num banco de madeira e assim assistem ao programa. O outro quarto funciona como espaço de arrumos para os adereços do espectáculo. Preservar os objectos foi fácil, preservar o espectáculo foi um verdadeiro problema. Seria possível recriá-lo dia após dia? Para a instalação, o artista em articulação com os investigadores criou um jogo de cartas que permite uma variedade de intervenções dos “actores”, abrindo portas à imponderabilidade. Tanto o jogo como as suas regras foram cuidadosamente registados e documentados, permitindo, desse modo, uma recriação em consonância com os propósitos do artista.

“Interminável” (2005), (“Infinite” em inglês), de Artur Barrio, é um diálogo imaginário com Joseph Beuys e comentários à sua obra, num “cenário” muito particular de materiais efémeros: café, pão, papel. Tirados alguns pedaços de reboco da parede, foram aí escritos textos em toda a sua extensão. Este trabalho multi-sensorial desperta não só o olfacto como também o tacto e a visão. Dada a extrema efemeridade dos materiais, a instalação já não existe, restando, porém, uma exaustiva documentação, parte sendo registos das câmaras de vigilância ligadas durante a exposição. Os registos incluem o público e mostram-nos as diversas reacções ao trabalho e alguns momentos do artista em laboração. Acresce que foi produzida documentação sobre os ingredientes de produção, bem como uma entrevista ao artista. No futuro será possível recriar novas versões da obra, com a concordância

a cardboard wall covering, neon lights, numerous large-scale objects, lots of adhesive-tape, which is a non-sustainable material, and several everyday items such as tools and books. After consultation with the artist, it was decided to freeze this site-specific work. Future re-installations should match the present display. A special study was carried out into documentation and measurements of the space in a combined approach of laser scanning, photogrammetry and tachymetry. These techniques originate from geodetic surveys and architecture and can successfully be applied to installation art. Other concerns in this case study were to find manageable storage solutions and a conservation strategy for the adhesive tape.

An installation including a performance is Suchan Kinoshita’s ‘Voorstelling/Performance’ (1997). The work consists of two separate rooms with a window in between. The window serves as a stage for the performer, who can be a regular museum guide or a student who is trained for this task. Visitors can sit on a wooden bench and watch the programme. The other room is the storage for the props needed for the performance. Apart from conservation of everyday objects, the main problem was how to preserve the performance. Could it be re-enacted time and again? For this installation the artist together with the case researchers developed a card game which offers variations to the performers and introduces an element of unpredictability. The game and the rules have been carefully documented and the work can now be re-enacted in concordance with the artist’s intent.

‘Interninável’ (2005) (‘infinite’ in English) by Artur Barrio is an imaginary dialogue with Joseph Beuys and comments on his works with an exquisite collection of ephemeral materials such as coffee, loaves of bread, paper. Pieces of plaster across the walls have been knocked out and texts are written all over it. This work is multi-sensorial and affects smell and touch as much as vision. As a consequence of the extreme ephemerality of the materials, the installation does not exist anymore. What does exist, however, is an extensive documentation partly made with surveillance camera’s during the exhibition period. Recordings include the public and show how visitors responded to the work, and also give a good impression of the artist at work. Next to that, extensive documentation has been created of all ingredients and their

do artista e a informação recolhida e registada, sendo que os esquemas conceptuais e os cenários são exequíveis.

O último caso a que aludirei é o de um trabalho especialmente criado para o Museum Boijmans Van Beuningen, em Roterdão, intitulado “Notion-Motion” (2005), de Olafur Eliasson. Este trabalho exigiu a reconstrução de todo um piso do museu; é uma obra interactiva na qual a movimentação do público é transformada em vibrações de água e projecções de luz. No seu formato original a instalação não tinha a capacidade de ser mantida, uma vez que a armazenagem dos materiais não é factível. Apesar da intenção primeira do artista ser a de criar um trabalho de localização específica, impôs-se uma mudança devido a aspectos práticos que o próprio artista admitiu. De momento estão decorrer negociações visando um ajustamento do trabalho a situações diversas que lhe permitam tornar-se uma instalação variável.

