

# Materializar o intangível: a documentação da obra “Luís Vaz 73” (1975), de Jorge Peixinho e Ernesto de Sousa

Hélia Marçal<sup>1,2,3</sup> 

Andreia Nogueira<sup>1,2,4,\*</sup> 

Rita Macedo<sup>1,2</sup> 

<sup>1</sup> Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, Caparica, Portugal

<sup>2</sup> IHA – Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal

<sup>3</sup> Faculdade de Psicologia, Universidade de Lisboa, Portugal

<sup>4</sup> CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal

\* [andrea\\_tinta@hotmail.com](mailto:andrea_tinta@hotmail.com)

## Resumo

Refletindo sobre a problemática da conservação da arte contemporânea, este artigo discute o processo de documentação de “Luís Vaz 73” (1975), uma obra concebida pelo artista plástico Ernesto de Sousa (1921-1988) e pelo compositor, pianista e maestro, Jorge Peixinho (1940-1995). O processo de documentação consistiu em quatro passos: identificação do problema de conservação que contextualiza o processo de documentação; recolha de documentação publicada e não publicada; produção de documentação, incluindo a realização de entrevistas; e sistematização e avaliação, que organiza a informação e expõe as falhas do próprio processo. Esta metodologia de documentação abre uma perspetiva que assenta na relação entre a produção de documentação e a sua aplicação na (re-)apresentação da obra, procurando uma abordagem reflexiva que identifica os desafios de cada passo deste processo, e informando futuras gerações sobre a conservação da obra.

## Palavras-chave

Documentação  
Arte da performance  
Conservador-restaurador  
Intangível  
Colaboração

Materializing the intangible: the documentation of “Luís Vaz 73” (1975),  
by Jorge Peixinho and Ernesto de Sousa

## Abstract

This paper aims to critically review the documentation process of the performance-based collaborative artwork “Luís Vaz 73” (1975), created by the visual artist and performer Ernesto de Sousa (1921-1988), and the composer, pianist and conductor, Jorge Peixinho (1940-1995). The documentation process was developed in four phases: identification of the conservation problem, which contextualizes the documentation process; gathering of documentation, published and unpublished; documentation production, which includes interviews to relevant actors; and assessment and systematization, which organizes all relevant information and discusses the main weaknesses of the process. This documentation methodology opens a new perspective based on the relationship between the production of documentation and its application in the (re)presentation of the work. This methodology looks for a reflexive approach, where the main challenges of the documentation process are reflected upon, thus informing future generations about this process.

## Keywords

Documentation  
Performance art  
Conservator-restorer  
Intangible  
Collaboration

ISSN 2182-9942



## Introdução

O notável compositor e pianista Jorge Peixinho (1940-1995) compôs *Luís Vaz 73*, em 1973, em comemoração do aniversário dos quatrocentos anos da primeira edição de *Os Lusíadas*, escrito por Luís Vaz de Camões no século XVI. Por esta altura, *Luís Vaz 73* consistia numa obra musical eletroacústica gravada sobre fita magnética, composta por dez partes musicais em homenagem aos dez cantos do poema. Em 1974, o compositor convida o artista visual, crítico e teórico de arte, Ernesto de Sousa (1921-1988) a criar um envolvimento visual para a obra, composto por mais de quinhentos diapositivos, que mais tarde viria a dar origem à versão de 1975, analisada neste estudo. Em alguns momentos, esta versão contou também com música improvisada pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL). Já em 1976, o artista Fernando Calhau (1948-2002) foi convidado a participar na obra com a projeção do seu filme *Mar*, gravado e projetado em Super 8.

*Luís Vaz 73* integra assim uma componente sonora (música improvisada e/ou música gravada em fita magnética) e outra visual (projeção de filme e/ou diapositivos), pelo que não pode ser considerada apenas como uma obra musical ou visual, mas antes como uma criação híbrida. É, ainda, de referir que os públicos desempenham um papel relevante ao nível da componente participativa da obra, uma vez que esta vive da interação dos visitantes com os elementos acima especificados, através da apropriação do espaço cénico ou de instalação da obra. *Luís Vaz 73* é, assim, mais do que a soma das partes, incluindo componentes de instalação, música e arte da performance. É importante referir que *Luís Vaz 73* assumiu grande relevância no contexto artístico dos anos 70 e 80 em Portugal. Contudo, devido à sua natureza, ainda que tenha sido objeto de estudo aprofundado após a morte dos autores, só foi apresentada uma vez, em 2009, na exposição *Anos 70 Atravessar Fronteiras*.

