Universitat Politècnica de València
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales

DOCUMENTACIÓN DE INSTALACIONES ARTÍSTICAS: UN CAMINO PARA LA CONSERVACIÓN EN COLECCIONES PÚBLICAS DE LA PROVINCIA DE ESPÍRITO SANTO, EN BRASIL.

Memoria presentada en el

Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universitat Politècnica de València para optar al grado de doctor.
Programa: Conservación y Restauración del Patrimonio Pictórico

Doctoranda: Gilca Flores de Medeiros.

Directora: Prof. Dra. Rosario Llamas Pacheco.

Valencia, enero de 2020.

A mi madre Lecy Ritta (*in memoriam*),
con todo mi amor.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi directora de tesis, la Dra. Rosario Llamas Pacheco, por su entusiasmo, por sus preciosas contribuciones, por el apoyo y la confianza que me permitieron superar los desafíos y llegar aquí.

Agradezco al Prof. Dr. Salvador Muñoz Viñas por la contribución de su pensamiento crítico e investigativo. También agradezco al personal de la UPV por su atención, especialmente a Miguel Granell León, de la Escuela de Doctorado y a Salud Casasús Güémez, del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

A las tres instituciones brasileñas que abrieron sus puertas a este proyecto, haciéndolo posible. Especialmente a Franquilandia Ralf y Nicolas Soares, en la Galeria Homero Massena; Kênia Lyra y Bernadette Rubim, en la Casa Porto das Artes Plásticas; Renan Andrade y Paula Nunes Costa en el Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo. Agradezco también a los académicos y al personal institucional de estos museos por su disponibilidad.

A los artistas brasileños Marcelo Gandini, Luciana Ohira, Sérgio Bonilha, João Carlos de Souza, Irineu Ribeiro, Maurício Salgueiro, Andressa Zanotti, Vilma Lino, Maruzza Valdetaro, Julio Tigre, Sérgio Câmara, Annibal Montaldi y Branca Helena Mantoan Pimentel por sus creaciones y por la disposición para darnos entrevistas sobre sus trabajos.

A Arianne Vanrell Vellosillo, conservadora-restauradora del Museo Nacional de Arte Reina Sofía, por alentarme a seguir los caminos de la conservación del arte contemporáneo y por apoyarme siempre.

A Maite Martinez, jefa del Departamento de Restauración del Instituto Valenciano de Arte Moderna - IVAM, por su atención y disposición a recibirme en la práctica. También a Yolanda Montañez, Jefa de Montaje y Alberto Mata, Jefe de Informática del IVAM por toda atención.

Al personal de la Pinacoteca del Estado de São Paulo (Brasil), por recibirme y compartir sus experiencias. Especialmente Teodora Camargo Carneiro y Camila Vitti Mariano del Núcleo de Conservación y Restauración y a Fernanda D'Agostino Dias y Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira, del Núcleo de Acervo Museológico.

A Mário Anacleto Sousa Junior, conservador-restaurador por recibirme y compartillar sus experiéncias en mi llegada a Valencia. A Karoline Stelzer conservadora-restauradora, por todo apoyo y las experiéncias compartidas en Valencia.

Agradezco a Luana Machado y a Carla de Jesus Rosas por la dedicación y el apoyo profesional que me brindaron, sin el cual no hubiera superado los desafíos del TDA para llegar al final de este proceso de doctorado.

¡A mi familia, por todo aliento y afecto que siempre me brindaron y por me haber apoyado en todos los caminos que elegí! A mi madre Lecy Ritta (*in memoriam*) por enseñarme a ser *valiente*, a mi padre Gonçalo por su amor y apoyo siempre, a mi primo Dilton por apoyarme y cuidar la casa (¡y las gatas!) en mi ausencia. A mi hermano Gilmar por apoyarme siempre y por ayudarme en la maquetación de la tesis. ¡A mi hermano Gilson, por existir y ser sol en nuestras vidas!

Agradezco a Julieta Figueroa, a Thaís Morelato (y *Morell*, por su arte), a Rafa Villalba, a Simone Ladeia, a Jussara Ladeia, a Ananda y a Nina, por la amistad y presencia en el transcurso de esta tesis, en los momentos felices y en los más difíciles.

Este trabajo no sería posible sin el apoyo del programa de perfeccionamiento docente de la Universidad Federal de Espírito Santo (UFES, Brasil), que me permitió la experiencia de capacitarme en instituciones extranjeras. Espero que la educación pública y de calidad siga siendo un valor en Brasil y ofrezca a otros las mismas oportunidades que tuve.

Por último, pero no menos importante, quiero agradecer al Departamento de Artes Visuais (DAV), al que estoy vinculada como docente y, especialmente, al personal del Núcleo de Conservação e Restauração (DAV/ UFES) y a todos los que me apoyaron y ofrecieron colaboraciones para la realización de este proyecto de doctorado y de vida.

¡Comparto con vosotros esta realización!

¡Muchas gracias! ¡Moltes gràcies! ¡Gratidão!

RESUMEN

La presente tesis se desarrolla en el ámbito de la conservación del arte contemporáneo, con el enfoque en la documentación y a partir de una aplicación practica a un conjunto de obras. Se ha realizado una investigación inédita, amplia y profunda de las obras contemporáneas de las colecciones públicas de la ciudad de Vitória, capital de la provincia de Espírito Santo, en Brasil, con énfasis en la documentación de las instalaciones de arte.

Se llevó a cabo la investigación de la producción del arte contemporáneo en Espírito Santo, con el fin de identificar la historia y contexto en que se desarrolla esta producción. También se describe la formación y perfil de las instituciones museísticas públicas con acervos de arte contemporáneo y la formación y tipología de sus acervos.

Para las instalaciones a las que se llevó a cabo esta investigación, se realizó una completa documentación, tanto del plano material como del plano conceptual, con la realización de entrevistas con los artistas para obtener informaciones que aporten mayor comprensión de sus trabajos. Los estudios desarrollados y el análisis del estado de conservación permitieron elaborar planes individuales de conservación preventiva, con protocolos de mantenimiento, instrucciones de montaje y de exposición de estas obras.

Como propuesta metodológica, hemos involucrado al personal de los museos partícipes en todas las acciones en el trabajo de campo. También se impartió un curso básico de documentación de obras complejas, con estudios de casos, montaje y exhibición de tres instalaciones.

Con esta investigación se ha puesto en evidencia las cuestiones relacionadas a la documentación y conservación de obras complejas que siguen siendo un desafío a los profesionales que trabajan con este tipo de colección. La hipótesis planteada por esta tesis es la de que la documentación adecuada signifique un camino seguro, de bajo costo, factible de ser implementado de inmediato, que resulte en un aumento significativo de calidad en el registro y en la conservación de las instalaciones de arte en Espírito Santo.

RESUM

La present tesi es desenvolupa en l'àmbit de la conservació de l'art contemporani, amb l'enfocament en la documentació i a partir d'una aplicació practica a un conjunt d'obres. S'ha realitzat una investigació inèdita, àmplia i profunda de les obres contemporànies de les col·leccions públiques de la ciutat de Vitória, capital de la província d'Espírito Santo, al Brasil, amb èmfasi en la documentació de les instal·lacions d'art.

Es va dur a terme la investigació de la producció de l'art contemporani a Espírito Santo, amb la finalitat d'identificar la història i el context en què es desenvolupa aquesta producció. També es descriu la formació i el perfil de les institucions museístiques públiques amb patrimonis d'art contemporani, la formació i tipologia dels seus patrimonis.

Per a les instal·lacions a les quals es va dur a terme aquesta investigació, es va realitzar una completa documentació, tant del pla material com del pla conceptual, amb la realització d'entrevistes amb els artistes per a obtindre informació que aporte una millor comprensió dels seus treballs. Els estudis desenvolupats i l'anàlisi de l'estat de conservació van permetre elaborar plans individuals de conservació preventiva, amb protocols de manteniment, instruccions de muntatge i d'exposició d'aquestes obres.

Com a proposta metodològica, hem involucrat el personal dels museus partícips en totes les accions en el treball de camp. També es va impartir un curs bàsic de documentació d'obres complexes, amb estudis de casos, muntatge i exhibició de tres instal·lacions.

Amb aquesta investigació s'han fet paleses les qüestions relacionades amb la documentació i conservació d'obres complexes que continuen sent un desafiament per als professionals que treballen amb aquesta mena de col·leccions. La hipòtesi plantejada per aquesta tesi és que la documentació adequada signifique un camí segur, de baix cost, factible de ser implementat immediatament, que resulte en un augment significatiu de qualitat en el registre i en la conservació de les instal·lacions d'art a Espírito Santo.

ABSTRACT

This thesis is developed in the field of conservation of contemporary art. Its content is focused on documentation and from a practical application to a set of works. It presents an unpublished and thorough investigation with emphasis on the documentation of the contemporary art installations of the public collections of the city of Vitória, Espírito Santo province's capital, in Brazil.

This investigation was carried out in order to identify the history and context in which this production takes place. The dissertation also describes the formation and profile of public museum institutions containing collections of contemporary art, and the formation and typology of these collections.

For the art installations that were the study object of this research, a complete documentation was carried out, both on the material and the conceptual plane. Interviews with artists were conducted in order to obtain information and provide greater understanding of their work. The studies developed and the analysis of the works' conservation state allowed the development of individual preventive conservation plans, with maintenance protocols, assembly instructions, and exhibition of said works.

As a methodological proposal, we have involved the personnel of the participating museums in all actions in the field work. They were taught a basic course on documentation of complex works, with case studies culminating in the assembly and exhibition of three installations.

With this research the issues related to the documentation and conservation of complex works that remain a challenge to professionals working with this type of collection have been revealed. The hypothesis posed by this thesis is that appropriate documentation means a safe, low-cost path, feasible to be implemented immediately, resulting in a significant increase in quality in the registration and conservation of art installations in Espírito Santo.

RESUMO

Esta tese é desenvolvida no campo da conservação da arte contemporânea, com foco na documentação e de uma aplicação prática a um conjunto de obras. Foi realizada uma investigação inédita, extensa e minuciosa das obras contemporâneas das coleções públicas da cidade de Vitória, capital do Espírito Santo, Brasil, com ênfase na documentação de instalações artísticas.

Foi realizada uma investigação da produção de arte contemporânea no Espírito Santo, a fim de identificar a história e o contexto em que essa produção ocorre. Também são descritas a formação e o perfil de instituições museais públicas com coleções de arte contemporânea e a formação e tipologia de suas coleções.

Para as instalações que foram objeto desta pesquisa, se realizou uma documentação completa, considerando seus aspectos materiais assim como o plano conceitual, também foram realizadas entrevistas com os artistas para obter informações que proporcionassem maior entendimento de seus trabalhos. Os estudos desenvolvidos e a análise do estado de conservação permitiram a elaboração de planos individuais de conservação preventiva, com protocolos de manutenção, instruções de montagem e exibição desses trabalhos.

Como proposta metodológica, envolvemos as equipes museais como participantes em todas ações do trabalho de campo. Também foi ministrado um curso básico de documentação de obras complexas, com estudos de casos, montagem e exibição de três instalações.

Com esta pesquisa, foram reveladas questões relacionadas à documentação e conservação de trabalhos complexos que permanecem um desafio para os profissionais que trabalham com esse tipo de coleção. A hipótese apresentada por esta tese é que a documentação apropriada signifique um caminho seguro e de baixo custo, viável para ser implementado imediatamente, resultando em um aumento significativo da qualidade no registro e conservação de instalações de arte no estado do Espírito Santo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 25

ESTRUCTURA Y CONTENIDO DE LA TESIS 33

OBJETIVOS 35

METODOLOGIA 39

CAPÍTULO 1. EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA PROVINCIA DE ESPÍRITO SANTO, EN BRASIL: INSTITUCIONES MUSEOLÓGICAS. 53

1.1. LA PROVINCIA DE ESPÍRITO SANTO Y SU CAPITAL, VITÓRIA, UNA ISLA EN EL SUDESTE BRASILEÑO. 53

1.2. EVOLUCIÓN Y CONTEXTO EN EL QUE EMPIEZA Y SE DESARROLLA LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA LOCAL. 59

1.3. EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y ACTUACIÓN DE LAS INSTITUCIONES MUSEOLÓGICAS LOCALES CON COLECCIONES DE ARTE CONTEMPORÁNEO. 77

1.4. LAS INSTITUCIONES ESTATALES: FORMACIÓN Y TIPOLOGÍA DE SUS COLECCIONES. 98

1.4.1. Galeria Homero Massena. 98

1.4.2. Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo. 99

1.5. LA INSTITUCIÓN MUNICIPAL: FORMACIÓN Y TIPOLOGÍA DE LA COLECCIÓN. 100

1.5.1. Casa Porto de Artes Plásticas. 100

1.6. LOS PROCESOS Y POLÍTICAS DE ADQUISICIÓN DE OBRAS CONTEMPORÁNEAS EN LAS COLECCIONES ESTATAL Y MUNICIPAL. 101

CAPÍTULO 2. LA OBRA DE INSTALACIÓN EN LAS COLECCIONES PÚBLICAS DE LA CIUDAD DE VITÓRIA. 107

2.1. EL GRUPO DE OBRAS SELECCIONADAS PARA EL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN. 107

2.2. ESTUDIO DE LA DOCUMENTACIÓN DE LAS INSTALACIONES DE LAS COLECCIONES ESTATALES Y MUNICIPAL. 110

2.2.1. Estudio de los datos de las fichas técnicas de la Galeria Homero Massena. *121*

2.2.2. Estudio de los datos de las fichas técnicas del Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo. *131*

2.2.3. Estudio de los datos de las fichas técnicas de la Casa Porto das Artes Plásticas. *141*

CAPÍTULO 3. ESTUDIO Y ANÁLISIS DEL PLANO CONCEPTUAL DE LAS INSTALACIONES ENCONTRADAS. 185

3.1. EL PLANO CONCEPTUAL DE LAS OBRAS DE LA COLECCIÓN GALERIA HOMERO MASSENA. 185

3.1.1. Caranguejada – Plano conceptual. *186*

3.1.2. Desvio do espaço – Plano conceptual. *194*

3.1.3. Transposicão e adensamento – Plano conceptual. *202*

3.1.4. Ocupação mínimo-máxima do espaço – Plano conceptual. *210*

3.1.5. Projéteis – Plano conceptual. *214*

3.2. EL PLANO CONCEPTUAL DE LAS OBRAS DE LA COLECCIÓN MAES. 222

3.2.1. Escultura luminosa II – Plano conceptual. *227*

3.2.2. Lâmina III – Plano conceptual. *234*

3.2.3. Paisagem, Detalhe II – Plano conceptual. *237*

3.2.4. Ordinário marche I – Plano conceptual. *241*

3.3. EL PLANO CONCEPTUAL DE LAS OBRAS DE LA COLECCIÓN CASA PORTO DAS ARTES PLÁSTICAS. 247

3.3.1. Mare Ab Amaro – Plano conceptual. *248*

3.3.2. Batistmo de Netuno – Plano conceptual. *256*

3.3.3. Roupa para sereia – Plano conceptual. *264*

3.3.4. Tea Bags – Plano conceptual. *271*

3.3.5. Álbum de retratos – Plano conceptual. *278*

3.3.6. Macarrão aos frutos do mar– Plano conceptual. *281*

3.3.7. Perfume – Plano conceptual. *287*

3.3.8. Mergulho – Plano conceptual. *294*

3.3.9. O canto molhado vem do naufrágio triste e miserando I y II – Plano conceptual. 298
3.3.10. Bi-Polar – Plano conceptual. 302
3.3.11. Elo – Plano conceptual. 307
3.3.12. Bóias para náufragos – Plano conceptual....311
3.3.13. Leda e o Mar – Plano conceptual. 316