DOCUMENTAÇÃO

Os escassos exemplos que pude apresentar em tão curto espaço de tempo ofereceram a possibilidade de enunciar e esclarecer as complexidades de conservação e apresentação de instalações: a obsolescência da tecnologia e a utilização de materiais efémeros, manuseamento, armazenagem e reinstalação são problemas extremamente complexos das instalações, bem como a proximidade do público e a vulnerabilidade das próprias instalações. Algumas soluções surgiram do aperfeiçoamento de métodos de conservação e das linhas de orientação registadas, então, em texto ou filme. Em alguns casos ainda decorrem conversações sobre estas matérias ou não houve mesmo oportunidade de levar a cabo os projectos.

Outros registos mereceram atenção mais cuidada; assim, os procedimentos no respeitante a som, movimento, luz e espaço poderão ser consultados no respectivo *website*.

É de referir que os procedimentos arquivísticos são da maior importância para uma conservação eficaz e correcta, em especial nos casos que envolvem materiais heterogéneos, tais como: textos, filmes, imagens, etc. O sistema de informação usado em museus não tem capacidade para uma prática arquivística exigida para determinadas obras e/ou acções. Um grupo alemão

product information, and an interview with the artist was conducted. As a result, in the future, several variations can be made which the artist approves of and which not necessarily have to be carried out in his presence. Scenarios and a conceptual scheme will help to re-install the work at future occasions.

My last example is a site-specific work especially created for Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, Notion-Motion (2005) by Olafur Eliasson. For this work almost a full storey of the museum was rebuilt by a contractor in collaboration with the museum staff. It is an interactive work in which movements created by the public are transformed into vibrations of water and light projections. In its original form the installation could never been kept as storages of the materials is not feasible. And despite Eliasson's original intention of creating a site-specific work, this may change due to practical matters even acknowledged by the artist himself. Currently there are negotiations going on to adjust the work to different situations and to make it into a variable installation.

DOCUMENTATION

The few examples I could present in this short time have hopefully shed light on the complexities of preserving and presenting installation art: the obsolescence of technology and the use of ephemeral or low-grade materials, handling, storage and re-installation problems of extremely large and complex installations, or the proximity of the public in extremely vulnerable installations. Sometimes solutions were found by developing methods for conservation and guidelines for re-installation were drafted by means of written text or filmed recordings. Sometimes the opposite of a freeze-strategy was followed and scenarios for re-enactment of performances installations were developed. In some cases negotiations are still going on and many or even most case studies were not completed at the end of the project.

Especially different aspects of documentation got extra attention and guidelines for documenting sound, movement, light and space can be downloaded from the project's website.

For the preservation of installation another aspect of documentation needs to be addressed, which is the archiving procedures for an abundance of information. Documentation is essential to contemporary art

desenvolveu, no âmbito de Inside Installations, um modelo de documentação, da maior utilidade e com carácter seminal: O "Museum Information System", o qual permite armazenar informação que acompanha cronologicamente o trabalho de criação, inclui os relatórios de conservação, o historial das exposições e registos das reinstalações, a informação disponibilizada pelo artista, as entrevistas, dados históricos e registo das pessoas envolvidas no trabalho. No *website* é possível explorar esta e outras abordagens, com todas as valências e acessibilidade.

Finalmente, gostaria de sugerir uma visita ao site www.inside-installations.org, para que possam comparar as referidas estratégias de arquivo. Na secção de Investigação, do site, estão disponíveis mais linhas de orientação. Os seminários, *workshops* e uma brochura com resumos estão, igualmente, acessíveis, são gratuitos e basta encomendar, via electrónica, para INCCA.