O processo de tomada de decisão para a conservação de *Luís Vaz 73* tem necessariamente de considerar a multiplicidade das características tangíveis e intangíveis da obra. Neste caso, a conservação desta multiplicidade apresentou desafios inesperados. Por um lado, preservar a materialidade desta obra implicou lidar com a obsolescência dos suportes utilizados na época, como é o caso da fita magnética, do filme em Super 8 ou dos diapositivos analógicos. Na verdade, para salvaguardar as suas componentes intangíveis é necessária a conservação dos elementos tangíveis e tecnológicos, ou que se proceda à migração da informação para novos formatos. Por outro lado, preservar as características intangíveis que compõem a tríade instalação-música-performance tornou-se uma tarefa sucessivamente mais complexa após a morte dos artistas, em 1988 (Ernesto de Sousa) e em 1995 (Jorge Peixinho). Na impossibilidade de os entrevistar, recorreu-se a documentos que os próprios terão produzido sobre as obras sendo, contudo, as indicações que os autores nos legaram de difícil compreensão. Como refere Ana Ruivo,

Ernesto de Sousa e Jorge Peixinho “deixaram como testemunho, para além da materialidade da obra, notações incompletas ou de grande complexidade” [1, p. 160]. E, mais uma vez, a multiplicidade desta obra é evidente na variabilidade que observa a cada apresentação. Através da recolha de documentação tornou-se claro que cada reapresentação da obra implicava a criação de um novo guião para as projeções visuais e as características da performance variavam com o espaço. A projeção de diapositivos, por exemplo, podia variar entre duas a quatro projeções simultâneas e o número de diapositivos dependia do tempo da apresentação. Neste sentido, importa pensar a preservação da obra. Qual é o processo de conservação (material e imaterial) de uma obra de arte performativa? E qual o papel que os conservadores-restauradores podem desempenhar neste cenário?

## Da especificidade da arte contemporânea

Apesar da arte contemporânea corresponder a um legado patrimonial ainda muito recente, a salvaguarda de algumas, senão muitas, obras concebidas no nosso tempo encontra-se seriamente comprometida. Veja-se o caso de *Luís Vaz 73*, que se caracteriza pela peculiaridade dos seus processos, meios e técnicas, nos quais participam o indeterminismo e improvisação, bem como a combinação de diferentes registos artísticos, o musical e o visual, que existiram em diversas versões, e que dificultam a transmissão da obra.

Face à efemeridade de muitos dos materiais utilizados, à importância dos elementos intangíveis, à multiplicidade de processos e componentes, à ausência de uma relação direta entre material e representação, à combinação de diversas abordagens artísticas, entre outros fatores, mostra-se urgente a formulação e aplicação de novas estratégias de preservação que não as anteriormente utilizadas na conservação do património material. Importa recordar a *Teoria Contemporânea da Conservação*, de Salvador Muñoz Viñas, que reclama a necessidade de pensar estratégias e posições sobre a conservação, focadas nos sujeitos, em vez de nos objetos [2, p. 147]. A transição de uma perspetiva focada no material para outra que reconhece as grandes fragilidades das intangibilidades do património, foi também reconhecida no relatório *Values and Heritage Conservation*, publicado pelo Getty Conservation Institute no ano 2000 [3]. A propósito desta problemática, os participantes no *workshop* que levou à redação deste documento referem:

[a]s a field, we have come to recognize that conservation cannot unify or advance with any real innovation or vision if we continue to concentrate the bulk of conservation discourse on issues of physical condition [3, p. 6].

Já no âmbito da conservação da arte contemporânea, diversos autores referem a necessidade de recorrer a

outros métodos e a novos meios de comunicação e preservação da obra, que considerem a documentação da intenção artística, do significado da utilização de materiais e técnicas, bem como dos processos criativos e outros elementos intangíveis [4], em que se inclui a variabilidade que estas obras podem (e, por vezes, devem) ter [5]. Relativamente à ideia de mudança nas obras de arte, Renée van de Vall, em coautoria com diversos investigadores dos Países Baixos, baseia-se no conceito de *biografia* do antropólogo Bruno Latour, afirmando que, no curso da sua existência, as obras de arte percorrem uma trajetória, que poderá ter mais ou menos variações, e que será afetada por diversos atores – nos quais o conservador se inclui – que podem alterá-la subjetivamente [5]. Se esta situação se verifica no caso de obras de arte de formato tradicional, torna-se ainda mais relevante no caso das obras de natureza performativa, como é exemplo *Luís Vaz 73*. A preservação da obra de Jorge Peixinho e Ernesto de Sousa passa inevitavelmente pela produção de uma documentação que permita de alguma forma *materializar* o gesto, o movimento, a sensação, a ambiguidade, a mudança, que são fruto da natureza performativa desta obra, sem cair na tentação de a fixar, tornando-a num objeto histórico *fetichizado*. Mas como se produz esta documentação? Em que eventos se deve basear a sua conceção? No evento inicial? Mais ainda, que documentação deve ser produzida tendo em vista a(s) autenticidade(s) de futuras apresentações da obra? E será esta documentação suficiente para garantir a preservação deste tipo de obras? Poderá esta documentação ser um veículo de transmissão do conhecimento que apenas subsiste na maneira de fazer?