CAPÍTULO 4. ESTUDIO Y ANÁLISIS DEL PLANO MATERIAL Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LAS INSTALACIONES ENCONTRADAS. 325

4.1. EL PLANO MATERIAL DE LAS OBRAS DE LA COLECCIÓN GALERIA HOMERO MASSENA. 325
4.1.1. Caranguejada – Plano material y estado de conservación. 326
4.1.2. Desvio do espaço – Plano material y estado de conservación. 335
4.1.3. Transposicão e adensamento – Plano material y estado de conservación....338
4.1.4. Ocupação mínimo-máxima do espaço – Plano material y estado de conservación. 345
4.1.5. Projéteis – Plano material y estado de conservación. 356

4.2. EL PLANO MATERIAL DE LAS OBRAS DE LA COLECCIÓN MUSEU DE ARTE DO ESPÍRITO SANTO. 367
4.2.1. Escultura luminosa II – Plano material y estado de conservación. 368
4.2.2. Lâmina III – Plano material y estado de conservación. 375
4.2.3. Paisagem - Detalhe II – Plano material y estado de conservación....384
4.2.4. Ordinário marche III – Plano material y estado de conservación. 391

4.3. EL PLANO MATERIAL DE LAS OBRAS DE LA COLECCIÓN CASA PORTO DAS ARTES PLÁSTICAS. 395
4.3.1. Mare Ab Amaro – Plano material y estado de conservación. ..396
4.3.2. Batistmo de Netuno – Plano material y estado de conservación. 403
4.3.3. Roupa para sereia – Plano material y estado de conservación. 408
4.3.4. Tea Bags – Plano material y estado de conservación....420
4.3.5. Álbum de retratos – Plano material y estado de conservación. 427
4.3.6. Macarrão aos frutos do mar – Plano material y estado de conservación....429

4.3.7. Perfume – Plano material y estado de conservación. 430
4.3.8. Mergulho – Plano material y estado de conservación..... 432
4.3.9. O canto molhado vem do naufrágio triste e miserando I y II – Plano material y estado de conservación. 433
4.3.10. Bi-Polar – Plano material y estado de conservación. 439
4.3.11. Elo – Plano material y estado de conservación. 444
4.3.12. Bóias para náufragos – Plano material y estado de conservación. 445
4.3.13. Leda e o mar – Plano material y estado de conservación. 450

CAPÍTULO 5. ESTRATEGIAS DE CONSERVACIÓN: PLAN DE INTERVENCIÓN Y PLAN DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA..... 453

5.1. ESTRATEGIAS DE CONSERVACIÓN PARA LAS OBRAS DE LA COLECCIÓN GALERIA HOMERO MASSENA. 454
5.1.1. Caranguejada – Estrategias de conservación. 454
5.1.2. Desvio do espaço – Estratégias de conservación. 461
5.1.3. Transposicão e adensamento – Estratégias de conservación. 478
5.1.4. Ocupação mínimo-máxima do espaço – Estrategias de conservación 486
5.1.5. Projéteis - Estrategias de conservación. 493

5.2. ESTRATEGIAS DE CONSERVACIÓN PARA LAS OBRAS DE LA COLECCIÓN MUSEU DE ARTE DO ESPÍRITO SANTO. 500
5.2.1. Escultura luminosa II - Estrategias de conservación. 500
5.2.2. Lâmina III - Estrategias de conservación..... 504
5.2.3. Paisagem detalhe II - Estrategias de conservación. 507
5.2.4. Ordinário marche III - Estrategias de conservación. 509

5.3. ESTRATEGIAS DE CONSERVACIÓN PARA LAS OBRAS DE LA COLECCIÓN CASA PORTO DAS ARTES PLÁSTICAS. 511
5.3.1. Mare Ab Amaro - Estrategias de conservación..... 511
5.3.2. Batistmo de Netuno - Estratégias de conservación. 516
5.3.3. Roupa para sereia - Estrategias de conservación. 520
5.3.4. Tea Bags, de Elisa Queiroz - Estratégias de conservación 521
5.3.5. Álbum de retratos - Estratégias de conservación. 523
5.3.6. Macarrão aos frutos do mar - Estratégias de conservación. 524
5.3.7. Perfume - Estratégias de conservación..... 527
5.3.8. Mergulho - Estratégias de conservación. 532
5.3.9. O canto molhado vem do naufrágio triste e miserando I y II - Estratégias de conservación. 534
5.3.10. Bi-Polar - Estratégias de conservación..... 539
5.3.11. Elo - Estratégias de conservación. 541

5.3.12. Bóias para náufragos - Estratégias de conservación. 543
5.3.13. Leda e o mar - Estrategias de conservación.....546

CAPÍTULO 6. DOCUMENTAR LAS INSTALACIONES ARTÍSTICAS COMO CAMINO PARA LA CONSERVACIÓN: UNA REFLEXIÓN FINAL.....555

6.1. LOS ESTUDIOS PRÉVIOS A LA INVESTIGACIÓN.....555

6.2. EL TRABAJO DE CAMPO EN VITÓRIA (ES, BRASIL) Y LA INVESTIGACIÓN LLEVADA A CABO EN LOS TRES MUSEOS LOCALES. 559

CAPÍTULO 7. CONCLUSIONES.....569

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 577

ÍNDICE DE FIGURAS 585

ANEXO 605

De la presente investigación se han derivado las siguientes publicaciones:

Gilca Flores de Medeiros y Rosario Llamas Pacheco, "El Conservador-Restaurador Como Impulsor de Cambios: La Conservación de Instalaciones En Espírito Santo, Brasil.," in Conservación de Arte Contemporáneo, 18a Jornada. Departamento de Conservación-Restauración. (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017), 83–93.

Gilca Flores de Medeiros, "Control y Descontrol: La Participación Del Público En La Exhibición de Una Instalación Interactiva.," in Conservación de Arte Contemporáneo, 19a Jornada. Departamento de Conservación-Restauración. (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018), 221–30.

Gilca Flores de Medeiros y Rosario Llamas Pacheco, "Projéteis: Documentación y Conservación de Una Instalación.," in Arché. Publicación Del Instituto Universitario de Restauración Del Patrimonio de La UPV (Valencia, España, 2018), 79–84.

La presente tesis se enmarca en el proyecto:

HAR 2013 - 41010 - P. Ministerio de Economía y Competitividad. Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación. Programa estatal de Investigación Científica y Técnica de Excelencia (2014-2017).
'Conservación y restauración de arte no convencional. Actualización de procesos y criterios de actuación', dirigido por Rosario LLamas Pacheco.

LISTADO DE ABREVIATURAS

CAR	Centro de Artes de la UFES
CPAP	Casa Porto das Artes Plásticas
DAV	Departamento de Artes Visuais (CAR/UFES)
DEC	Departamento Estadual de Cultura
ES	Espírito Santo
GAAC	Galeria de Arte Álvaro Conde
GAEU	Galeria de Arte Espaço Universitário
GAP	Galeria de Arte e Pesquisa
GHM	Galeria Homero Massena
ICOM	International Council of Museum
INCCA	International Network for the Conservation of Contemporary Art
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAES	Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo.
MAM ES	Museu de Arte Moderna do Espírito Santo
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
NCR	Núcleo de Conservação e Restauraçào de la UFES
SECULT	Secretaria Estadual de Cultura do Espírito Santo
SEMC	Secretaria Municipal de Cultura de Vitória, Espírito Santo
UFES	Universidade Federal do Espírito Santo
UPV	Universitat Politècnica de València

INTRODUCCIÓN

La producción artística contemporánea inaugura una ruptura significativa con los modos tradicionales de producción del arte dominante hasta el momento. Los estudios tienden a establecer en la década de 1960 el principio del arte contemporáneo, especialmente con el advenimiento del Arte Pop, como confirma Michael Arche[1]. Uno de los primeros a tratar del tema, Heinz Althöfer[2] hace explícito los nuevos paradigmas provocados por las obras modernas en el orden establecido, y propone que el arte moderno debe ser considerado en su relevancia de restauración. Menciona tres situaciones: la primera en la que los objetos pueden tratarse como obras de arte tradicionales; la segunda, objetos que proporcionan problemas técnicamente nuevos y necesitan probar y utilizar nuevos materiales y técnicas; en el tercero caso, estarían objetos para los cuales la cuestión de la restauración primero debe ser "ideológicamente" previamente probada. Para este último caso, además de una investigación amplia, indica la consulta al artista.

Las cuestiones apuntadas por Althöfer se van a acentuar de modo substancial en el arte contemporáneo y el autor tratará de estos conceptos en varias otras de sus publicaciones[3]. Hummelen y Scholte recuerdan que, en las obras tradicionales, como una pintura, la idea y la realización de la obra coinciden en la obra terminada. Sin embargo, afirman que en una cantidad considerable de obras de arte contemporáneas los conceptos de artistas han sido ejecutados por asistentes, técnicos, especialistas e incluso por profesionales de museos con diferentes implicaciones de los artistas.[4]

---

[1] Michael Archer, *Arte contemporânea : uma história concisa* (São Paulo: Martins Fontes, 2001).

[2] Heinz Althöfer, «Einige Probleme der Restaurierung moderner Kunst.», en *Das Kunstwerk. The work of art. 8, XVI*, 1962, 51-59.

[3] Sobre las aportaciones teóricas de Heinz Althöfer se recomienda la lectura del artículo: Carlota Santabárbara Morera, «Heinz Althöfer, el inicio de la teoría de la restauración del arte contemporáneo», *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, n.º 18 (2016): 52-69, https://doi.org/10.30827/e-rph.v0i18.5198.

[4] Ysbrand Hummelen y Tatja Scholte, «Capturing the Ephermeral and Unfinished», *Technè*, 2006. p. 6.

Las vanguardias artísticas establecen rupturas con modelos antiguos, como el valor de la permanencia de la obra, cuestionada por obras de carácter efímero; los fundamentos del uso de los materiales y técnicas artísticas son confrontados por obras híbridas y experimentales; la autoría, antes atribuida por el gesto del artista en la obra, se ve diluida en creaciones colectivas y en trabajos ejecutados por terceros, o formado únicamente por un conjunto de piezas industriales.

En muchos casos, el territorio del arte disipa o suaviza los límites entre lo que es y lo que no es arte. Los campos del arte se expanden a nuevos territorios, ocupando entornos e instalaciones, que en algunos casos pueden incorporar a la materia visible una carga de valor intangible igual o mayor que su expresión material. A menudo, las instalaciones invitan a la interacción, rompiendo con las tiras amarillas, en una relación mucho más permeable y, en muchos casos, incluso dependiendo de la acción del público para que el trabajo suceda. En otros casos, el desafío puede estar en su carácter efímero, ya sea porque está compuesto de muchas partes de diferentes materiales, o por su gran tamaño y peso, o porque requiere un montaje sofisticado y bastante costoso. La verdad es que las instalaciones habitan un territorio muy amplio, donde los artistas transitan con total libertad de accesar y mezclar infinitos recursos, de la artesanía cerámica a recursos de alta tecnología.

De hecho, este campo de posibilidades ilimitadas para la creación artística todavía ha generado muchos conflictos en el cuerpo estático de los museos, que no se han extendido en la misma medida o al mismo tiempo que el arte contemporáneo. Los protocolos anteriormente preconizados en la documentación y conservación de las obras tradicionales se vuelven totalmente ineficaces delante de las instalaciones.

Diversos proyectos han se dedicado a investigar en profundidad las especificidades de las instalaciones de arte proponiendo respuestas más adecuadas a esta tipología de obra. Una de las más importantes iniciativas internacionales fue el proyecto *Modern Art: Who Care?*, financiado por la *The Foundation for the Conservation of Modern Art* durante el período de aproximadamente diez años y el Simposio del mismo título financiado por el *Netherland Institute for Cultural Heritage* (ICN)[5], celebrado en 1997. A partir de estas experiencias, en 1999 hubo la creación de una red con el propósito de reunir profesionales para trabajos en cooperación: el *International Network for Conservation of Contemporary Art* (INCCA), El de la red de cooperación con el intercambio de conocimientos y experiencias,

[5] Camila Vitti Mariano, «Materiais plásticos no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo: A Fonte das Nanás de Niki de Saint Phalle.» (Universidade Federal de Minas Gerais, 2012).

contribuyendo al avance en el campo de la conservación de acervos contemporáneos. Con foco en las instalaciones, profesionales miembros de esa red desarrollaron el proyecto *Inside Installations*, realizado de 2004 a 2007, coordinado por el Instituto Holandés para el Patrimonio Cultural (ICN, Amsterdam), y coorganizado por el museo Tate Modern, de Londres, reuniendo también otras instituciones europeas como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), de España, cuyos resultados fueron capitales para generar fundamentación teórico-práctica en la conservación de instalaciones, en lo que se refiere a la documentación, guardia y exposición de las obras. Las experiencias promovidas por estos proyectos apuntan la entrevista al artista con recurso fundamental, indispensable en el proceso de documentación de una obra de instalación. Una contribución importante de estos proyectos internacionales fue la producción de artículos, tesis, libros y otras publicaciones, que resultan importantes referencias sobre el tema de la conservación del arte contemporáneo.

La plataforma INCCA se destaca hoy como la más importante red de profesionales dedicados a la preservación del arte contemporáneo, contando con la participación de conservadores, curadores, científicos, archivistas, historiadores de arte e investigadores. La página web de INCCA informa que "Desde su inicio en 1999, la red ha crecido de 23 a más de 1500 miembros (incluidos independientes y estudiantes) de 780 organizaciones en alrededor de 70 países".[6]

En agosto de 2008 se llevó a cabo una importante iniciativa en el territorio latino, el proyecto *Inside Installations América Latina*, coordinado por Arianne Vanrell Vellosillo, del MNCARS. El objetivo principal de este proyecto fue aplicar los temas de investigación desarrollados en Europa por *Inside Installations*, adaptándolos al escenario local de Rosario, en Argentina, coordinado por Gabriela Baldomá, directora del ICRAMC y de Montevideo, en Uruguay, bajo la coordinación de Vladimir Muhvich Meirelles, restaurador del Departamento de Restauración de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación (CPCN).[7] Esta experiencia tuvo gran importancia para la difusión de la metodología propuesta en *Inside Installation* en América Latina y, consecuentemente en Brasil.