TROCA DE FUNÇÕES

Para dizer algumas palavras sobre a avaliação do projecto: durante um *workshop* realizado na Tate Modern, mereceu particular atenção o papel do conservador-restaurador. Vejamos, o papel do conservador está em vias de mudança, uma vez que muitas das obras exigem novas competências e saberes; a título de exemplo, refira-se a capacidade de diálogo com o artista, o curador e/ou técnico, de forma a, juntos, obterem uma complexa compilação de documentos fundamentais, bem como a capacidade de gestão de projectos. Acima de tudo, aos investigadores em conservação neste projecto foi exigido que possuíssem valências interdisciplinares e que articulassem com os diversos profissionais envolvidos. Outra observação importante relaciona-se com os modelos de decisão nos museus, que ainda não são transparentes e ainda não se tornaram em modelos bem formulados ou em estratégias globais.

Dito isto, as conclusões gerais do projecto são as seguintes: esta diversidade de estudos de caso facilitou-nos uma análise mais profunda das questões inerentes à arte contemporânea, especialmente as das instalações, nomeadamente a documentação e participação do artista. Foram desenvolvidas muitas linhas de orientação que estão agora disponíveis. Trabalhar em concerto, com equipas interdisciplinares,

conservação e consiste de highly heterogeneous materials, such as text, films, images, etcetera. Standard museum information systems are not fit for archiving nor for information retrieval. A group of German partners developed the Inside Installations Documentation Model which is a useful structure for organising documentation and which in future will probably be further developed into an actual module of one of the standards, The Museum Information System. The model would allow you to store information according to the chronological live of an artwork and to include conservation reports, exhibition histories or recordings of re-installation moments, artist information, interviews, historical information and a registry of persons involved with the work. Another feature is assorting documentation linked to different parts of a composite work of art. At the website this approach as well as two other approaches can be explored, all with their own merits and utilization.

Finally, I would recommend you to visit the website www.inside-installations.org and compare these various archiving strategies. Many more guidelines are provided in the Research section of the website. An advanced content management system allowed participants to upload their own documents. The seminars and workshops, six in total, have also been recorded and disseminated, and a printed booklet providing summaries of the project's activities can be obtained for free by sending an email to INCCA.

CHANGING ROLES

To devote a few words to the evaluation of the project: During a special workshop held in Tate Modern one particular issue was highlighted, namely the role of the conservator. In many cases the conservator's material expertise may no longer be the most important. In short, the role of the conservator is changing because for these works completely different skills may be required: conservators should be able to communicate with the artist and/or the curator and/or technicians!; they should compile complex documentation files and act as project manager. On top of that, conservation researchers in this project had to act in different and interdisciplinary ways with colleagues from different professions. Another observation was that decision-making procedures in the museum are still not very transparent and have not crystallized into useable and well-formulated models or overall strategies as yet.

em intercâmbio de saberes foi indispensável. A troca de conhecimentos durante os seminários e *workshops* foi geralmente considerada como uma forma prolífica de colaboração internacional.

NOVAS ESTRATÉGIAS PARA A CONSERVAÇÃO

Antes de finalizar, gostaria de estabelecer aqui uma ponte entre “Inside Installations” e um outro projecto de investigação em que a preservação de objectos “etnográficos” também desempenha um papel. Será matéria de pesquisa para a minha tese de doutoramento estabelecer um paralelo entre estes dois campos.

O programa “New Strategies in Conservation” foi submetido à apreciação do Netherlands Organisation for Scientific Research e aguardamos uma decisão até Dezembro; se for aceite, será lançado no início de 2009. Os meus colegas Ijsbrand Hummelen, Vivian van Saaze e alguns supervisores das universidades de Amesterdão e Maastrich constituem a equipa de trabalho.

O objectivo principal do programa assenta no desenvolvimento de um *corpus* teórico para a conservação de arte contemporânea, apoiado em estudos de caso de projectos já realizados e de outros a concretizar. O motivo que nos impele é sabermos que as abordagens em conservação, enraizadas em paradigmas científicos, são problemáticas quando se trata de arte contemporânea e das questões que nos impõe. As complexidades, aliás referidas na conferência, são muitas e evidentes (a escolha idiossincrática de materiais, o propósito do artista, a influência de tempo e de espaço, a longevidade da obra de arte, a autenticidade de materiais e de conceitos, o contexto, etc). A arte contemporânea põe em causa a “estratégia de paralisação” tradicional e desafia os conservadores/restauradores a reformular as noções de variabilidade e mudança.