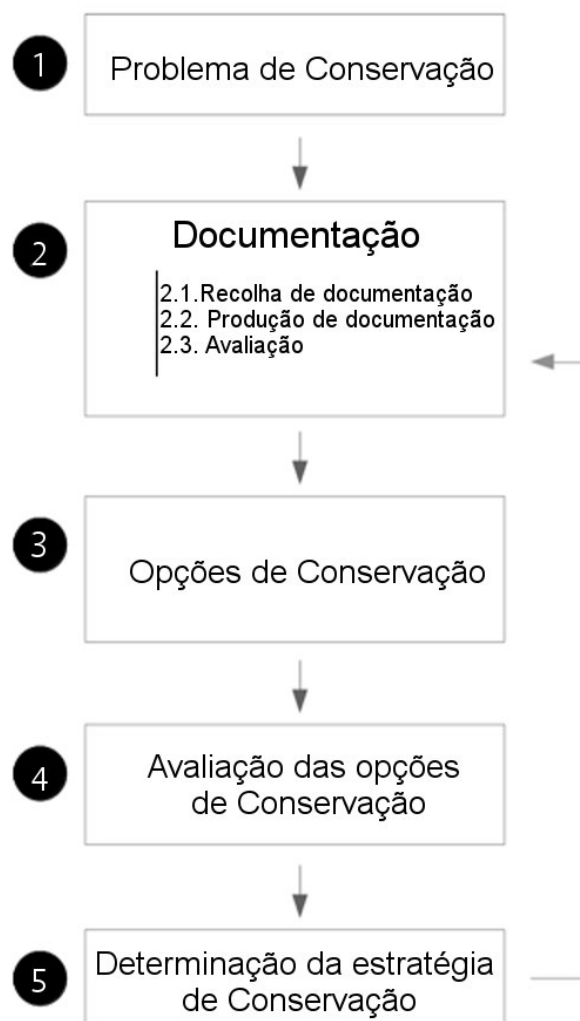
Partindo do caso de *Luís Vaz 73* o objetivo aqui é analisar e debater as questões apontadas, no sentido de contribuir para um entendimento mais alargado das práticas da conservação da arte contemporânea, em particular de obras de arte de natureza performativa.

### Documentar *Luís Vaz 73*: um percurso rumo à materialidade

O processo de documentação de uma obra de natureza performativa compreende diversos passos metodológicos que estão assentes em documentação pré-existente ou em entrevistas. Apesar de, muitas vezes, a documentação de obras de arte contemporânea ser considerada um passo preliminar que leva à posterior implementação de outras *estratégias de conservação*, este método pode também ser considerado uma estratégia em si, uma vez que concede um vestígio material ao que antes existia num estado de potência [6]. De facto, mesmo quando este processo é realizado por conservadores de arte contemporânea, que possuem os recursos técnicos para entender a preservação da obra de arte nas suas múltiplas dimensões, a documentação produzida será sempre um produto das circunstâncias e as intenções do artista não podem nunca ser entendidas ou descritas com precisão [6-9]. Por

outro lado, se documentar uma obra de arte de natureza performativa é um passo para a sua preservação efetiva, é de questionar se esta será suficiente para manter as componentes intangíveis, que não podem ser cristalizadas em linguagem escrita [10]. Como menciona Ana Carvalho, a propósito de manifestações de Património Cultural Imaterial (PCI), que têm muitos pontos de contacto com obras de arte de natureza performativa, “a salvaguarda não se resume à preservação dos elementos do PCI em arquivos e coleções de museus” [10, p. 54].

Sendo essencialmente um processo de tomada de decisão, o primeiro passo de cada procedimento de documentação (Figura 1) assenta na definição do *problema de conservação*, ou seja, na contextualização do



**Figura 1.** Modelo para tomada de decisão em conservação. Iniciando-se com o *problema de conservação*, onde se contextualiza a operação de Conservação, procede-se de seguida à *documentação* da obra. Este segundo passo é essencial para prosseguir para a apreciação das diversas *opções de conservação* (passos 3 e 4) e para a *determinação da estratégia de conservação*. A documentação (2) poderá ser considerada uma estratégia de conservação em si mesma. De qualquer forma, após o processo de deliberação, dever-se-á voltar ao passo 2 e descrever o processo de tomada de decisão.

processo de documentação. Neste passo, reflete-se sobre a importância (histórico-artística, social, económica, etc.) da preservação da obra, sobre o contexto de documentação (os recursos disponíveis, as possíveis influências cognitivas do conservador responsável, os contextos de cada membro da equipa interdisciplinar que produz a documentação, o contexto de produção, as políticas da instituição, a coleção em que a obra se insere, os próximos percursos curatoriais de que será objeto, etc.) e sobre os resultados esperados deste processo. Este passo será essencial por duas razões: por um lado, permitirá, no final do processo, avaliar se a documentação foi bem sucedida (e caso não tenha sido, será importante refletir sobre as razões, de forma a potenciar futuros processos de documentação) e, por outro lado, possibilitará às gerações futuras uma reflexão crítica sobre a documentação produzida, que nunca é desprovida de subjetividade.