Vale destacar la contribución de Arianne Vanrell en la difusión de los nuevos paradigmas en la documentación y conservación-restauración de obras

[6] «About INCCA | INCCA», accedido 13 de mayo de 2019, https://www.incca.org/about-incca.

[7] Arianne Vanrell Vellosillo, "Proyecto Inside Installations Em América Latina. Primeira Fase: Difusión, Preparación y Puesta En Marcha." Conservación de Arte Contemporáneo, 10a Jornada. Departamento de Conservación-Restauración., no. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. (2009): 217-221.

contemporáneas en Brasil. Su participación en diversos eventos en el país contribuyó al enfoque de los profesionales brasileños en las discusiones y estudios dirigidos al enfrentamiento de los desafíos de la conservación y restauración del arte contemporáneo. Publicada en 2015, centrada en la conservación de colecciones de arte con elementos tecnológicos, su tesis doctoral es una importante contribución y referencia en esta área del conocimiento.[8]

En junio de 2008, el *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nueva York realiza la reunión llamada CIMCA 1, que reunió profesionales para hacer un balance de la situación que resultó en un documento con el objetivo de ser un material de discusión y referencia para el campo, difundido en diferentes fórums. La situación actual se caracteriza por el establecimiento de una nueva especialización en el Getty Conservation Institute (GCI) para la conservación de los materiales de arte moderno y contemporáneo, con el paso a esta institución, en 2007, de Tom Learner, hoy al frente de ese campo de trabajo.

Como resultado de las conclusiones del CIMCA 1, el GCI decidió realizar, en diciembre de 2010, una segunda reunión CIMCA 2, en el Brasil, con apoyo de la fundación Inhotim y de la Universidade Federal de Minas Gerais, para discutir y evaluar las condiciones específicas para este tipo de conservación en condiciones climáticas fuera de las de regiones de clima templado, en donde hasta ahora se han llevado a cabo los estudios anteriores. Este encuentro, al igual que el anterior de Nueva York, permitió identificar asuntos generales y específicos para la conservación en el medio latinoamericano.

Aprovechando la presencia de muchos especialistas de la región y de otros invitados, el Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (RCE, antiguo ICN) organizó una reunión al final del CIMCA 2, durante la cual se propuso la creación de la subred INCCA-Iberoamérica, que integra a los especialistas de América Latina con los de España y Portugal, con la finalidad de establecer un sistema regional compatible internacionalmente para apoyar y promover el intercambio de ideas, información y concreción de proyectos con carácter regional y teniendo al portugués y al español como idiomas de trabajo.

Buscando facilitar la comunicación entre grupos iberoamericanos, en noviembre de 2010, en una reunión de trabajo en la Escola de Belas Artes de la Universidade Federal de Minas Gerais, con los representantes de España, Portugal, Brasil, Chile, Perú, México, Uruguay, Cuba, Canadá y profesionales latinoamericanos residentes en Estados Unidos, se creó la Red

[8] Arianne Vanrell Vellosillo, «Nuevas estrategias para la conservación de colecciones de arte con elementos tecnológicos: propuestas metodológicas de humanidades digitales» (Universidad Complutense de Madrid, 2015), https://eprints.ucm.es/33204/1/T36381.pdf.

Iberoamericana de Conservación de Arte Contemporáneo (RICAC), cuya coordinación está a cargo del Departamento de Conservación del MNCARS. La red ha dado la oportunidad para el intercambio de experiencias y multiplicación de respuestas que fundamentan el trabajo de los profesionales de instituciones museológicas de diversos países.

Al analizar la situación en Brasil, reconocimos que el tema ha ocupado la pauta de discusiones en diversos eventos, así como instigado a proyectos de investigación. Pero todavía encontramos en Brasil pocas publicaciones, siendo más recurrentes en formato de artículos, disertaciones y tesis. En este contexto, destacamos la importancia del trabajo de la conservadora-restauradora brasileña Magali Melleu Sehn[9]. Su tesis doctoral titulada *A preservação de 'instalações de arte' com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas*[10], fechada en 2010, resultó en 2014 en la publicación del libro *Entre residuos e dominós: preservação de instalações de arte no Brasil*[11]. Primera publicación editorial brasileña dedicada al tema de la conservación de instalaciones, el libro evidencia su larga experiencia, que incluye cerca de doce años como conservadora-restauradora del *Museu de Arte Contemporânea* de la *Universidade de São Paulo* (1989-2001).

Se comprende hoy que la documentación realizada por el conservador-restaurador, tiene papel determinante para la conservación de obras más complejas, sin la cual el mantenimiento de una obra de arte puede verse comprometido. Magali Sehn resalta que es necesario no sólo un cambio metodológico y nuevos criterios de conservación/restauración, "mas de uma revisão das práticas museológicas estabelecidas quando determinadas modalidades são adquiridas, como, por exemplo, possibilidades de armazenamento e (re)exibição no futuro".[12] Este aspecto nos parece crucial a destacar, ya que el propósito de la incorporación de una obra al acervo tiene como eje central garantizar la posibilidad de nuevas exhibiciones de esta, lo que se hace inviable cuando la documentación es inadecuada o insuficiente

[9] Magali Melleu Sehn es doctora en Poéticas Visuales, en la ECA/USP, actualmente es profesora adjunta del curso de graduación en Conservación y restauración de Bienes Culturales.

[10] São Paulo, «MAGALI MELLEU SEHN A preservação de ' instalações de arte ' com ênfase no contexto brasileiro : discussões teóricas e metodológicas», 2010.

T.A.: La preservación de 'instalaciones de arte' con énfasis en el contexto brasileño: discusiones teóricas y metodológicas.

[11] Magali Melleu Sehn, *Entre residuos e dominos: preservaçao de instalações de arte no Brasil.*, 1.ª ed. (C/ Arte, 2014).

[12] Magali Meller Sehn, «A preservação da arte contemporânea», *Revista Poésis*, n.º 20 (2012): 137-48.

T.A.: Sino de una revisión de las prácticas museológicas establecidas cuando determinadas modalidades se adquieren, como, por ejemplo, posibilidades de almacenamiento y (re) exhibición en el futuro.

para la definición de *qué es* la obra, *qué* conservar y *cómo*, sólo para citar algunos puntos.

Este panorama pone de manifiesto la complejidad de la cuestión, que requiere una interacción mayor entre profesionales de diferentes áreas para atender las especificidades de la obra contemporánea. La interlocución del conservador-restaurador con el autor de la obra para la realización de entrevistas y otros registros pertinentes, como anotaciones de montaje es comprendida hoy como instrumento primordial para asegurar el cuidado de la obra en su materialidad, pero también considerando el plano subjetivo, con el fin de garantizar su mantenimiento y futuras presentaciones públicas con fidelidad al proyecto del artista.

Considerando la cuestión en el panorama brasileño, tomamos como ejemplo la *Pinacoteca de São Paulo*, de administración estatal, una de las instituciones más importantes de Brasil. Teodora Camargo Carneiro, directora del Núcleo de Conservación y Restauración de la Pinacoteca, relata que la Pinacoteca empieza a elaborar una documentación más completa para las instalaciones de la colección a partir de 2003. Según Carneiro, el divisor de aguas fue la presentación del proyecto INCCA durante el encuentro internacional del ICOM, en 2003, en Rio de Janeiro, que ha puesto en evidencia la necesidad de documentación profunda de las obras contemporáneas. (T. Camargo Carneiro, comunicación personal, 11 de mayo de 2019). De ahí por delante la institución buscó alcanzar condiciones más adecuadas al desafío: en 2004 la Pinacoteca adquiere la primera filmadora, y en 2007 la conservadora-restauradora Camila Vitti Mariano se incorpora al personal específicamente para trabajar en la gestión de obras en la reserva técnica, lo que incluye la realización de las entrevistas a los artistas, en este período también se incorpora al equipo un técnico especializado en captación y edición de videos.(C. Vitti Mariano, comunicación personal, 11 de mayo de 2019).

Al acercarnos al contexto local, se identifica que las instituciones museales de Espírito Santo no han afrontado los problemas y desafíos relacionados a la documentación y conservación de obras de instalación. El trabajo como conservadora-restauradora del Núcleo de Conservación y Restauración de la UFES nos proporcionó una aproximación a los museos locales, lo que nos permitió conocer sus estructuras, personal, condiciones de trabajo y tipología de sus colecciones. La observación en visitas técnicas y algunas conversaciones informales con los coordinadores de los espacios nos confirmaron que poco o nada había sido hecho en el sentido de adaptar los protocolos de documentación y conservación para mejor responder a las necesidades del grupo de las instalaciones.

Una situación preocupante en Espírito Santo es la inexistencia de profesionales conservadores-restauradores en el cuerpo técnico de los museos locales, sean municipales, estatales o federales. La correspondencia entre esta ausencia y la inexistencia de procesos de revisión y actualización conceptual y práctico de lo que significa documentar, conservar, restaurar o incluso (re)exponer una instalación, nos parece pertinente. Se evidenciaba la urgencia de promover en Espírito Santo una discusión amplia sobre el tema de la documentación y de la conservación del arte contemporáneo. Preocupábanos también que un nuevo modelo de documentación se incorporase en las prácticas de las tres instituciones involucradas después de la investigación. Así, invitamos al personal institucional a participar de todos los procesos de documentación, elaboración de guion y realización de entrevistas realizados durante la investigación. También se impartió un taller sobre documentación de obras no convencionales para el personal de las instituciones involucradas. La dinámica propuesta para la oficina siguió el modelo del proyecto *Inside Installation* y su posterior aplicación en América Latina: estudios de casos reales, realización de entrevistas a los artistas y montaje de las obras, lo que ha permitido el desarrollo de una documentación mucho más amplia y eficaz.

Promover una discusión sobre el tema de la conservación de obras de arte contemporáneo, cuestionar el papel de la documentación para la conservación de las obras instalativas e incentivar los cambios conceptuales y protocolares en los museos de Espírito Santo, por supuesto, es la contribución más amplia que se pretende alcanzar con esta tesis.

ESTRUCTURA Y CONTENIDO DE LA TESIS

La tesis está estructurada en siete capítulos, que describen todo el recorrido investigativo desde la definición del objeto de estudio hasta los resultados obtenidos a lo largo y al final del proceso. Los documentos complementarios, pero importantes dentro del contexto del trabajo, se dispondrán en los anexos.

El primer capítulo empieza por localizar y contextualizar Espírito Santo en el panorama nacional brasileño, por tratarse de una provincia poco conocida fuera de Brasil. A continuación, describimos la evolución y contexto en el que se desarrolla la producción artística contemporánea local y el histórico de las tres instituciones museológicas públicas locales que han participado de esta investigación.

El segundo capítulo presenta el conjunto de las obras instalativas que es objecto de esta investigación: veintidós obras, pertenecientes a las colecciones de tres instituciones públicas de Vitória, la capital de Espírito Santo. Para presentar cada trabajo, elegimos el formato de fichas, en las que reproducimos las informaciones tal como las hemos encontrado en las fichas de datos institucionales.

En el tercer capítulo describimos el análisis del plano conceptual de las obras, realizado a partir de las entrevistas que hemos llevado a cabo a los artistas acerca de sus obras. Los proyectos y el memorial descriptivo de los trabajos, encontrados especialmente en los archivos de la GHM y la CPAP proporcionaron información significativa para comprender los trabajos. Nuestros estudios sobre la biografía de los artistas, su producción y temas relacionados con sus obras, complementaron la elaboración del plan conceptual.

En el cuarto capítulo, describimos cada obra en su plano material, identificando los materiales constituyentes, los factores de degradación y el análisis del estado de conservación de cada instalación.

En el quinto capítulo relacionamos las informaciones recogidas a lo largo del tercer y cuarto capítulos para proponer estrategias de conservación

preventiva y instrucciones de montaje dirigidas a cada una de las obras investigadas.

El sexto capítulo está dedicado a una reflexión final en el que se retoma el principio de esta tesis, considerando los objetivos iniciales, las acciones desarrolladas a lo largo de la investigación y los resultados alcanzados por este trabajo.

En el séptimo y último capítulo realizamos el análisis crítico y conclusivo de todo el proceso investigativo realizado, considerando las posibles contribuciones del trabajo, sus límites y posibilidades futuras.

OBJETIVOS

Esta investigación se desarrolla en el ámbito de la documentación y la conservación del arte contemporáneo. Se ha pretendido desarrollar una investigación en profundidad que ofrezca una contribución para la conservación de obras contemporáneas pertenecientes a las colecciones de los museos públicos del estado de Espírito Santo, en Brasil.

Como objetivo principal, la investigación plantea una aproximación al problema de la conservación de obras de arte contemporáneo y el enfrentamiento de las especificidades de su documentación, a partir del estudio de caso de un conjunto de instalaciones de arte, pertenecientes a las colecciones públicas de Espírito Santo.

También se pretende que la investigación y prácticas desarrolladas en estas instituciones públicas locales estimule a que actualizen sus protocolos de documentación. Nuesta hipótesis es la de que la documentación adecuada signifique un camino seguro, de bajo costo, factible de ser implementado de inmediato, que resulte en un aumento significativo de calidad en el registro y en la conservación de las instalaciones de arte en Espírito Santo.

Para alcanzar este objetivo, pretendemos involucrar al personal de las instituciones en los procedimientos de documentación, elaboración y realización de entrevistas a los artistas, incentivando a que conquisten autonomía para aplicar la metodología de documentación preconizado por el INCCA y legitimada por las más importantes instituciones museales internacionales. Ese modelo tiene como bases la entrevista al artista, que nos permite acceder a informaciones auténticas y profundas sobre la obra, incluso a sus aspectos más subjetivos, no evidenciados en el plano material de la obra.

Se espera que una documentación lo más completa posible, con atención al plano material y al plano conceptual de la obra, ofrezca una base segura para su conservación, restauración y montajes futuros.

Además del carácter teórico inherente a una investigación doctoral, la propuesta también conlleva la práctica, que incluyó una estancia preparatoria y dos períodos de trabajo de campo realizados en Brasil.

Los dos períodos de trabajo de campo en Brasil tuvieron como objetivo investigar el grupo de veintidós obras instalativas en profundidad, con el análisis pormenorizado de los elementos materiales y la comprensión del plano conceptual, a partir de las entrevistas a los artistas. Este conjunto de obras no había nunca recibido un análisis y documentación en profundidad, configurándose la oportunidad del desarrollo de una investigación inédita y una contribución efectiva para importantes instituciones museísticas de Espírito Santo.