Para assegurar um *corpus* teórico que sustente os processos de decisão, a nossa abordagem tem assimilado metodologias das ciências sociais, em particular nos métodos de investigação qualitativos. Assim, os casos vertentes apoiam-se em trabalho de campo tal como na investigação etnográfica. We will not only look at the objects, their processes of decay and change, the ‘behaviour’ of materials and

Having said that, general conclusions of the project are that this wealth of case studies has provided profound insight into the problems of contemporary art, especially installations, and that in certain areas – such as documentation and artist’s participation – many useful guidelines have been developed and are available to the field. Working together in interdisciplinary teams proved to be indispensable and the exchange of knowledge during seminars and workshops was generally considered an extremely prolific way of international collaboration.

NEW STRATEGIES IN CONSERVATION

Reaching the end of my talk, I would like to make a small bridge between the completed Inside Installations project and another research activity in which the preservation of ‘ethnographic’ objects also will play a part. I hope this switch will not be too abrupt. For me, this new project includes that I will carry out a PhD research in which I will address a comparison between the two domains. First, I would like to give you some general information. The programme ‘New Strategies in Conservation’ has been submitted to the Netherlands Organisation for Scientific Research; the results are expected at the end of December and, if accepted, the programme will start in 2009. My colleagues at ICN, IJsbrand Hummelen and Vivian van Saaze are involved, as well as supervisors from the universities of Amsterdam and Maastricht. In total our group consists of 6 researchers and an equal number of individual projects will be carried out.

The main purpose of the programme is to develop a theoretical framework for the conservation of contemporary art based on the case studies and projects carried out so far, as well as on the case studies to be carried out during this new programme. The framework will be developed step-by-step and will be based on a wide range of case studies.

The reason for this, first of all, is that prevailing approaches in conservation, which are deeply rooted in the scientific paradigm of conservation and carry an emphasis on natural sciences, are problematic for contemporary art conservation in which so many different issues are at stake. We have seen so many of those complexities during the conference, such as the relationship between the artist’s idiosyncratic use of materials, artistic intent and the influence of

conservation matters in a strict sense, but also, perhaps even primarily, we will look into the relationships between people and the objects they create, produce, preserve, restore, present, describe, document and so on. Interviewing various stakeholders, like conservators, artists, technicians, curators, artists' assistants and so on, as well as participatory observation, will be part of this research methodology.

Não nos concentraremos nos objectos, nos seus processos de deterioração, no "comportamento" dos materiais e no processo de conservação num sentido estrito, mas sobretudo, nas relações entre as pessoas e os objectos que criam, produzem, preservam, restauram, apresentam, descrevem, documentam e etc. Entrevistaremos os vários envolvidos, a saber: conservadores, artistas, técnicos, curadores, assistentes de artistas, entre outros. A observação participante será parte da nossa metodologia de investigação.

PESQUISA ETNOGRÁFICA

Os métodos de investigação qualitativa não são geralmente tão usados no campo da conservação, mas mais na relação dos objectos etnográficos com outras áreas. Há, contudo, fortes elos entre arte contemporânea e a etnografia, na medida em que as comunidades são reconhecidas como factores decisivos para a atribuição de um sentido a obras de arte. Ao usar a designação "comunidade", nesta acepção, refiro-me a comunidades nativas que criam e usam objectos ligados a rituais e a manifestações culturais, mas também ao público que frui uma obra de arte contemporânea e, mesmo, a comunidade de artistas, de que serão exemplos: um estúdio no qual artistas e seus assistentes trabalham em articulação e a comunidade de conservadores. Para todos estes, a obra de arte tem valores diversos e significados diversos. Propomo-nos analisar estas redes em que o significado se constitui como meio de entendimento que influencia a biografia ou o ciclo de vida de uma obra, bem como os processos de decisão que subjazem às intervenções de conservação e apresentação.