No caso de *Luís Vaz 73*, o *problema de conservação* prendeu-se: (1) com a impossibilidade de apresentação da obra enquanto evento performativo devido à falta de documentação técnica que, na ausência dos artistas, tornasse legível a documentação sobre a obra; e (2) com o facto de *Luís Vaz 73* não pertencer à coleção de nenhuma instituição museológica, colocando em risco a sua salvaguarda para gerações futuras.

O passo seguinte do processo de documentação consiste na recolha de material publicado e não publicado. Esta recolha é importante para se poder planear a execução dos passos seguintes e torna-se imperativa no caso de obras de natureza performativa, devido ao carácter necessariamente lacunar dos documentos que lhes estão associados. Este passo é, portanto, um dos primeiros passos que permite identificar os atores envolvidos no(s) evento(s) e que caracteriza(m) a obra, com vista à execução de entrevistas.

Tendo sido recolhidos os documentos associados a *Luís Vaz 73*, tornou-se claro que se tratava de um caso paradigmático de abundância de documentação pré-existente [11], o que, por um lado, e devido à falta de contextualização desta documentação, dificultou a leitura da obra e das suas instâncias e, por outro, tornou o processo de documentação mais complexo. Ao analisar a descrição que ambos os artistas fazem da obra, foi possível identificar duas ideias essenciais: (1) *Luís Vaz 73* é intencionalmente uma obra aberta, (2) e as suas componentes visuais e sonoras são autónomas [12]. Foi, ainda, possível identificar diversos eventos e festivais em que a obra foi apresentada. A apresentação de *Luís Vaz 73* na combinação das suas componentes visual (*i. e.*, projeção de diapositivos) e sonora ocorreu, pelo menos, sete vezes. Identificaram-se outras cinco menções da apresentação da obra, mas três referiam-se à apresentação de documentação da obra, permanecendo as características das outras duas ocorrências desconhecidas. Neste contexto, as noções de autonomia e de abertura descritas por Ernesto de Sousa ganham relevância. A última, que parece refletir a definição de abertura de Umberto Eco [13], é crucial para a preservação desta obra,

uma vez que *Luís Vaz 73* se multiplicou em interpretações em cada uma das apresentações.

Após a recolha de documentação e a identificação dos principais atores, procedeu-se à produção de documentação através de entrevistas. Este passo foi particularmente relevante no caso de *Luís Vaz 73*, através da entrevista a Isabel Alves, viúva de Ernesto de Sousa e atual proprietária da componente visual (diapositivos) que é parte integrante da obra. Neste processo de entrevista foi possível resgatar algumas memórias que, sendo essenciais para a preservação da obra, não faziam parte da documentação disponível. Neste processo de arqueologia foi possível perceber, por exemplo, algumas relações de indexicalidade que *Luís Vaz 73* acaba por estabelecer com outras obras de Ernesto de Sousa. Isabel Alves relata:

Relativamente a Luiz Vaz 73, o Ernesto utilizou uma parte de imagens já existentes, e fotografou outras: [a] dos automóveis destruídos, da guerra (era muito atual, porque Portugal estava a passar pelo período da descolonização). Aqueles temas adaptavam-se ao texto dos Lusíadas. A fuga das ninfas, correspondente ao Canto IX, foi realizada em 1975, para a estreia de Luiz Vaz 73 em Gand [14].

No que diz respeito à projeção de diapositivos, Isabel Alves recorda ainda que, até à participação de Fernando Calhau, em 1976 (Belém), a projeção seria realizada por três projetores e três projetionistas, que apresentariam o mesmo tema, com diapositivos distintos, em simultâneo. Com o filme *Mar* de Fernando Calhau, contudo, acrescentou-se uma quarta projeção, neste caso em Super 8, que seria realizada pelo próprio artista [14].

Outro aspeto relevante que surgiu deste encontro foi a recolha de guiões que, escritos por Ernesto de Sousa, revelavam dimensões concretas relativas a uma apresentação específica (e desconhecida) (Figura 2). Apesar de estarem disponíveis para consulta guiões semelhantes no espólio do artista (depositado na Biblioteca Nacional), foi somente através da entrevista com Isabel Alves que a importância destes documentos se tornou evidente. Tendo sido produzidos por Ernesto de Sousa antes de cada apresentação, estes guiões forneciam direções e instruções aproximadas aos colaboradores encarregues de realizar a projeção [14]. Contudo, como explica Isabel Alves, este processo, mesmo registado e ensaiado *a priori*, jamais resistiu às vicissitudes do momento que, sempre imprevisíveis, resultaram na improvisação de grande parte da projeção da obra. Este fator é especialmente notório no relato que Isabel Alves faz sobre a apresentação de *Luís Vaz 73*, em Coimbra, realizada no contexto do festival Semana de Arte na Rua, em 1976:

Quando fizemos o Luiz Vaz em Coimbra, durante as festas da Semana de Arte na Rua, no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, em junho de 1976, esperávamos que aparecesse gente, mas nunca aquela multidão. Então, à última da hora, foi estipulado que, para o Peixinho dar as entradas, usaria um apito. Mas



**Canto I** A' (= II B) 3' 18" P<sub>1</sub> 18 rocho  
 P<sub>2</sub> 18 oxalun  
 P<sub>3</sub> 18 roche } **aprox. 10"**  
**SIMULTANEO**

B' (= I D) 2' 33" P<sub>1</sub> 10 feto  
 P<sub>2</sub> 10 " } **15"**  
**Só uma imagem**  
 1 → 2 → 3

C' (= I C) 10 57" P<sub>1</sub> 12 auto  
 P<sub>2</sub> 12 auto } **instantâneas**  
 P<sub>3</sub> 12 auto } **ad libitum**

na transição: → **diminuir de ARME FARPADO**

~~Canto III A' (= VII A) 13' 55" P<sub>1</sub> 18 carne  
 P<sub>2</sub> 18 casca  
 P<sub>3</sub> 18 casca } **Jogo: só**  
**duas imagens**~~

~~B' (= VII B) 3' 10" P<sub>1</sub> 2 carne  
 P<sub>2</sub> 2 carne~~

**Canto III** A' (= III B) 13' 26" P<sub>1</sub> 6 carne  
 P<sub>2</sub> 6 carne  
 P<sub>3</sub> 6 carne } **C lento e rápido em**  
**ref. música**

B' (= VIII A) 3' 16" P<sub>1</sub> 18 carne  
 P<sub>2</sub> 18 carne  
 P<sub>3</sub> 18 carne } **Jogo: as**  
**duas imagens**

na transição: → **mudar da suavidade e ficar**  
**mudança de carne**

**Canto IX** A' (= VIII A) 3' 02" P<sub>1</sub> 72 auto  
 P<sub>2</sub> 72 auto  
 P<sub>3</sub> 72 auto } **aprox 15"**  
**Simultâneo**

B' (= VIII B) 17' 37" P<sub>1</sub> 20 fuge  
 P<sub>2</sub> 20 fuge  
 P<sub>3</sub> 20 fuge } **C ref. música**

na transição: → **iniciar MFA + PAIGE**

**Canto X** A' (= I C) 2' 18" P<sub>1</sub> 20 cof  
 P<sub>2</sub> 20 cof  
 P<sub>3</sub> 20 cof } **C lento ref. música**

B' (= IX B) 14' 44" P<sub>1</sub> 15 auto  
 P<sub>2</sub> 15 " } **lento e rápido**  
**transição**

C' 6" P<sub>1</sub> P<sub>2</sub> P<sub>3</sub> letias } **as simultâneas**

a

**+16'**

**- canto I**  
3' 04"

Som <sup>18</sup> 3' 04" im cran  
esp 2' 33" espul  
10' 5"

10 10 10  
13 12 12  
12 12 12  
~~15 20 20~~

**transição:** - **canto fechado**

**- Canto II**

---

**+16'**

**canto III + Canto VII** - **canto III** A: ~~VII A~~ Canto VIII  
13' 26" A: ~~VII A~~ Canto VIII  
3' 10" B: B ~~canto III B~~ (canto)

13 12 12  
15 20 20

**transição** Canto IX - **Canto IX**

curvas resol. em 4 fuzos

3' 02" A: cont. anter.  
(cont. q III C)

17' 37" B' = B 20 20 20

---

**19'**

**transição** **canto X** **canto X**

res. esp. o mesmo no futuro

2' 18" A' = VIII A (canto) + resp. di  
17' 44" B' = B  
6' C = letras

18 18 18  
15 15 15  
18 18 18

51

**apix**  
distn. de canto x fuzos.

ME 38  
28  
20  
51  
124

**Figura 2.** Guiões de Ernesto de Sousa, correspondentes a uma apresentação cujo tema incluía os cantos I, III, IX e X d'Os Lusíadas. É possível verificar algumas indicações de Ernesto de Sousa relativamente ao número de diapositivos, ao tema de cada um dos projetores, às imagens a serem mostradas em cada transição e aos tempos de cada tema. Fonte: Isabel Alves.



nós nem o apito ouvíamos... Nós estávamos distribuídos pelas várias [zonas], e de repente tivemos de reunir à pressa porque não nos víamos uns aos outros... Era impossível fazer uma hora e meia [de espetáculo] naquela confusão... Estávamos em risco de cair, os músicos tinham cadeiras em locais perto da água. Se dessem um passo em falso, caíam no fosso. Não era uma multidão que ficasse no espetáculo do princípio ao fim, entravam e saíam, porque simultaneamente havia outros espetáculos em vários locais da cidade [14].

Por outro lado, ainda a propósito da apresentação em Coimbra, o testemunho de Isabel Alves clarifica as limitações da fotografia como médium de documentação: "as fotografias que eu tenho visto não dão a dimensão do evento, porque devem ter sido feitas quando fomos de manhã colocar os equipamentos e ensaiar" [14] (Figura 3).