De entre los objetivos específicos propuestos en la investigación, destacamos:

- Desarrollar una investigación teórica de la producción del arte contemporáneo en Espírito Santo, a partir de referencias bibliográficas de autores locales y nacionales, con fin de identificar la historia y contexto en que se empieza y desarrolla esta producción local.
- Investigar el histórico y perfil de las instituciones museales con acervos de arte contemporáneo en la ciudad de Vitória, capital del ES, la tipología de sus acervos, la presencia de obras *no convencionales* y el análisis del estado de conservación de estas.
- Realizar el rastreo de datos través de las fichas de catalogación disponibles en las instituciones locales, para identificación de la documentación existente, del conjunto de obras de instalación en sus acervos, tipologías y condiciones de conservación de las obras.
- Elegir el conjunto de obras que serán objeto de esta tesis, para las cuales se hará una exhaustiva investigación individual, con descripción e identificación de técnicas y materiales, análisis del estado de conservación, fotos y entrevista con artista.
- Realizar en profundidad la investigación de un conjunto de veintidós obras instalativas, con su completa documentación y la elaboración de un plan de conservación preventiva individual. Con la inclusión de instalaciones de tres instituciones públicas pretendíamos abarcar un número significativo de obras y llevar la discusión acerca de la documentación.

- Realizar entrevistas a los artistas y ampliar las informaciones acerca de las obras, del contexto en el que han sido producidas, los procesos de creación, las cuestiones relacionadas a su materialidad y el plano conceptual.
- Determinar el estado de conservación de las instalaciones de arte de las colecciones públicas de la ciudad de Vitória, a partir de análisis in sito y considerando la función e importancia los distintos materiales/componentes en la obra.
- Proponer estrategias de conservación preventiva en cada caso, considerando los materiales constituyentes, los procesos de degradación pronosticados para cada elemento y en la coexistencia de ellos.
- Favorecer a que las instituciones realicen los cambios necesarios para la actualización de los protocolos de documentación de obras contemporáneas.
- Acercar el mundo de la creación y el de la conservación de obras contemporáneas. Los encuentros con los artistas se configuran una oportunidad preciosa de compartir con ellos cuestiones relacionadas a la conservación de los trabajos. De igual manera, para el restaurador es muy enriquecedor conocer los procesos de creación, el modo con que cada artista trabaja los materiales y qué significados conllevan en la obra y qué piensan de la conservación y restauración de sus trabajos.

Al poner la cuestión en evidencia, nos animaba la perspectiva de desarrollar un trabajo inédito, sembrar discusiones provechosas y desarrollar nuevos conocimientos. Hacemos hincapié en que nuestra intención es poner en marcha un proyecto viable, considerando la escasez de recursos que suele limitar las acciones de las instituciones museísticas, además de la falta de preparación de su cuerpo técnico. Antes que proponer un punto de llegada ideal, nos interesaba fomentar un punto de partida real y poner en práctica los cambios necesarios en los protocolos de documentación y de conservación.

Esperamos contribuir con la ampliación de las discusiones acerca de los retos provocados por la producción artística contemporánea, ofrecer un avance en el conocimiento de las obras instalativas de Espirito Santo y estimular futuras investigaciones, sean en el área de la conservación-restauración, sea en las áreas tangenciales de conocimiento, como la Historia del Arte, la Curatorial o la Museología, entre otras.

METODOLOGIA

Para la elaboración de los dos primeros capítulos hemos hecho una búsqueda de referencias, seguida de la lectura analítica de la bibliografía relacionada con el tema investigado. La escasez de referencias bibliográficas acerca de la producción artística de Espírito Santo nos llevó a la búsqueda por fuentes académicas, como tesinas de grado y máster, artículos y publicaciones locales. Ante una documentación institucional insuficiente, se buscó las informaciones junto al personal institucional y consulta a otras fuentes disponibles (catálogos de exposiciones, registros fotográficos y videográficos, periódicos, etc.).

Para un acercamiento a las prácticas de documentación la autora realizó una estancia en el Departamento de Restauración del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), con duración de 100 horas. Las actividades realizadas, las podemos dividir en estudio de la documentación, acompañamiento del desmontaje de obras y la cita con Alberto Mata, jefe del Departamento de Informática de IVAM. El acceso al archivo de las obras permitió el estudio de las fichas de documentación de importantes artistas de esta colección.

La estancia en el IVAM ha sido realizada de 03/08/2015 al 04/09/2015, bajo la orientación de Maite Martinez, jefe del Departamento de Conservación y Restauración del museo, lo que nos permitió un estudio en profundidad de las fichas de datos de 28 obras instalativas de la colección del IVAM. El período de estancia correspondió con la muestra *En Tránsito*, lo que nos ofreció oportunidad de acompañar parte de estas obras en exhibición. Además de acompañar al equipo de montadores y restauradores del desmontaje de ocho instalaciones al final de la exposición: Los estudios, charlas y prácticas desarrolladas en el IVAM resultaron en una importante preparación para el trabajo de campo a ser desarrollado en Brasil.

Para tener también una referencia brasileña relacionada con los protocolos de documentación dirigidos a las instalaciones, realizamos una visita técnica a la Pinacoteca del Estado de São Paulo (10/05/2019), uno de los museos más grandes del país. En la visita, los profesionales del Departamento de

Conservación y Restauración y del Departamento de Colección de Museos proporcionaron conocer los protocolos seguidos por estos departamentos, las hojas de datos y la forma en que se gestiona la información. La experiencia brasileña también evidenció la similitud de los protocolos practicados por IVAM y Pinacoteca, confirmando la importancia de INCCA como referencia común en la documentación de instalaciones y en la formulación de las entrevistas a los artistas.

En la elección de las instituciones con las que íbamos a trabajar consideramos los siguientes criterios: albergar obras intalativas en su colección, ser una institución pública, no contar con conservadores-restauradores y haber contestado la carta de invitación que hemos enviado, confirmando el interés y garantizando nuestro libre acceso a toda la documentación, a todas las obras de instalación, incluyendo el permiso para documentación fotográfica.

La selección del conjunto de obras contemporáneas no convencionales que serán parte de la investigación se realizó a través del análisis de datos e informaciones complementarias obtenidas junto al equipo de profesionales de las instituciones museológicas elegidas.

La identificación de la documentación existente relacionada con el conjunto de obras no convencionales, sus autores y condiciones de conservación de las obras, se ha realizado a través del rastreo de datos de las fichas de catalogación disponibles en las instituciones museológicas locales, identificando también las lagunas de información a ser corregidas.

El estudio de la documentación, la grabación de las entrevistas y los análisis de las características materiales de las obras los ejecutamos *in situ* durante las dos estancias de trabajo de campo realizadas. La primera etapa llevada a cabo del 19-09-2015 al 10-11-2015, y la segunda etapa del 25-04-2016 al 31-05-2016, un total de unos tres meses de trabajo *in situ*. En 2019, tuvimos la oportunidad de realizar acciones y estudios complementarios, aprovechando el hecho de que estábamos en Brasil.

En todas las acciones en el trabajo de campo contamos con la colaboración del equipo técnico de los museos implicados. Se consideró oportuno la participación de los directores y otro miembro del equipo en las entrevistas para involucrar al personal en el proceso de hacerlas, para servir de entrenamiento y también por la contribución que darían con el conocimiento histórico de la institución y las exposiciones o situaciones que generaron las adquisiciones. La presencia de ellos también reafirmaba delante del artista entrevistado el interés de la institución en ampliar la documentación para ofrecer mayores cuidados a las obras.

En el primer período de trabajo de campo se evidenció la necesidad de difundir entre el personal institucional las cuestiones relacionadas a la problemática de la documentación de obras contemporáneas de que tratábamos. Hasta ese momento, los temas de la documentación y conservación de las instalaciones eran discutidos solamente con la dirección y el funcionario que trabajaba directamente con el acervo. Pero nos dimos cuenta de que, para un cambio de paradigma a nivel institucional, sería necesario involucrar a todo el personal institucional. Así que hemos propuesto a los coordinadores la realización de un curso básico en documentación de obras complejas, dirigido a todo el personal de las tres instituciones, de carácter teórico-práctico. El curso se realizó en el según periodo de trabajo de campo, en 2016, y, además de una parte teórica, realizamos una práctica de acuerdo con las experiencias del *Inside Intallation*, preconizadas por el INCCA: a partir de la práctica de documentar colectivamente tres instalaciones pertenecientes a las colecciones implicadas.

En total, hemos investigado veintidós instalaciones. Durante la investigación se realizaron entrevistas a los artistas, para darnos a conocer las cuestiones formales, materiales y conceptuales de las obras elegidas para esta investigación. Todas las entrevistas a los artistas fueron programadas por el personal o directores de los museos y llevado a cabo en las instalaciones de la institución. Algunos artistas participan de la investigación con más de una obra, como es el caso de Maurício Salgueiro, con cuatro obras de su autoría investigadas, todas de la colección del MAES. En estos casos, realizamos una sola entrevista, con preguntas iniciales más amplias y, en un segundo momento, preguntas dirigidas a cada trabajo, teniendo en cuenta sus especificidades. Debido a eso, aunque se trate de un conjunto de veintidós obras de instalación, el número de entrevistas se reduce y equivale al total de artista: doce.

Las entrevistas se realizaron a partir de un guion, pero en formato semi-estructurado, acercándose más a una charla, lo que permitió más naturalidad del entrevistado y flexibilidad a nuestras indagaciones. Este formato nos pareció más apropiado, considerando que los vacíos de información en los archivos institucionales iban más allá de las cuestiones intrínsecas al trabajo. En algunos casos, faltaba informaciones sobre la exposición o salón que permitió la adquisición de la obra, las causas de las transformaciones que se notaba entre el proyecto archivado en la institución y el montaje realizado efectivamente, los detalles del proceso de adquisición de la instalación y el porqué de se haber quedado en la colección solamente algunas piezas o mismo ningún elemento material de determinadas obras. Al ampliar el

ámbito de la entrevista buscamos una contribución de los artistas para aclarar circunstancias, criterios y hechos relacionados directa y indirectamente a sus trabajos, además de conocer en profundidad las cuestiones específicas aportadas por ellos.

Las entrevistas presenciales han sido grabadas en vídeo, posteriormente transcriptas y traducidas al español. Para que la lectura sea menos agotadora, dado que algunas entrevistas van más allá de veinte páginas, extraemos para la tesis solo los extractos que conciernen a los trabajos investigados. Se ha quitado de las transcripciones las partes en las que los artistas tratan de temas o trabajos que no se relacionan o influyen en el estudio de las obras seleccionadas para la investigación. La supresión de tramos estará informada con el símbolo: *[...]*. Se realizó también dos entrevistas por correo electrónico, por la imposibilitad de un encuentro presencial con los artistas, residentes en São Paulo.

Todos los artistas y obras que participan de esta investigación son brasileños, al igual que las instituciones en las que se han exhibido y mantenido estas obras. De este modo, para evitar repeticiones, solo mencionaremos el país en subtítulos de fotos o biografías cuando no se refiera al Brasil.

Hemos dispuesto un número considerable de imágenes, para ilustrar y dilucidar el contenido textual. Parte de estas imágenes son el resultado de registros fotográficos digitales que hemos hecho de las fotos analógicas encontradas en los archivos de los museos investigados. No encontramos la información de autoría de estas fotos originales, debido a eso, en estos casos, indicamos como fuente el archivo institucional a que pertenece.

La gran mayoría de las fotos publicadas en la tesis son de esta autora, por lo qué, para no sobrecargar los subtítulos, elegimos mencionar la autoría de la imagen solo cuando es una foto tomada por otro autor.

Con relación a la redacción del texto, hemos decidido por mantener las citas en el idioma original, describiendo la traducción en nota de pie de página, con la sigla T.A., indicando traducción de la autora. Una excepción serán los datos de las fichas de obras que componen el Capítulo 2, cuyos textos están todos traducidos al español.

En cada uno de los capítulos 3, 4, y 5 tratamos de los veintidós trabajos, bajo diferentes enfoques: en el capítulo 3, el plano conceptual, en el 4, el plano material y el estado de conservación y, por fin, el capítulo 5, que trata de planes de intervenciones y conservación preventiva. Al final, como Anexo, presentamos un modelo básico de Informe de Condición (*condition report*), que se puede ampliar y adaptar según la necesidad de cada institución.

Para ofrecer un panorama claro de las obras y artistas con los cuales vamos a trabajar, antes del inicio del capítulo 1 presentamos una lista con fotos y informaciones básicas del artista e de la obra. Incluimos también la información de las páginas en que cada obra aparece en los capítulos 3, 4 y 5. De este modo, el lector puede leer estos capítulos de modo linear, o optar por leer los datos respectivos a cada obra separadamente.

En el principio de la redacción del texto hubo una duda en cuanto a traducir o no los nombres de las ciudades y provincias brasileñas, como por ejemplo Vitória/Victoria, Espírito Santo/Espíritu Santo y São Paulo/San Pablo. Hemos hecho una consulta al equipo de la Real Academia Española – RAE y nos contestaron que "La tendencia a la traducción de los topónimos ha disminuido a lo largo del tiempo, de modo que el uso actual revela una clara predilección por la transferencia de la forma original". Mantuvimos así la grafía original: Vitória, Espírito Santo. (RAE, comunicación personal, 21 de mayo de 2018).

Para la organización de las referencias bibliográficas optamos por el estilo Chicago, más utilizado en Artes, Humanidades, Literatura y Ciencias Sociales, con las notas a pie de página y una bibliografía completa al final de la tesis.

METODOLOGÍA Y ETAPAS DEL TRABAJO INVESTIGATIVO.