COMPARAÇÃO ENTRE ARTE CONTEMPORÂNEA E ARTE ETNOGRÁFICA

Estou particularmente interessada nas transformações que se verificam ao integrar as obras em novos contextos, em

time and space, longevity of the work of art in contrast to the use of ephemeral materials, risks versus accessibility to the works of art, material authenticity and conceptual authenticity, site-specificity and change of context. Contemporary art has put the traditional 'freeze' strategy into question and challenges conservators to rethink the notions of variability and change.

In order to develop a theoretical framework which in the future may be supportive to decision-making processes, our approach will make use of methods developed in the social sciences, especially qualitative research methods. This means that our case studies will largely consist of field work as it is known from ethnographical research. We will not only look at the objects, their processes of decay and change, the 'behaviour' of materials and conservation matters in a strict sense, but also, perhaps even primarily, we will look into the relationships between people and the objects they create, produce, preserve, restore, present, describe, document and so on. Interviewing various stakeholders, like conservators, artists, technicians, curators, artists' assistants and so on, as well as participatory observation, will be part of this research methodology.

ETHNOGRAPHIC RESEARCH

Qualitative research methods are not so commonly applied in the world of conservation but more in relation to ethnographical objects than in other areas. And there is a strong linkage between contemporary art and ethnography in that communities are recognized as decisive factors in attributing meaning to works of art. When using the word 'community' here I am thinking of native communities which create and use objects in relation to rituals and their native culture. But also of a local community, the public, who experiences a work of contemporary art, or the artist community, for example an artist studio in which several assistants collaborate with the artist, or the conservation community, and so on. To all of those communities the work of art represents different values, and different meanings are attributed to it. It is our purpose to analyse these networks in which meaning is being constituted in order to better understand the mechanisms that influence the biography or lifecycle of a work of art and the decision-making processes that underlie its conservation treatments and presentations.

especial quando esse processo implica a alienação de um contexto original em obras *site-specific*. Quando uma obra é adquirida por um museu, passa a integrar uma colecção e assim se inicia o seu regime de conservação e apresentação. O que muda, então? Quem decide o que (e como) será preservado? O que será apresentado ao público e porquê? Qual é, na realidade, a identidade de uma obra de localização específica quando em contexto de museu? A resposta a estas perguntas passa por estabelecer a distinção entre arte contemporânea e arte etnográfica, sendo que existem diferenças e semelhanças, tangíveis e intangíveis, entre ambas.

Como o projecto se encontra em fase inicial, só poderei referir-me a dois casos que pretendo analisar. Ambos são trabalhos de arquitectura com “função” e significado social, tanto para as comunidades de origem como para o público, tendo ambos em comum o facto de se localizarem num espaço público. Ambos foram adquiridos por um museu e estão a ser preparados para exposição permanente. Um, “Die Toilette”, de Ilya Kabakov, foi feita para a Documenta IX, dirigida por Jan Hoet, em 1992, e encontra-se, de momento, no Stedelijk Museum voor Actuelle Kunst, em Ghent. A obra tem referências sócio-culturais à ex-União Soviética e é uma evocação paradigmática do significado social dos espaços públicos combinados com aparência estética da pintura. Tanto na versão de exterior como na de interior, haverá questões de conservação que irão afectar o significado da obra em vários planos.

A outra é uma Trobriand Yam House, da Nova Guiné, que foi comprada pelo Wereldmuseum de Roterdão., em 1960. O restauro desta obra está em execução e a questão que levanta é a seguinte: Será que este trabalho foi feito para durar tanto tempo e quais as consequências advenientes desta longevidade? O povo Trobriand terá construído esta casa “Yam” há muitos anos; quais serão os aspectos a ter em conta no restauro, ao ter de se substituir elementos originais e reinstalar para exposição no futuro?