Estes pequenos excertos da entrevista revelam a importância deste passo para a produção de documentação. Na verdade, este processo, que se assemelha a uma arqueologia de memórias que estão enterradas em corpos que as viveram e já esqueceram, tão ou mais lacunar que a própria documentação, apresenta informações que fornecem densidade à própria obra. No caso de *Luís Vaz 73*, não só enriqueceu a documentação da obra, como também clarificou a extensão de abertura que seria esperada na sua apresentação.

O último passo do processo de documentação refere-se à avaliação do próprio processo. Esta avaliação é executada em duas partes. Em primeiro lugar, procede-se à sistematização da informação recolhida e produzida de forma a permitir uma visão geral que, muitas vezes, está ausente no final do processo de documentação. A sistematização é realizada através da associação dos dados obtidos com campos pré-determinados tais como *Processo criativo*, *Localização dos documentos associados à obra*, entre outros. Este processo é essencial para o passo seguinte, que procura, precisamente, determinar as falhas desta documentação. Em segundo lugar, aplicando uma perspetiva reflexiva à documentação produzida [15-16], procura-se relatar os aspetos que reconhecidamente faltam para a apreciação desta obra nas suas diversas vertentes. Este passo consiste na introdução de um último campo de documentação, denominado *Documentação da falta*, termo inspirado pela noção de *curadoria da falta* teorizada por Ana Bigotte Vieira [17]. Este campo é especialmente relevante no caso das obras de arte da performance, uma vez que as suas componentes performativas, que exprimem uma corporalidade que não é representável através da documentação, estarão sempre ausentes deste tipo de registo. No caso de *Luís Vaz 73*, as componentes performativas, como o gesto de trocar o carregador de diapositivos, o movimento do corpo durante a ação, a improvisação necessária em cada situação e todos os outros conteúdos que tornam o *corpo-arquivo* [18] tão importante para a apresentação da obra, estarão permanentemente ausentes, até serem resgatadas numa nova, e sempre diferente, apresentação. Ou, ainda, recuperando um termo utilizado pelo teórico de estudos

de performance André Lepecki, estão num estado de *potência* [18] até à próxima instância da obra. Outras componentes relevantes para a conservação da obra, mais assentes na materialidade e, no entanto, também muito frágeis, permanecem inacabadas, incluindo a digitalização dos diapositivos e da fita magnética. Neste caso, é de salientar a importância de considerar a conservação um trabalho interdisciplinar que conta com a participação de diversos especialistas. Este trabalho de digitalização de diapositivos e fita magnética é especializado, e depende de técnicos com formação específica.

É, portanto, no reconhecimento da natureza lacunar e ambígua da documentação produzida que se abre espaço a outras formas de interpretação e transmissão, nomeadamente através das práticas da performance. Neste sentido, há que procurar ir para além do documento, resgatando o que falta e reforçando o que fica.

### Para além do documento: práticas da performance no processo de documentação

À medida que o universo artístico evolui também os conservadores de arte contemporânea são chamados a criar e implementar novas práticas de preservação, bem como a expandir o seu âmbito de ação. Isto é tanto mais premente, quanto mais vasta é a prática dos artistas em combinarem diferentes meios, como por exemplo a música contemporânea e as artes visuais. Um exemplo é o caso de *Luís Vaz 73* que reclama uma abordagem crítica e alternativa ao próprio processo de documentação.

No caso de *Luís Vaz 73*, os guiões prescritivos deixados por Jorge Peixinho e Ernesto de Sousa revelam-se insuficientes na perspetiva de reapresentação da obra. A produção de documentação, a posteriori, apesar de procurar colmatar essas faltas, não consegue dar resposta a todos os elementos que constituem a identidade desta obra, nomeadamente no que se refere à prática performativa. É de compreender, portanto, que a resposta à conservação de obras como *Luís Vaz 73* não está unicamente na determinação de uma notação, mas sim na busca de métodos complementares de transmissão da obra, que incorporem o conhecimento tácito que, não se manifestando por palavras, terá de ser exprimido através de outra linguagem.

É na procura de uma ação pluridisciplinar e abrangente – que é absolutamente crucial na preservação de obras de arte baseadas em elementos performativos, como é o caso de *Luís Vaz 73* – que os estudos da performance apresentam os conceitos de *arquivo* e *repertório*. Estas noções, que, à partida, podem ser consideradas contraditórias, convergem dialeticamente nestas manifestações artísticas.