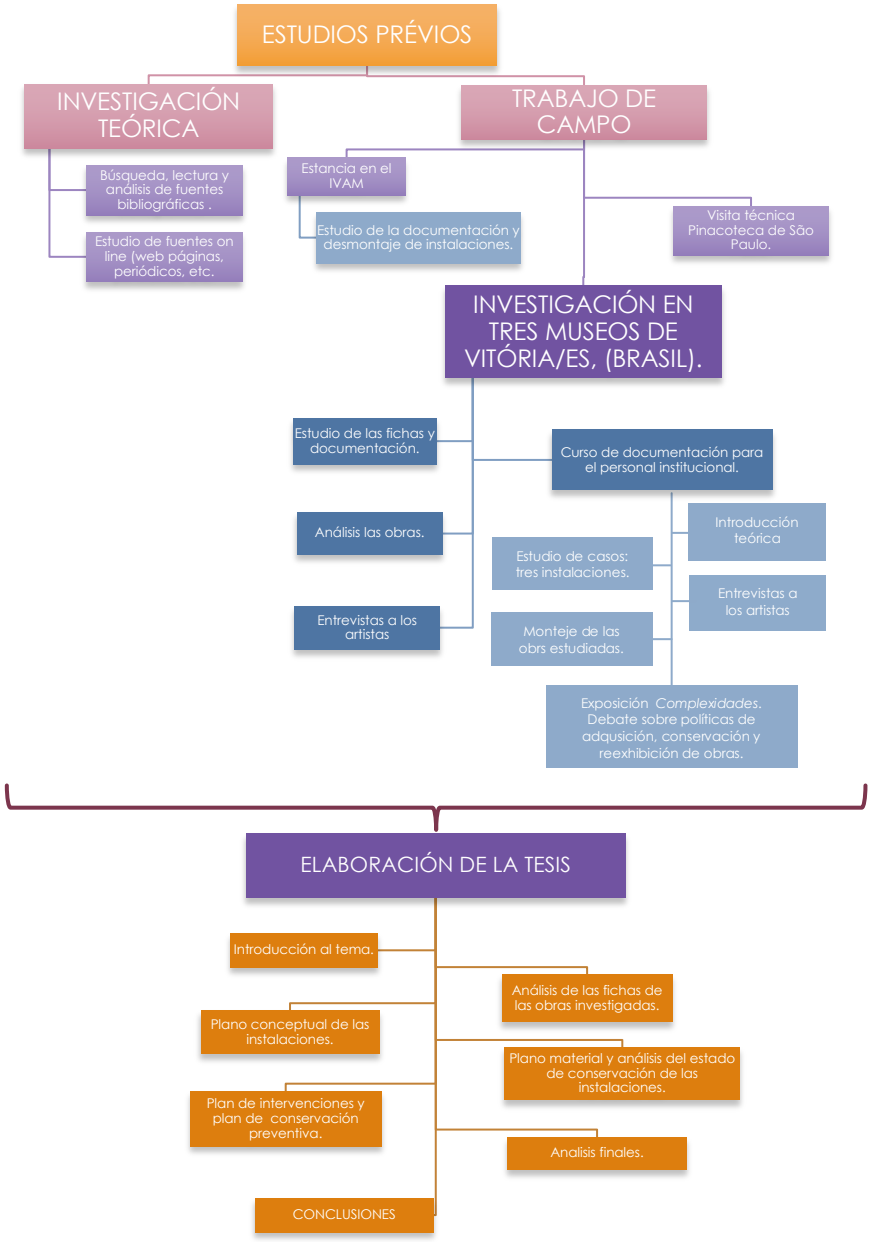


Figura 1. Cuadro esquemático de la metodología y las etapas de esta investigación.

PANORAMA DE LAS INSTALACIONES INVESTIGADAS

Breve presentación de las colecciones, de los artistas y sus obras, los apartados relacionados a cada una de ellas en la tesis y las fechas de las entrevistas realizadas.

OBRAS DE LA COLECCIÓN GALERIA HOMERO MASSENA.

IRINEU RIBEIRO (Linhares/ES, 1960)

Caranguejada, 2001.
Páginas relacionadas:186, 326, 454.

Entrevista realizada en 9/4/2019, en la GHM.

JOÃO CARLOS DE SOUZA (Santo André/SP, 1964)

Desvio do espaço, 2003.
Páginas relacionadas: 194, 335, 461.

Entrevista realizada en13/5/2016, en la CPAP.

LUCIANA OHIRA (São Paulo/SP, 1983) **& SÉRGIO BONILHA** (São Paulo/SP, 1976)

Transposição e adensamento, 2007.
Páginas relacionadas: 202, 338, 478.

Ocupação mínima/ máxima do espaço, 2007.
Páginas relacionadas: 210, 345, 486.

Entrevista realizada en 8/7/2015 y en la GHM

MARCELO GANDINI (Vitória/ES, 1974)

Projéteis, 2009.
Páginas relacionadas: 214, 356, 493.

Entrevista realizada en 8/10/2015, en la GHM.

OBRAS DE LA COLECCIÓN MUSEU DE ARTE DO ESPÍRITO SANTO.

MAURÍCIO SALGUEIRO (Vitória/ES, 1930)

Escultura Luminosa II, 1963/64.
Páginas relacionadas: 227, 368, 500.

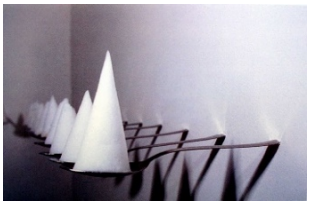
Lâmina III, 1971.
Páginas relacionadas: 234, 375, 504.

Paisagem Detalhe II, 1975.
Páginas relacionadas: 237, 384, 507.

Ordinário marche I, 1993.
Páginas relacionadas: 241, 391, 509.

Entrevista realizada en 13/5/2016, en el MAES.

OBRAS DE LA COLECCIÓN CASA PORTO DAS ARTES PLÁSTICAS.



JULIO TIGRE (Carangola/MG, 1960)

***Mare Ab Ama**ro*, 2000.
Páginas relacionadas: 248, 396, 511.

1° Premio en el 2° Salão Capixaba do Mar.

Entrevista realizada en 24/5/2016, en la CPAP.

IRINEU RIBEIRO (Linhares/ES, 1960)

Batismo de Netuno, 2000.
Páginas relacionadas: 256, 403, 516.

Premio Gran Mención Honorífica Capitania dos Portos do Espírito Santo en el 2° Salão Capixaba do Mar.

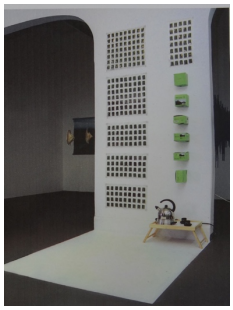
Entrevista realizada en 24/5/2016, en la CPAP.

MARUZZA VALDETARO (Vitória/ES, 1966)

Roupa para sereia, 2001.
Páginas relacionadas: 264, 430, 527.

3° Premio del 3° Salão Capixaba do Mar.

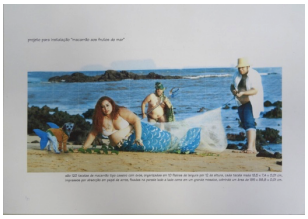
Entrevista realizada en 25/5/2016, en la CPAP.



ELISA QUEIROZ (Macaé/RJ, 1970 – Vitória/ES, 2011)

Tea Bags, 2001.
Páginas relacionadas: 271, 420, 521.

2° Premio del 3° Salão Capixaba do Mar.



ELISA QUEIROZ (Macaé/RJ, 1970 – Vitória/ES, 2011)

Macarrão aos frutos do mar, 2002.
Páginas relacionadas: 281, 429, 524.

2° Premio del 4° Salão Capixaba do Mar.

MARUZZA VALDETARO (Vitória/ES, 1966)

Mergulho, 2002.
Páginas relacionadas: 294, 432, 532.

4° Salão Capixaba do Mar.

Entrevista realizada en 25/5/2016, en la CPAP.

ELISA QUEIROZ (Macaé/RJ, 1970 – Vitória/ES, 2011)

Álbum de retratos, 2002.
Páginas relacionadas: 278, 427, 523.

1° Premio del 1° Salão de Arte de Vitória.

MARLUZZA VALDETARO (Vitória/ES, 1966)

Perfume, 2002.
Páginas relacionadas: 287, 430, 527.

1° Salão de Arte de Vitória. Donación de la artista.

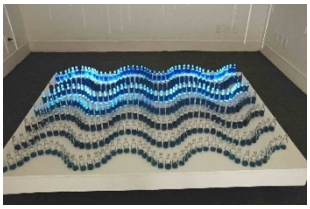
Entrevista realizada en 25/5/2016, en la CPAP.

ANDRESSA ZANOTTI (Colatina/ES, 1976)

O Canto Molhado vem do Náufrago Triste e Miserando I, II" 2003.
Páginas relacionadas: 298, 433, 534.

1° Premio del 5° Salão Capixaba do Mar.

Entrevista realizada en 13/5/2016, en la CPAP.

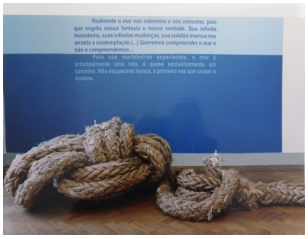


VILMA LINO (Coaraci/BA, 1951)

Bi-polar, 2003.
Páginas relacionadas: 302, 439, 539.

Premio Tribunal Popular en el 5° Salão Capixaba do Mar.

Entrevista realizada en 24/5/2016, en la CPAP.



IRINEU RIBEIRO (Linhares/ES, 1960)

Elo, 2003.
Páginas relacionadas: 307, 444, 541.

2° Premio del 5° Salão Capixaba do Mar.

Entrevista realizada en 24/5/2016, en la CPAP.

SÉRGIO CÂMARA (Vila Velha/ES, 1965)

Bóias para náufragos, 2004.
Páginas relacionadas: 311, 445, 543.

3° Premio Adquisición del 6° Salão Capixaba do Mar.

Entrevista realizada en 25/5/2016, en la CPAP.

ANNÍBAL (São Paulo/SP, 1968) **E BRANCA** (São Paulo/SP, 1978)

Leda e o mar, 2006.
Páginas relacionadas: 316, 450, 546.

Premio Adquisición en el 7° Salão do Mar.

Entrevista realizada via correo electrónico en 12/6/2018.

CAPÍTULO 1

Imagen de la página anterior:

O canto molhado vem do naufrágio triste e miserando I, II (2003), Andressa Zanotti.

Colección Casa Porto das Artes Plásticas.

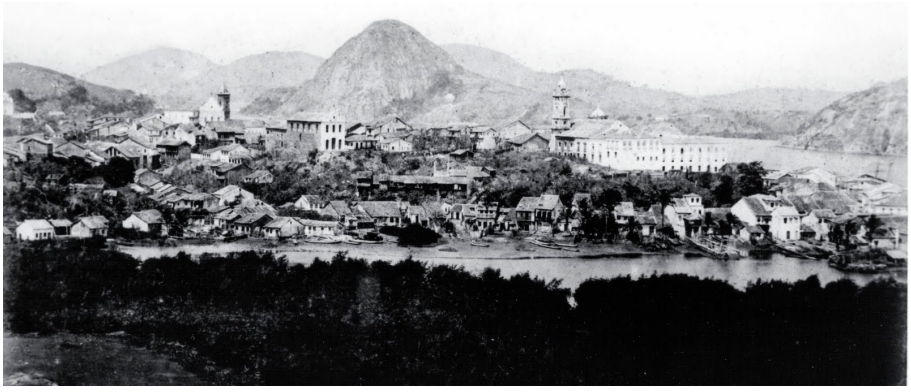
Detalle del primer montaje de la obra.

CAPÍTULO 1

EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA PROVINCIA DE ESPÍRITO SANTO, EN BRASIL: INSTITUCIONES MUSEOLÓGICAS.

1.1. La provincia de Espírito Santo y su capital, Vitória, una isla en el sudeste brasileño.

Espírito Santo (ES) es un estado situado en la región sudeste de Brasil, compuesta también por las provincias de Rio de Janeiro, São Paulo y Minas Gerais (Figura 3). Esta es la región geoeconómica más dinámica, de gran importancia política y sociocultural en el país.



Fuente: Biblioteca Nacional (Brasil)

Figura 3. Imagen de la ciudad de Vitória en el siglo XIX.

Parte de un archipiélago, la ciudad de Vitória, capital de la provincia, está formada por la isla principal (con un área de 29.31 km²), otras 34 islas más pequeñas y una parte continental (área total: 98.194 km²), con una costa atlántica al este. Aunque la formación geográfica de esta capital no tenga ninguna influencia en nuestro estudio, podemos utilizar la geografía de la isla como una metáfora del aislamiento que históricamente marcó el estado y su

capital, principalmente en relación con otros estados que bordea. Desde el tiempo del principio del período colonial, pero también en períodos más recientes, este aislamiento es un factor importante que considerar y, a largo plazo, los reflejos de este se notan en el descompás de las instituciones culturales locales, comparadas con las de otras importantes capitales del país. Este aislamiento y ausencia de parámetros internos que estimulen o provoque acciones más arrojadas y actuales en sus instituciones son aspectos que vamos a tratar en el desarrollo de nuestro trabajo.

Fuente: Google Maps y Google Imágenes.

Figura 4. Mapa de la isla de Vitória, capital de Espírito Santo y su localización en el mapa de Brasil.

El Espírito Santo es una de las colonias más antiguas, iniciada sólo 35 años después de la llegada de los primeros portugueses con el proyecto colonizador que invadió las tierras indígenas brasileñas. Se estima que en año 1500 la población indígena era de 3.000.000 individuos, la mayoría de ellos viviendo en zonas costeras[13]. La historiadora Nara Saletto comenta que el

[13] Fundação Nacional do Índio - FUNAI, «Índios no Brasil - Quem são», accedido 22 de septiembre de 2019, http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao.

pueblo comenzó en la década de 1550[14]. También en este período el donatario[15] Vasco Fernandes Coutinho traslada la sede de la capitanía para la isla de Santo Antonio, que pasa a llamarse Vila de Vitória. Pero, fracasadas las administraciones de sus donatarios, resultó que en el siglo XVIII el Espírito Santo como Capitanía Regia siguió con su administración subordinada a la Capitanía de Bahía (al norte del ES), primera capital del Estado de Brasil, y su jurisdicción judicial sujeta al Defensor de Río de Janeiro[16]. Ubicado al sur, el Rio de Janeiro fue la segunda capital del Estado de Brasil (1763 a 1960), local donde permaneció la corte portuguesa de 1808 a 1821. Al oeste, en una zona montañosa, Minas Gerais, conocida entonces por Vila Rica, ganó importancia al tornarse un gran centro de extracción de oro. Presionado por estos tres grandes centros y sin recibir grandes inversiones, la Capitanía de Espírito Santo siguió sin relevancia en este contexto. En los períodos siguientes, impulsado por el fin de la esclavitud de los africanos (1889), llegan a esta región otros inmigrantes europeos, que van a poblar las montañas y a ampliar la agricultura en aquella región. Estos nuevos emigrantes van a trabajar en los campos, principalmente en la producción de café. [17]

Saletto[18] comenta que en el proceso de formación de la población en Espírito Santo hubo la contribución de diversos grupos, indígenas, negros, portugueses, y también de muchos inmigrantes procedentes principalmente de Italia, Alemania y Polonia, y de modo menos numeroso, austríacos, pomeranos y otros. Además de la convivencia de tan distintos grupos, el mestizaje entre ellos, en especial entre los indígenas, portugueses y africanos, generó la diversidad que hoy identificamos en los capixabas[19], así como en los brasileños de modo general. No se puede dejar de mencionar que este mestizaje no se dio en un proceso pacifico y de valorización de la diversidad cultural. Un mestizaje permeado por relaciones violentas, hostigamiento, violación, en una sociedad con profunda distinción de clase y prejuicios

[14] Nara Saletto, «Sobre a composição étnica da polulação capixaba.», *Dimensões - Revista de História da Ufes. N.11* (Vitória, 2000), http://www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/2329.

[15] Persona a quien se le otorga una donación. En el momento de la colonización de Brasil, así se llamaba un concesionario que recibía tierras para explorar, administrar y administrar.