Concluindo: Há ainda muitas questões sem resposta, tanto quanto à conservação de arte contemporânea como aos objectos etnográficos. Ao elaborar uma introdução aos projectos e ao recolher a respectiva

COMPARISON BETWEEN CONTEMPORARY AND ETHNOGRAPHIC ART

My personal interest is with the transformations which occur when works are relocated from one context to another, especially when this relocation implies an alienation of an original context for site-specific works of art. From the moment a work is being acquired by a museum it becomes part of a collection and the museum regime of conservation and presentation starts. For site-specific works this may imply a dramatic change which has far reaching consequences for the meaning of the work. What happens to a site-specific work once it has been acquired for a museum collection, what has changed? Who will decide what will be preserved, and how, during this process and later on, when the work is relocated again to different contexts? What will be presented and why? What, in fact, is the identity of a site-specific work in a museum context? I think that in order to address these questions it will be helpful to make a comparison between contemporary and ethnographic art, as there are not only differences but also similarities, both tangible and intangible, between both classes of works.

As the project is just starting I can only show you two examples of the case studies I am intending to look into. Both are architectural works which have a social meaning and ‘use’ for their original communities or public, and which are explicitly connected to an outdoor public location. Both works have been acquired for a museum collection and are now in the process of being permanently displayed. One is: ‘Die Toilette’ by Ilya Kabakov made for Documenta IX, directed by Jan Hoet in 1992, and which is now in the collection of Stedelijk Museum voor Actuele Kunst in Ghent. The work has socio-cultural references to the former Soviet-Union and is exemplary for Kabakov’s evocation of social meaning in public spaces combined with an aesthetic painterly appearance. Both in the case of an outdoor and an indoor presentation, conservation questions will arise that will affect the meaning of this work in several ways.

The other example is a Trobriand Yam House originating from New Guinea and acquired by the Wereldmuseum in Rotterdam in the 1960s. The restoration of this work is now being prepared and one of the ques-

informação de apoio, tentei elucidar alguns aspectos referentes à pesquisa, nos Países Baixos e, em particular, contribuir para uma melhor colaboração com projectos internacionais, num mais facilitado entendimento dos motivos e das práticas em vigor neste campo.
Muito obrigada!

tions here is: Was this work meant to last so long and what are the consequences of the fact that it has reached its present state of longevity? The Trobriand people would probably have rebuilt their yam house many years ago. What are the considerations for the restoration, replacement of original parts and its re-installation in a permanent display in the future?

To conclude, there are still many unanswered questions concerning both the conservation of contemporary art as well as ethnographic assets. With an introduction to the projects and some background information on the case studies, I have tried to elucidate how we hope our research in the Netherlands and especially the international collaboration projects will contribute to a better understanding of the motives and practices going on in our field.
Thank you for listening!

AGRADECIMENTOS

Co-organizadores e parceiros de "Inside Installations". Preservation and Presentation of Installation Art" (ver em: www.inside-installations.org)

Estudo de caso: "Revolution. A monument for television revolution": Simone Vermaat (ICN), Gaby Wijers (NIM/Montevidéo), Ramon Coelho (NIM/Montevidéo), Agnes Brokerhof (ICN), Tjebbe van Tijen (artista)

Estudo de caso: Ilya Kabakov, "The Toilette": Marielle Kloosterman (estudante)

Estudo de caso: "Trobriand Yam House": Desirée Wisse (estudante/curadora)

ACKNOWLEDGEMENTS:

Co-organisers and partners of 'Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art' (see www.inside-installations.org)

Case study 'Revolution. A monument for the television revolution': Simone Vermaat (ICN), Gaby Wijers (NIM/Montevidéo), Ramon Coelho (NIM/Montevidéo), Agnes Brokerhof (ICN), Tjebbe van Tijen (artist)

Case study Ilya Kabakov, 'The Toilette': Marielle Kloosterman (student)

Case study 'Trobriand Yam House': Désirée Wisse (student/ conservator)