Enquanto a documentação pode ser definida como uma forma de *arquivar* as obras de performance, estratégias que salvaguardem o *repertório* (neste contexto entendido como o conhecimento incorporado



**Figura 3.** Apresentação de *Luís Vaz 73* em Coimbra, no dia 10 de junho de 1976. Esta apresentação contou com duas projeções de diapositivos e com a projeção do filme *Mar*, de Fernando Calhau. Na figura é possível ver como o elevado número de pessoas condicionou a projeção, com alguns projecionistas a mostrarem alguma dificuldade em encontrar lugar nas ruínas do Mosteiro de Santa-Clara-a-Velha. Fonte: CAPC.

na prática performativa, que é dificilmente descrito e não-reproduzível – como os gestos e os movimentos dos corpos durante a ação de *Luís Vaz 73*) são ainda inexistentes. Da mesma forma, a preservação deste conhecimento incorporado tem estado omissa do quadro de responsabilidades do conservador-restaurador, devido ao facto da conservação estar muito orientada para a materialidade dos objetos e, conseqüentemente, devido à impossibilidade de materializar estas manifestações.

Na verdade, segundo a investigadora Diana Taylor, o ato de materializar práticas performativas em arquivo (sejam estas rituais, atos de linguagem ou arte de performance) apresenta alguns problemas [19]: em primeiro lugar, desfigura a própria natureza destas práticas e, em segundo lugar, ignora o conhecimento do repertório que é transmitido unicamente através da sua repetida corporalização que inclui “formas de pensar, hierarquia de valores, e uma base de conhecimento que se torna visível através da prática” [20, p. 97]. Estes processos de repetição corpórea, por outro lado, têm de ser exclusivos dos contextos originais da ação, caso contrário corre-se o risco de transformar estas práticas

altamente contextuais em algo “abstrato, num produto cultural universalmente inteligível” [19, p. 94]. Desta forma, o ato de conservar, como ato de transmissão para as gerações futuras, torna-se também num processo imbuído de conhecimento incorporado e de práticas que não são documentáveis, mas exprimidas por outros meios e mediadas através de eventos (ou seja, apresentações) sucessivos e regulares.

### **Conclusões: apresentar para conservar**

Para a documentação de *Luís Vaz 73*, partiu-se de um processo de arqueologia das diversas apresentações e manifestações desta obra e desenvolveu-se uma metodologia de documentação que procurou dar resposta às diferentes componentes tangíveis e intangíveis de *Luís Vaz 73*. Estas manifestações artísticas exigem uma forma diferente de pensar a Conservação e o seu processo de tomada de decisão, que terá de incluir tanto a documentação como a apresentação (ou seja, exposição) destas obras.



Esta forma de pensar a conservação pode passar pela produção de um *arquivo* extenso e flexível e pela aquisição de conhecimento no âmbito do que é entendido como *repertório*. Em termos práticos, a conservação alcança-se tanto pela produção de documentação técnica, como pela participação ativa nos processos de criação e realização de obras de performance em estreita relação com artistas e outros participantes. Na verdade, ao desenvolver esta abordagem concertada, a conservação destas obras, apesar de sempre lacunar, torna-se mais completa. Por outras palavras, ao ir para além da documentação e ao fomentar a participação (do conservador, de outros membros da equipa, ou até de públicos) na execução das obras, procura-se potenciar novas formas de memória coletiva, promovendo o conhecimento incorporado que irá necessariamente refletir-se nas práticas de conservação. Desta forma, a participação do conservador na documentação e na apresentação da obra, não só irá permitir a criação de uma documentação mais completa, mas também irá criar ferramentas para um pensamento crítico e reflexivo sobre esse processo. Assim, o conservador apresenta-se como um mediador não só de intenções, através da produção de documentação, que envolve a recolha de fontes primárias, mas também de práticas, tanto de criação artística, pela participação ativa na apresentação de obras de arte de natureza performativa, como de conservação, pela transmissão do *repertório de conservação* que é produzido no momento de montagem ou reapresentação da obra.

Nesse contexto, a introdução do novo campo de documentação intitulado *Documentação da falta*, traz uma perspetiva reflexiva à documentação realizada, não só para referir aspetos de trabalho futuro, mas também para constatar as falhas do próprio processo que, habitualmente, se tornam visíveis no momento de reapresentação da obra. A introdução deste campo procura, também, potenciar a documentação não só do que existe, não só do que *foi*, mas também do que já não existe, do que *falta*.

A prática da conservação, mais do que nunca, tem de ser considerada como um processo de negociação entre o complexo, e por vezes subversivo, contexto de criação destas obras e a sua institucionalização, inevitavelmente normativa. A abordagem bicéfala, que junta *arquivo* e *repertório*, procura uma visão expandida da conservação, em que a exposição faz também parte dos processos de preservação da memória destas obras, enquanto auxilia no desenvolvimento de nova documentação. A conservação de obras de natureza performativa, por exemplo, como é o caso de *Luís Vaz 73*, não será possível sem a sua constante atualização (ou reapresentação), uma vez que grande parte dos seus componentes performativos precisam de ser preservados através do repertório. Neste sentido, assim como foi sugerido por Avrami [3], a conservação como disciplina adota novas formas de expressão, expandindo-se para além do material e do materializável, aliando-se a outras áreas, num processo interdisciplinar, que deve incluir um esforço colaborativo dos departamentos de curadoria e conservação, bem como uma condição

de recursos humanos especializados e financeiros que permita a preservação efetiva destas obras.