[16] Basílio Carvalho Daemon, *Província do Espírito Santo, sua descoberta, história cronológica, sinopse e estatística*, ed. Maria Clara Medeiros Santos Neves, Secretaria (Vitória: Instituto Sincades, 2010).

[17] Almerinda Lopes, «ORDINÁRIO MARCHE | Almerinda Silva Lopes. Comitê Brasileiro de História da Arte. - outubro 2015», 2005, http://mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica43-78.

[18] Saletto, «Sobre a composição étnica da polulação capixaba.», p.100.

[19] Capixaba es una voz indígena, de origen Tupi, que significa tierra de plantación, pero con la que se llamó a los habitantes de Vitória y después se extendió a los habitantes del estado de Espírito Santo.

arraigados. La inmigración de europeos tenía sus determinantes biológicos articulados a la presuposición de superioridad europea y un plan de "blanqueamiento" de la población local.[20]

Los efectos del proyecto de colonización portuguesa en territorio brasileño fueron muy fuertes. La devaluación de la cultura indígena, los conflictos y las enfermedades transmitidas diezmaron a la población nativa. Setenta años después del inicio de la colonización la población indígena había reducido a menos de la mitad, y al final del período colonial, en 1822 se estimó que solo había una décima parte del número original de indígenas en todo Brasil. Los trescientos años de la esclavitud de los africanos también generaron profundas heridas sociales aún no superadas, que se reflejan en una gran desigualdad socioeconómica en la sociedad brasileña actual. En el campo del arte, las consecuencias se notan en la ausencia casi total de referencias negras e indígenas en la producción artística brasileña, lo que se repite en el contexto de Espírito Santo. Estos temas se hacen presentes en la producción artística contemporánea actual de modo crítico y genera muchos debates paralelos a esta producción.

En una mirada más positiva, esto promovió una cultura más plural, pero en el Espírito Santo, región de pequeña extensión, tal diversidad cultural condujo también a una dificultad en el reconocimiento de una identidad cultural propia, incluso entre sus propios habitantes. Hasta hace poco, era común entre los brasileños hacerse bromas relacionadas a la dificultad de identificar características o un acento en el modo de hablar de la gente *capixaba*. Esta condición se ha agravado al compartir Espírito Santo la región sudeste con otros tres estados monopolistas en el plan económico y cultural: São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais. Esto se relaciona con nuestro trabajo una vez que esta autoestima cultural baja en cierta medida influyó en una actitud más pasiva y menos propositiva, en ciertos puntos con lentitud en la conducción de las instituciones y políticas culturales. Viviane Mosé, filósofa y educadora capixaba, aborda este tema:

> *O Espírito Santo ocupou uma posição obscura no cenário nacional, um Estado que ninguém sabia, e talvez ainda não saiba muito bem o que é. Esta imagem obscurecida, quase escondida, gerou dificuldades para os habitantes, especialmente no que diz respeito à sua auto-estima [sic], o que se evidencia na desvalorização de si mesmo e de sua cultura. Mas precisamos reconhecer, e esta é a contribuição deste trabalho, que as*

[20] Giralda Seyferth, «COLONIZAÇÃO, IMIGRAÇÃO E A QUESTÃO RACIAL NO BRASIL», accedido 22 de septiembre de 2019, https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/25-encontro-anual-da-anpocs/st-4/st10-3/4610-gseyferth-colonizacao/file.

> *identidades culturais estão sempre em processo de construção; no Espírito Santo, possivelmente, ainda mais.*[21]

Desde las últimas décadas, Espírito Santo ha captado la atención en las noticias nacionales, gracias al reconocimiento de sus aspectos positivos, su valor y contribución en la formación del país. Un marco de su inclusión en el panorama nacional desde el factor socioeconómico fue el comienzo de las actividades el puerto de Tubarão ("tiburón"), en 1966. Siendo el mayor puerto en exportación de mineral de hierro del mundo, promocionó un avance económico y la infraestructura que permitió el surgimiento de nuevos complejos industriales, como la Companhia Siderúrgica de Tubarão (Acelor Mital), la Aracruz Celulose (Fibria), e influyó en la llegada de grandes empresas y fábricas, incentivado por el Banco do Desenvolvimento do Espírito Santo – BANDES a partir de la década de 1970. Pero fue el descubrimiento de reservas de petróleo, a nivel de presal, lo que amplió la importancia del Espírito Santo dentro del país y ha generado grandes transformaciones en su capital, Vitória. El Espírito Santo es hoy el segundo mayor estado petrolífero de Brasil, lo que he promovido mayores recursos para el Estado. El desarrollo de la provincia y su capital en los últimos años se nota, económica y socialmente. Además de los muchos problemas sociales, en 2015 un estudio realizado por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) mostró la región metropolitana de Vitória como la segunda mejor ciudad del litoral brasileño para vivir.

Utilizamos estos datos únicamente como información introductoria, para ofrecer mejor reconocimiento y comprensión de las condiciones específicas de esta provincia brasileña que, ubicada en la región más fuerte del país, presenta todavía condiciones menos favorecidas en muchos aspectos, incluso en el sector museológico y de la conservación-restauración de las colecciones de arte. Este desacompañamiento se reproduce fuertemente en el sector cultural, el que más específicamente nos interesa. Aunque pronto algunas iniciativas llevaron a la creación de escuelas de arte y museos – como veremos adelante –, la ausencia de planificación, de definición de políticas, de audacia y actualización con los movimientos artísticos de vanguardia, resultó en la discontinuidad y poca eficacia en la promoción de un avance de

[21] Viviane de Souza Mosé, *A resistência tapuia na capitania do Espírito Santo: dados sobre a formação das identidades capixabas*, IHGES (Vitória, 2009).
T.A.: El Espíritu Santo ocupó una posición oscura en el escenario nacional, un Estado que nadie sabía, y tal vez todavía no sepa muy bien lo que es. Esta imagen obscurecida, casi escondida, generó dificultades para los habitantes, especialmente en lo que se refiere a su autoestima, lo que se evidencia en la devaluación de sí mismo y de su cultura. Pero necesitamos reconocer, y esta es la contribución de este trabajo, que las identidades culturales están siempre en proceso de construcción; en el Espíritu Santo, posiblemente, aún más.

la producción artística local. La escasez de galerías de arte y ausencia de instituciones museológicas de referencia dificultaron un diálogo más amplio y productivo con otros centros culturales cercanos, así como la difusión de modo sistemático de los artistas locales y la circulación de esta producción artística en el ámbito nacional.

Considerando más específicamente nuestro campo de actuación, es patente que el desarrollo de la Museología y la Conservación-Restauración no fue favorecido en el ES. Las instituciones museológicas creadas no contaban con profesionales de estas áreas en sus equipos técnicos, ni hay escuelas para capacitación en estas áreas de conocimiento. Veremos que solo en 2010 la Secretaria de Cultura del ES contrata una museóloga y en 2013 lo hace la Universidad Federal do Espírito Santo (UFES). Pero la ausencia de conservadores-restauradores en las instituciones museológicas sigue igual en la actualidad. En este contexto, el campo de la conservación-restauración fue poco o nada considerado en las políticas directivas de las instituciones museológicas públicas existentes allí. Además de las buenas intenciones para la preservación del patrimonio artístico, los procedimientos fueron siempre muy por debajo de lo ideal, de modo descontinuado y lleno de improvisaciones. Esto se refleja en la actualidad, en carencias significativas en el mantenimiento de las colecciones de arte en las instituciones públicas, lo que justifica nuestra propuesta de investigación y la inclusión de una contribución práctica, además de la discusión crítica sobre el tema.

1.2. Evolución y contexto en el que empieza y se desarrolla la producción artística contemporánea local.

> *Contrapondo-se às realidades descritas, o Espírito Santo não contaria, até muito recentemente, com museus ou com um sistema artístico devidamente constituído, o que repercutiu tanto na assimetria da produção, inexistencia de coleções e ausencia de pesquisas na área de História da Crítica de Arte. Estas foram criadas e entraram em funcionamento apenas nas duas últimas décadas, tempo insuficiente para a consolidação de suas ações, de modo especial no que diz respeito à reflexão sobre a especificidade da produção local.*[22]

Las referencias acerca de la producción artística contemporánea en el Espírito Santo son escasas y sin representación en las publicaciones sobre el arte a nivel nacional. En un país continental como Brasil, los estados de São Paulo y Rio de Janeiro se desatacan como centros culturales, reuniendo en sus capitales una gran cantidad de museos, galerías, escuelas de arte, exposiciones nacionales e internacionales, etc. Así que, estas dos capitales del sudeste han promovido una movida que atrae hasta hoy una cantidad significativa de artistas, que buscan acercarse al centro de promoción y comercialización del arte. El Espírito Santo se mantuvo aislado de esta movida, sea por la fuerza monopolista de los vecinos, sea por una desestructura interna. Como consecuencia, recibió con lentitud los nuevos lenguajes visuales y, exceptuando casos puntuales, la producción artística de allí se mantuvo desconocida nacionalmente, arraigada a las expresiones tradicionales.

La investigación de este tema revela de pronto la dificultad de encontrar referencias bibliográficas especializadas. Los datos más expresivos referentes a la producción artística del Espírito Santo los encontramos en publicaciones de autores locales, en algunos pocos libros y más frecuentemente, en formato de artículos, trabajos académicos, catálogos/libros, textos curatoriales, etc. Aquellos que estén interesados en hacer frente a este problema, tienen un camino arduo, pues, una vez que las publicaciones son reducidas, se impone al investigador poner en marcha el trabajo de campo, estudiar la documentación primaria, realizar entrevistas, recurrir a las noticias

[22] Almerinda da Silva Lopes, «A pesquisa em artes visuais no Espírito Santo em uma trajetória específica», *Locus:revista de história* (Juiz de Fora, 2013).
T.A.: Contraponiendo las realidades descritas, Espírito Santo no contaría, hasta muy recientemente, con museos o con un sistema artístico establecido, o que repercutió tanto en la asimetría de la producción, inexistencia de colecciones y ausencia de investigación en el área de la Historia de la Crítica del Arte. Estas fueron creadas y entraron en operación sólo en las últimas décadas, tiempo insuficiente para una consolidación de sus acciones, de manera especial en lo que se relaciona a la reflexión sobre la especificidad de la producción local.

de los periódicos en imprenta escrita, y otras fuentes indirectas. Algunos pocos investigadores han transitado inéditos caminos para delinear la historia del arte que allí se desarrolló y desarrolla. Bernadette Rubim Teixeira al comentar la carencia de investigadores interesados en dedicarse a la historia del arte en el estado, resalta que eso se queda claro cuando observamos las referencias bibliográficas que presenta en su artículo [23], lo que podemos trasladar para esta tesis: publicaciones dispersas, menos convencionales (que incluye hasta trabajos finales de grado) y un grupo pequeño de autores. Podríamos pensar que tal dificultad se refiere más al rescate de un pasado distante, a los períodos más lejanos del arte y cultura local, pero la verdad es que incluso con relación a la producción artística contemporánea, tampoco encontramos una documentación lineal y segura. Las obras de arte presentes en las colecciones de las instituciones museológicas son testimonios fundamentales y una fuente primaria e inagotable de informaciones, pero luego veremos que la documentación institucional existente sobre estas deja muchas lagunas.

Encontramos un relato muy claro de este contexto en un artículo de Almerinda da Silva Lopes, historiadora del arte, investigadora, curadora y profesora del Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM) de la Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). En "A pesquisa em artes visuais no Espírito Santo em uma trajetória específica" [24] Almerinda es procedente de São Paulo y se trasladó a Vitória en la década de 1990, cuando empieza a dar clases en la universidad. Relata las condiciones y las dificultades encontradas en la búsqueda de documentación para la elaboración y comprensión histórica del arte contemporáneo capixaba. En su artículo, habla sobre la ausencia de una actitud investigadora por parte de los profesores del Centro de Artes (CAR/UFES), con sus actividades con centro en las prácticas artísticas y la enseñanza. Lopes describe que para la expansión de la institución hubo la llegada de nuevos profesores a los departamentos del CAR/UFES, muchos de ellos provenientes de otras capitales, llevó a un importante cambio de dirección. Pero fue la creación del curso de posgrado en Artes, en 2006, lo que he impulsado de modo sistemático el desarrollo de la investigación en este campo de conocimiento. Incluso llamamos la atención hacia el hecho de que, como una investigadora pionera, el nombre de Almerinda da Silva Lopes figura en muchas de nuestras referencias, sea como autora principal, sea como directora de trabajos

[23] Bernadette Rubim Teixeira, «1 2008», en *Galeria Homero Massena: 30 anos*, ed. IFCH (Campinas: UNICAMP, 2008), 1143-48.
[24] Lopes, «A pesquisa em artes visuais no Espírito Santo em uma trajetória específica».

académicos, en especial en el Máster en Artes, dedicados a la historia del arte en el ES.

Recurrimos a estas escasas publicaciones para formular aquí una breve explicación del contexto de la producción artística contemporánea en el ES, una introducción para mejor comprensión del conjunto de obras con las que vamos a trabajar.

Según Lopes, si hasta el final de la década de 1960 los lenguajes experimentales eran casi una excepción entre los artistas brasileños, esta producción será impulsada en la década siguiente por artistas del eje Rio/São Paulo [25]. Es importante recordar que en la década de 1960 el Brasil estaba viviendo una dictadura militar. El sistema se introdujo en el país el 1 de abril de 1964, un golpe militar que derrocó el presidente João Goulart, electo democráticamente, y duró veintiún años, hasta las elecciones directas de 1985. Esta condición de poca libertad de expresión, control y censura influyó en el arte producido allí y en el diálogo con otros centros. Los órganos de censura controlaban fuertemente la dramaturgia y la producción musical, con prohibición de textos, canciones y espectáculos. Sin embargo, las artes visuales fueron menos afectadas por las acciones directas de la policía y de la censura, pero también sufrieron la influencia y muchos trabajos expresan la opresión, violaciones de los derechos humanos y la restricción de la libertad en que vivía el país.

Al principio de la década de 1960 Vitória permanecía arraigada en el arte tradicional, con predominio de la pintura y escultura convencionales. Los artistas de referencia hasta este momento suelen ser los pintores Homero Massena, Levino Fanzeres y Álvaro Conde, reconocidos pintores de paisaje, entonces género muy apreciado por el público capixaba y el escultor Carlo Crepaz. Un punto que favoreció para generar un movimiento en las artes fue la federalización del Instituto de Bellas Artes, que fuera incorporado a la UFES[26]. Con la ampliación de la escuela hubo la necesidad de contratación de profesores, muchos de ellos oriundos de otras capitales. Así que en 1962 se trasladó de São Paulo para Vitória la pareja de artistas Raphael Samú (São Paulo) y Jerusa Margarida Gueiros Samú (Rio de Janeiro), Moacyr Fernandes Figueiredo (Santa Catarina), también el artista capixaba Maurício Salgueiro, hacía mucho radicado en Rio de Janeiro. Con la presencia del grupo de nuevos profesores, con experiencias profesionales en centros con una

[25] Almerinda da Silva Lopes, «A arte conceitual do capixaba Atílio Gomes Ferreira (Nenna)», *Revista Gama, Estudos Artísticos* (Lisboa, 2015), https://issuu.com/fbaul/docs/gama5/64.

[26] Almerinda da Silva Lopes, *Artes plásticas no Espírito Santo - ensino, produção, instituição e crítica (1940-1969)*, EDUFES (Vitória, 2012).

movida más fuerte en el campo artístico-cultural, la enseñanza y las prácticas artísticas en ES ganaron otros parámetros y actualización. Y si la pintura de paisaje permanece como temática, en los próximos años se presentará en nuevos lenguajes y concepción poética en los trabajos de Ivanilde Brunow y Hilal Sami Hilal, en el principio de sus carreras artísticas.

Fuente: http://www.nenna.com/obras/1970_estilingue/index.html

Figura 5. Atílio Gomes Ferreira (Nenna), *Estilingue*. 1970. Intervención urbana, árboles, yeso colorido, plástico. Dimensiones variables. Foto: Sagrillo

En este contexto, en 1970 surge en Vitória una propuesta que se ha convertido en una referencia como primera obra de vanguardia en una capital aún cerrada en lenguajes conservadores: la obra *Estilingue Gigante* (resortera[27] gigante), instalación/happening del artista Atílio Gomes Ferreira (Figura 5). Conocido por el apodo Nenna B (después solo Nenna) el joven artista de 18 años, estudiante de Bellas Artes, desarrollaba una producción conceptual en conformidad con otros artistas del eje Rio/São Paulo, atento a publicaciones y otras referencias sobre el tema [28]. Para la realización del *Estilingue Gigante*, Nenna se apropió de un árbol cuya forma remetía a la "Y" y pintó la parte inferior de amarillo, para destacar la forma sugerida de una horquilla. En los dos puntos más altos fijó una tira de plástico negro para

[27] Pequeña catapulta de madera en forma de "Y" con lanzador de tira elástica. La resortera es común en Brasil, utilizado en los pueblos o zonas rurales para cazar pequeños animales, o a menudo, como un juguete de chicos.

[28] Lopes, «A arte conceitual do capixaba Atílio Gomes Ferreira (Nenna)».

representar la tira elástica que promueve el impulso de la piedra y puso un rectángulo rojo en el punto medio de la tira, al igual que las horquillas de juguete convencionales. Realizado en un barrio de clase media alta de la capital Vitória, la obra provocó reacciones diversas en el público.

Una referencia sobre el tema es el vídeo *A pedra que o estilingue lança*[29], realizado en 2010, que presenta el testimonio de artistas e historiadores del arte, con participación directa en el *happening* o involucrados con el tema. Del happening idealizado por Nenna y realizado en un único día participaron otros artistas: el músico Marcos Moraes y su hermano José Renato, tocan guitarra, violín y flauta en puntos cercanos, como parte del evento. El fotógrafo Jorge Luís Sagrillo registraba discretamente el evento. Preocupado con la posibilidad de cuestionamientos por parte de la policía, Nenna cuidó de forjar una autorización falsa de uso del espacio público. Pero lo inusitado del lenguaje no resultó en una comprensión de su carácter subversivo y de las críticas o reflexiones que la propuesta buscaba provocar, así que la policía no cuestionó su intervención. Además de la imprenta local, la obra recibió destaque en la columna de Luiz Carlos Maciel en el semanario *O Pasquim*, un icono de la imprenta alternativa brasileña. Al comentar sobre la repercusión de esta instalación/*happening* Lopes menciona que:

> *O caráter subversivo da proposição não encontraria, na época, a devida interlocução e compreensão, pois pegava desprevenido o público de Vitória, capital de um estado periférico, de restrita tradição artística e de gosto defasado. Apesar de possuir uma Esccola de Belas Artes (criada em 1951), a cidade não dispunha de museus, galerias de arte, e consequentemente, de um sistema artístico devidamente constituído, o que potencializava a ousadia da proposta. Tal cenário impedia que a informação cultural e as linguagens artísticas contemporâneas e radicais fossem aí veiculadas ou integrassem os discursos no âmbito acadêmico.*[30].

[29] Ana Cristina. Murta y Nenna, *A pedra que o estilingue lança on Vimeo*, 2010, https://vimeo.com/174048601.
T.A.: La piedra que la resortera lanza.

[30] Lopes, «A arte conceitual do capixaba Atílio Gomes Ferreira (Nenna)».
T.A.: El carácter subversivo de la proposición no encontraría, en la época, la debida interlocución y comprensión, pues recogía desprevenido al público de Vitória, capital de un estado periférico, de restringida tradición artística y de gusto desfasado. A pesar de poseer una Escuela de Bellas Artes (creada en 1951), la ciudad no disponía de museos, galerías de arte, y consecuentemente, de un sistema artístico debidamente constituido, lo que potenciaba la osadía de la propuesta. Tal escenario impedía que la información cultural y los lenguajes artísticos contemporáneos y radicales fueran allí vehiculados o integraran los discursos en el ámbito académico.

Fuente: http://nennahistoriasdaarte.blogspot.com/2010/01/

Figura 6. Nenna, *Embrulhos transparentes*, 1976. Exposición Brasil 1970-75, en el Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro, 1976.

Sus comentarios ofrecen una idea de lo inusitado de la propuesta y de la repercusión de la obra en aquel momento. Pero resulta también en la confirmación de que había allí un grupo de artistas acordados y con deseo de producción de un arte más arrojado [31].

Otra obra de Nenna generó interesantes cuestionamientos fuera en su participación en el I Salão de Alunos e Ex-alunos promocionado por el Centro de Artes de la UFES en 1971. En el momento del montaje de la exposición el artista entregó tres trabajos: Inscrição I, Inscrição II y Amor. Resulta que sus obras consistían en una fotocopia (en xerografía, técnica reciente en la época) ampliada de las propias fichas de inscripción en el salón, enmarcados. Entre críticas, rechazos y polémicas, ampliadas todavía más después que los miembros del jurado, presidido por el artista cinético Maurício Salgueiro (su exprofesor), confiere a Nenna el principal premio del salón. Una obra irreverente e inusitada para los patrones de la cuidad en la época.

En 1973 Nenna pasa una temporada en New York, donde convive con el renombrado artista brasileño Hélio Oiticica. El artista alcanza reconocimiento nacional con su participación en la exposición *Brasil 1970-75*, en el Museu de

[31] Lopes, *Artes plásticas no Espírito Santo - ensino, produção, instituição e crítica (1940-1969).*

Arte Moderna de Rio de Janeiro, en 1976, con la instalación *Embrulhos transparentes* (Figura 6), seleccionado por el curador del museo, el crítico Roberto Pontual. ¡La obra consistía en dos placas en vidrio que llevaban textos minimalistas – una Muito prazer!, otra *E agora?* – dispuestas sobre arena, directamente sobe el suelo del museo. En un texto de 2010, Nenna habla sobre la elaboración y cambios en el montaje de la instalación.

> *Preparei duas esculturas de vidro, os 'embrulhos transparentes', com os textos minimalistas: 'Muito Prazer' e 'E Agora?' Despachei pro MAM e fui montar meu ambiente com a ajuda dos amigos Hilal e Beto Barradas. Originalmente os embrulhos seriam colocados sobre cubos de madeira, mas numa visita ao escultor Maurício Salgueiro ele reclamou que eles [os escultores...] haviam lutado tanto para destruir as 'bases' e me provocou para chegar a outra solução.*
>
> *Linkei com o fato de na manufatura do vidro entrar areia como matéria prima e imediatamente o impacto estético que as dunas de Itaúnas havia me causado recentemente completou a viajem...*
>
> *Muito Prazer! E agora?*[32]

Lopes[33] cita otros artistas como Paulo Herkenhoff, Alberto Harrigan, Carmen Có, Pedro Philho (Pedro José Rodrigues Filho), además de Atilio Gomes Ferreira y Hilal Sami Hilal, que estaban concatenados con el pensamiento artístico internacional y las nuevas expresiones que circulaban en los polos de referencia en el país. En Vitória, por un lado, no había instituciones oficiales con una actuación consolidada (considerando los cambios y cierre de instituciones que hablaremos en el ítem 1.3), también los artistas cuestionaban las rígidas estructuras institucionales, en la búsqueda por romper con paradigmas existentes y resistentes a las transformaciones del arte. De modo autónomo los artistas generaron mecanismos de fortalecimiento de su clase, como la Associação dos Artistas Plásticos Profissionais do Espírito Santo - AAPPES, creada en 1979, que dio origen al actual Sindicato dos Artistas Plásticos do Espírito Santo - SINDIAPPES. Según el sitio oficial del SINDIAPPES la antigua asociación fue creada por incentivo

[32] T.A.: Me preparé dos esculturas de vidrio, los 'envueltos transparentes', con los textos minimalistas: 'Mucho Gusto' y 'Y Ahora?' Despaché a MAM y fui a montar mi ambiente con la ayuda de los amigos Hilal y Beto Barradas. Originalmente los envases serían colocados sobre cubos de madera, pero en una visita al escultor Maurício Salgueiro él reclamó que ellos [los escultores ...] habían luchado tanto para destruir las bases y me provocó para llegar a otra solución.
He hecho relación con el hecho de que en la fabricación del vidrio entrar arena como materia prima e inmediatamente el impacto estético que las dunas de Itaúnas me había causado recientemente completó el viaje ...
¡Mucho gusto! ¿Y ahora?

[33] Lopes, «A pesquisa em artes visuais no Espírito Santo em uma trajetória específica».

del artista Lóio-Pérsio, integrante de la junta de la Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais, con sede en Rio de Janeiro, que fue a Vitória realizar una exposición en la GAP/UFES. Entre los artistas fundadores de la AAPPES estaban Carlos Chenier, Ivanilde Brunow e Maria Helena Lindenberg.

En la década de 1970 la cuidad amplía sus espacios de exposiciones, difusión y reflexión con la creación de tres instituciones (públicas y sin ánimo de lucro) que llevan el título de galería: *Galeria Homero Massena* (gobierno estatal), *Galeria de Arte e Pesquisa* y *Galeria de Arte Espaço Universitário* (ambas del gobierno federal). También el *Centro de Artes* de la UFES sería escenario para formación y producción de un arte más acercado al diálogo contemporáneo. El movimiento artístico crece en el final de la década de 1980, cuando la cuidad cuenta aún con la *Itaugaleria* y la galería *Usina Arte Contemporânea*. El *Itaugaleria* estaba relacionado con el banco Itaú, que mantiene hasta hoy un centro cultural fuerte, con varios proyectos, concursos y acciones en el país. La *Itaugaleria* de Vitória exponía obras de artistas seleccionados en convocatorias públicas a nivel nacional, algunos artistas locales, incluso de producción emergente, como las jóvenes artistas Simone Monteiro, con pinturas (1988) y Mara Perpétua, con la exposición "Desenhos" (1993) en que la artista dibuja líneas en tiza directamente en las paredes negras de la galería, con la performance registrada en video[34].

Una galería privada de gran importancia fuera la galería *Usina Arte Contemporânea*, funcionó de 1986 a 1989, dirigida por el coleccionador Márcio Espíndula. La galería llevó a Vitória exposiciones de artistas renombrados como Iberê Camargo, Antonio Dias, Ione Saldanha, Leonilson, Mira Schendel, Jorge Guinle, Ivald Granato, Gonçalo Ivo, Daniel Senise, Hilton Barreto, Franz Weissmann, Lóio-Pérsio, el grupo Geração 80 y otros[35]. También el artista capixaba Hilal Sami Hilal realizó exposición allí, en dos oportunidades. En el último período de funcionamiento la galería presentó siete exposiciones, con obras de Daniel Senise, Carlos Fajardo, Márcia Ramos, Ester Grispum, Frans Krajcberg, César Cola e Karin Lambrecht. La galería contribuyó mucho a ampliar las perspectivas del público capixaba y a aproximar los artistas locales de la producción nacional. Las aperturas de exposiciones recibían un numeroso público, que disfrutaban de la

[34] Nilson Perpétua, Mara; Fanini, *Desenho -Itaú Galeria - Mara Perpétua* (Brasil: Welley Produções, 1993), https://vimeo.com/16710954.

[35] «Galeria Usina (Vitória, ES)», en *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. (Itaú Cultural, 2017), http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao280403/galeria-usina-vitoria-es#.

oportunidad de un contacto directo con la producción contemporánea emergente[36].

En el mismo año de cierre de la galería *Usina*, 1989, el CAR/UFES empieza a realizar anualmente un festival que promovería un intercambio artístico real con consecuencias muy favorables para el avance en dirección a una producción artística más acercada de los nuevos lenguajes y la experimentación. Zanete menciona que el Festival de Verão de Nova Almeida tuvo su primera edición en 1989 y reunía en el balneario de Nova Almeida alumnos y profesores del CAR/UFES, artistas y profesores de otros estados como Karen Lambretch, Marco Tulio Resende y Marco Coelho Benjamin. [37]. Este evento seguía el modelo de otro festival, realizado en los inviernos en el estado vecino de Minas Gerais. Así que se hace importante mencionarlo aquí.

El Festival de Inverno realizado por la Universidade Federal de Minas Gerais es el más importante y permanente evento de esta naturaleza en el país. Su primera edición fue en 1967 y año a año este evento ganó contenido y reconocimiento, siendo realizado hasta hoy. El festival ya se realizó en varias ciudades históricas de Minas Gerais (MG) – Diamantina, Ouro Preto, São João Del Rey, Poços de Caldas y la capital, Belo Horizonte. En cada edición el Festival de Inverno ofrecía cursos en el área de artes visuales, música, literatura, teatro, circo, danza, concatenados en diversas actividades que permitían la interacción de participantes de distintas orígenes, estilos y lenguajes. La participación de artistas capixabas, alumnos y profesores del CAR/UFES en estos festivales generó pesquisas, proyectos artísticos, exposiciones, etc. Como ejemplo, el artista capixaba Attilio Colnago cuya formación se complementa en estos festivales, influyó en su trabajo e investigaciones germinadas allí, resultaron en la creación de la asignatura *Materiais e Técnicas Artísticas*, ofrecida hasta hoy en los cursos de Artes Visuales del CAR/UFES. Otro ejemplo de la importancia del Festival de Inverno en el estado vecino de MG, en septiembre de 1988, en la GHM se realizó una exposición colectiva *Artistas participantes do XX Festival de Inverno em Poços de Caldas*, de la que participó inclusive esta autora. La muestra presentaba el resultado de la producción a partir de la inmersión en los talleres y experimentaciones promovidas por el festival.