## Agradecimentos

Esta investigação teve o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/90040/2012 e SFRH/BD/52316/2013). Os autores agradecem a Isabel Alves, à Fundação Átrio da Música – Escola Profissional de Música de Viana Castelo e ao Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC) pelo apoio e disponibilidade e a Isabel Alves, ao CEMES, e ao CAPC pelos créditos fotográficos.

## ORCID

Hélia Marçal

 <http://orcid.org/0000-0002-0476-5233>

Andreia Nogueira

 <http://orcid.org/0000-0002-5390-8237>

Rita Macedo

 <http://orcid.org/0000-0002-6320-3214>

## Referências

- Ruivo, A., 'Luís Vaz 73: cinco etapas e um preâmbulo', in *Anos 70 – Atravessar Fronteiras*, ed R. H. da Silva, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2009) 160-63.
- Muñoz Viñas, S., *Contemporary Theory of Conservation*, Routledge, Oxford (2004).
- Avrami, E.; Mason, R.; de la Torre, M., *Values and Heritage Conservation Research Report*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles (2000).
- Hummelen, I., 'The conservation of contemporary art. New methods and strategies?', in *Mortality Immortality?: The Legacy of 20th-century Art*, ed. M. A. Corzo, Getty Conservation Institute, Los Angeles (1999) 171-174.
- van de Vall, R.; Hölling, H.; Scholte, T.; Stigter, S. 'Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation', in *ICOM-CC 16th Triennial Meeting Preprints, Lisbon, 19-23 September*, ed. J. Bridgland, Critério, Almada (2011) paper 1918.
- Marçal, H.; Macedo, R.; Nogueira, A.; Duarte, A., 'Whose decision is it? Reflections about a decision making model based on qualitative methodologies', *CeROArt* (2013), <http://ceroart.revues.org/3597> (acesso em 2016-10-24).
- Dekker, A.; Wijers, G.; van Saaze, V., 'The art of documentation', *Notation/ RTRSRCH* 2(2) (2010) 22-27.
- Nogueira, A.; Marçal, H., 'The challenges of documenting Francisco Tropa's oeuvre: variability and inter-artworks relationships', *Revista de História da Arte – Série W* 4 (2015) 65-76 <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/> (acesso em 2017-04-06).
- van Saaze, V., 'In the absence of documentation: remembering Tino Sehgal's Constructed Situations', *Revista de História da Arte – Série W* 4 (2015) 55-63, <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/> (acesso em 2017-04-06).
- Carvalho, A., *Os Museus e o Património Cultural Imaterial: Estratégias para o Desenvolvimento de Boas Práticas*, Edições Colibri, Lisboa (2011).
- Nogueira, A.; Macedo, R.; Pires, I., 'Where contemporary art and contemporary music preservation practices meet: The case of *Salt Itinerary*', *Studies in Conservation* 61 (Supplement 2) (2016) 153-159, <https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1188251>.

- 12 Sousa, E., *LV'73*. Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, Lisboa (1976).
- 13 Eco, U., 'The poetics of the open work', in *Participation (Whitechapel Documents of Contemporary Art)*, ed. C. Bishop, Whitechapel-Cambridge (2006) 20-40.
- 14 Alves, I., 'Entrevista a Isabel Alves por Andreia Nogueira e Hélia Marçal, realizada na residência da entrevistada, a 6 de Março de 2015' (2015).
- 15 van Saaze, V., 'From intention to interaction', in *Art d'Aujourd'hui, Patrimoine de Demain: Conservation et Restauration des Œuvres Contemporaines*, SFIIC, Champs-sur-Marne (2009) 20-28.
- 16 Marçal, H.; Macedo, R.; Duarte, A. M., 'The inevitable subjective nature of conservation: psychological insights on the process of decision-making', in *ICOM-CC 17th Triennial Meeting Preprints, Melbourne 15-19 September 2014*, ed. J. Bridgland, International Council of Museums, Paris (2014).
- 17 Vieira, A. B. 'Ser pós moderno entre o Frágil e o ACARTE', *Revista Punkto*. (2016), [http://www.revistapunkto.com/2014/09/ser-pos-moderno-entre-o-fragil-e-o\\_45.html](http://www.revistapunkto.com/2014/09/ser-pos-moderno-entre-o-fragil-e-o_45.html) (acesso em 2016-10-24).
- 18 Lepecki, A., 'The body as archive: will to re-enact and the afterlives of dances', *Dance Research Journal* 42(2) (2010) 28-48.
- 19 Taylor, D., *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham (2003).
- 20 Taylor, D., 'Performance and intangible cultural heritage', in *The Cambridge Companion to Performance Studies*, ed. T. C. Davis, Cambridge University Press, New York (2009) 91-104.

**Recebido:** 2016-12-11

**Revisto:** 2017-2-8

**Aceite:** 2017-3-1

**Online:** 2017-5-4



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>