[36] Larissa Ventorim, «MAES abre exposição com obras da antiga galeria Usina Arte Contemporânea», 2011, http://www.secult.es.gov.br/noticias/18446/maes-abre-exposicao-com-obras-da-antiga-galeria-usina-arte-contemporanea.html.

[37] Rafaela Rasseli Zanete, «Uma análise da construção do Museo de Arte do Espírito Santo» (Fundação Getúlio Vargas, 2011).

Diversos artistas empiezan a despuntar en la escena local del arte con propuestas audaces, rompiendo con expresiones tradicionales, con utilización de nuevas tecnologías o materiales menos tradicionales, menos comprometido con la manufactura y con fuerte contenido conceptual. Además de Atilio Gomes Ferreira (Nenna) ya presentado anteriormente, figuras como Orlando da Rosa Faria, Júlio Tigre, Northon, Edson Arcanjo, Lincoln Guimarães. Rosana Paste, Miro Soares, Mara Perpétua son ejemplo de jóvenes artistas, pertenecientes a una generación que imprimió mayor libertad de expresión en sus trabajos. En el Capítulo II trataremos de la producción de algunos artistas locales, pero nos concentraremos en el grupo de artistas relacionados con las obras que elegimos tratar en la investigación.

Los datos que presentamos aquí son apenas para la formulación de un panorama general. Pero podemos destacar como ejemplo el importante trabajo de Elisa Queiroz (Maria Elisa Moreira Queiroz), que por su irreverencia y fuerza marcó significativamente la producción contemporánea en el ES. Nacida en Macaé (RJ) en 1970, la artista realizó su formación en el CAR/UFES y contribuyó al circuito artístico con una producción reveladora y de reconocida importancia. Lamentablemente la artista falleció en abril de 2011, a los 40 años, período en que también dirigía la productora de cine, vídeo y design gráfico Casa Melancia (Casa Sandía). El artista y profesor Erly Vieira Jr en artículo sobre la producción de Elisa Queiroz resalta la declaración hecha por ella misma en el catálogo de la exposición individual *Objeto Obeso*, realizada en la Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU/UFES) en 1998. La artista habla de lo que impulsaba su obra.

> *Construo peças para discutir minha identidade e meu poder de sedução, usando a ludicidade para reler a percepção do desencaixe que minha corpulência sugere à sociedade contemporânea ocidental, recondicionando o olhar do espectador.* [38]

[38] Erly Vieira Jr, :: «:: Arte para degustar »:, 2007, http://www.overmundo.com.br/overblog/arte-para-degustar.
T.A.: Construyo piezas para discutir mi identidad y mi poder de seducción, usando la ludicidad para releer la percepción del desencaje que mi corpulencia sugiere a la sociedad contemporánea occidental, reacondicionando la mirada del espectador.

Fuente: enciclopedia.itaucultural.org.br

Figura 7. Elisa Queiroz, *Namoradeira*, 1999. Colección GAEU. Foto: Cláudia Pedrinha.

Elisa Queiroz participó de proyectos expositivos en varios espacios de la cuidad con sus obras, en su mayoría instalaciones de arte. Sus trabajos tratan de la relación con sus deseos, cuestionan modelos y valores, los estereotipos de belleza, la dictadura de los cuerpos delgados, a veces exponiendo su propio cuerpo obeso de modo irónico y con subversiva sensualidad, en relecturas de obras clásicas, como comentó el escritor y cineasta Erly Vieira Jr[39]. En algunos proyectos utilizó impresión de imágenes en suportes comestibles – papel de arroz, pasta, galletas, bolsitas de té, tintas comestibles –, con obras que provocaban y convocaban la participación del público.

La artista aprobó en la selección del proyecto RUMOS: Artes Visuais 2001-2003, promovido por el Instituto Itaú Cultural, que registra exponentes de las artes visuales brasileñas cada bienio. En el catálogo consta la instalación *Namoradeira* (Figura 7) y una pequeña presentación acerca de Elisa Queiroz, que fue la única representante del estado de Espírito Santo [40]. Vamos a hablar acerca de la poética de ésta y otros artistas locales en los próximos capítulos.

[39] Erly Vieira Jr, «Morre a artista plástica Elisa Queiroz - gazeta online», *Gazeta online*, 2011, http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2011/04/noticias/a_gazeta/dia_a_dia/829253-morre-a-artista-plastica-elisa-queiroz.html.

[40] LEENA, «Elisa Queiroz», Artistas Capixabas Contemporâneos, 2012, http://artecontemporaneaes.blogspot.com.es/p/elisa-queiroz.html.

Una institución importante que merece destaque por su contribución en el desarrollo de las manifestaciones artísticas contemporáneas en el estado es el Museu Vale, inaugurado en 1998. El museo posee dos edificios, uno histórico, que abriga la colección relacionada a la historia de la ferrovía Vitória-Minas en exposición permanente y un hangar para exposiciones temporales del arte contemporáneo. El museo es una realización de la Fundação Vale, relacionada con la Companhia Vale do Rio Doce, empresa de minería multinacional brasileña, con fuerte actuación en ES. Con financiación para costear grandes proyectos, el Museu Vale llevó a Vitória artistas de relieve nacional e internacional, con propuestas expositivas potentes, que jamás estarían en otro espacio institucional del estado. Así que estuvieron allí artistas como Cildo Meireles, Iole de Freitas, Vik Muniz, Ana Maria Tavares, Shirley Paes Leme, Waltércio Caldas, Nelson Leirner, Os Gemeos, Regina Silveira, Nelson Félix además de los artistas capixabas Orlando da Rosa Faria, Regina Chulam y Hilal Sami Hilal.

Fuente: museuvale.com.

Figura 8. Hilal Sami Hilal, *Sherazade*, 2007. Exposición *Seu Sami*, Museu Vale, Vitória (ES, Brasil).

Las muestras involucraron proyectos *site specifc* que utilizaron todo el espacio del hangar, o aún extrapolan para el exterior, o salas en el edificio histórico. Desde 2006 la institución también promociona anualmente el Seminário Internacional Museu Vale, que reúne invitados de destaque en el

campo de las artes visuales, arquitectura, historia del arte, filosofía y otras afines, alrededor de un tema contemporáneo[41].

Figura 9. Rick Rodrigues. *Tudo o que não invento é falso*, 2016. Galeria Homero Massena. Foto: Assessoria de Imprensa da Secult.

En los años recientes vemos crecer el número de jóvenes artistas que se lanzan a propuestas más osadas, animados por encontrar un ambiente más abierto y conectado con la producción nacional e internacional. Algunas de las instituciones formalizadas como espacios museológicos se tornaron importantes espacios de diálogo, difusión y producción de arte. En el ítem 1.3 de este capítulo trataremos del tema de las instituciones. En este escenario mucho más favorable para el desarrollo de un arte de vanguardia, no podríamos dejar de considerar las facilidades generadas por internet y las redes sociales, que permiten a los artistas una comunicación directa, hasta con difusión y venta de trabajos, sin la intermediación de las instituciones formales. Sin duda, esta herramienta reduce el intervalo de tiempo entre la producción de vanguardia y la recepción por el público de sitios periféricos a los circuitos de arte como Vitória. También amplía las posibilidades de participar de exposiciones, estudios, concursos y residencias artísticas, en el país o en el exterior, con acceso a las convocatorias casi que de inmediato y

[41] Sitio del evento, con textos de los participantes disponibles para descargar: http://www.seminariosmv.org.br/

a su divulgación[42]. Así que encontramos hoy una situación muy distinta de las décadas anteriores y la isla empieza a reducir su aislamiento.

Por fin, resaltamos un aspecto decisivo para la actualización del pensamiento y prácticas artísticas de la isla Vitória. La ampliación del cuerpo de profesores del curso de Artes Visuales de la UFES al final de la década de 1990 y en los primeros años de la de 2000 resulta en un cambio significativo en la formación y producción artística contemporánea del Espírito Santo. Si consideramos que el CAR/UFES fue siempre el único en ofrecer curso de grado en Artes, reconoceremos la importancia que una nueva formación del cuerpo docente puede generar. Los más recientes profesores de la escuela son oriundos de otras capitales y aportaban otras experiencias y miradas. Por no haber en la UFES cursos de posgrado en Artes antes de 2006, los graduados en el CAR/UFES que deseaban ampliar su formación también tuvieron que irse para otros sitios para la realización de la especialización, máster o doctorado.[43]

Entre los profesores de vinculación más reciente con el CAR/UFES están artistas visuales con trabajos reconocidos a nivel nacional, de carácter más experimentales, performativos y conceptuales, como Raquel Garbelotti, Miro Teixeira, Claudia França, Yiftah Peled, para citar algunos. Además de los cambios en las clases y generación de nuevas asignaturas, proyectos de investigación y expositivos, estos profesionales pasan a actuar en comisiones curatoriales y consejos de diversas instituciones de Vitória, influyendo de modo determinante en el circuito de las artes.

De la producción artística local reciente, nos interesa mencionar especialmente las que presentan un caráter más instigante para la documentación museal. Artistas y colectivos de artistas han desarrollado proyectos consistentes y provocadores a partir de instalaciones de arte, *site especific*, multimedia, performance, arte urbana, etc.

[42] Un ejemplo bien sucedido es *Prosas*, creada en 2015 como una herramienta específica para que empresas, institutos y gobiernos hagan la selección y monitoreo de proyectos en el área social, además de conectarse a una amplia red de proponentes. La plataforma permite a un artista inscribirse y recibir información de cualquier concurso de financiación de proyectos en áreas de su interés a nivel local o nacional, como los concursos promocionados por la SECULT ES orientados a los proyectos culturales, como los de ocupación de los espacios expositivos estatales.

[43] Este fue el caso de esta autora, que se marchó para a Minas Gerais en 1991, donde realizó la especialización y máster, permaneciendo allá y retornando a Vitória sólo quince años después, al aprobar en concurso para profesora en el mismo CAR/UFES.

Fuente: https://mapeamentojardinagemterritorialidade.wordpress.com/o-jardim-rubiane-maia/
Figura 10. Rubiane Maia, *O jardim*, 2015. Dos momentos de la performance en la exposición "Terra Comunal – Marina Abramovic + MAI", en el SESC Pompéia, en São Paulo, Brasil. Fotos: Tete Rocha.

Algunos artistas desarrollan su poética a partir de performances, como Rubiane Maia. Con un trabajo investigativo y consistente, Maia desarrolla proyectos a nivel nacional e internacional. En 2015 fue una de las seleccionadas por Marina Abramovik para las vivencias, performances y

exposición Terra Comunal – Marina Abramovic + MAI, en el SESC Pompéia, en São Paulo.[44]

En el panorama actual del arte contemporáneo en el Espírito Santo, casi el cien por cien de los artistas actuantes son alumnos y exalumnos de la UFES, de distintas generaciones, algunos de ellos hoy son profesores de esta universidad. A esto se suman algunos maestros de otros estados brasileños, que hoy componen el personal del Centro de las Artes de la UFES. También encontramos esta prevalencia en los profesionales en cargos de dirección en las distintas instituciones museológicas y culturales local. Todo esto confirma la importancia e influencia del CAR/UFES y, en especial, del Departamento de Artes Visuales, responsable por el grado en Artes Plásticas y Artes Visuales.

Fuente: Galeria Homero Massena. 22 de março de 2019 [Facebook].
Figura 11. Cláudia França. *Trabalho do chão*, 2019. Galeria Homero Massena.

En los últimos años, las exposiciones de las galerías públicas de Vitória han puesto en evidencia una producción artística emergente muy proficua, de la cual podríamos citar nombres como Rick Rodrigues (Figura 9), Polliana Dalla Barba, Sandro Novaes, Andréia Falqueto, Nicolas Soares, Charlene Bicalho, Thais Apolinário, Luara Monteiro, André Açari, Joana Quiroga, Beatriz Zanchi, Mariana Reis, Tiago Arruda, Castiel Vitorino Brasileiro (Fuente: **https://diariodoengenho.com.br**

[44] La performance ocurrió de 09/03/2015 a 10/05/2015 en SESC Pompéia (São Paulo, Brasil), durante la exposición Terra Comunal – Maria Abramovic + MAI.

Figura 12), sólo por mencionar algunos, todos exalumnos del Centro de Artes de la UFES.

Las instalaciones ocupan hoy un lugar de destaque en las exposiciones de la capital. De diciembre de 2018 hasta septiembre de 2019, las cuatro exposiciones individuales ocurridas en la Galería Homero Massena (estatal) han sido con instalaciones, como las exposiciones *Trabalho do chão*[45], de la artista Cláudia França (Figura 11) y *O Trauma É Brasileiro*[46], de Castiel Vitorino Brasileiro.

Fuente: **https://diariodoengenho.com.br**

Figura 12. Castiel Vitorino Brasileiro. *O trauma é brasileiro*, 2019. Galeria Homero Massena. Foto: Rafael Gozaga de Macedo[47].

[45] Exposición *Trabalho do chão* [trabajo del suelo], en la Galeria Homero Massena, de 20/03/2019 a 25/05/2019.

[46] Exposición *O Trauma É Brasileiro*, Galeria Homero Massena, de 11/6/2019 a 24/8/2019.

[47] «Castel Vitorino Brasileiro, artista trans: O trauma é brasileiro - Diário do Engenho», accedido 13 de septiembre de 2019, https://diariodoengenho.com.br/castel-vitorino-brasileiro-artista-trans-o-trauma-e-brasileiro/.

Elaboramos en el ítem siguiente (Capítulo I, 1.3) un panorama histórico de las instituciones museológicas locales, para la comprensión de la producción artística contemporánea del estado de ES.

1.3. Evolución histórica y actuación de las instituciones museológicas locales con colecciones de arte contemporáneo.

> *A inexistência de museus e galerias, inclusive na capital do Estado, e a falta de políticas públicas de incentivo à produção e à circulação dos bens culturais, também contribuíram para a desvalorização do ensino e das artes e da reflexão sobre ela. Tal cenário repercutia na ínfima produção, no caráter retrógrado de objetos de arte, no desinteresse pela formação de acervos públicos e privados e na sua preservação e investigação.*[48]

La historia de las instituciones relacionadas con las artes en el Espírito Santo (ES) revela la discontinuidad que mencionamos en el principio del Capítulo I. Con la ausencia de políticas claras, bien direccionadas y soportadas por inversiones, las buenas iniciativas no se sustentan. Así como pasa con los datos sobre la producción artística, el registro del histórico de las instituciones del estado no es de fácil reunión. Las referencias de que disponemos resultan de la dedicación de unos pocos investigadores que se lanzan a la documentación primaria, fuentes menos convencionales, así como entrevistas con los personajes propios, para complementar las lagunas de información sobre nuestra historia local, abordados en artículos, trabajos de máster o grado, y unos pocos libros.

Al referirnos a las instituciones locales se hace necesario algunas consideraciones conceptuales acerca de lo que vamos a considerar "instituciones museológicas", una vez que en el ES tenemos una situación rara. La verdad es que, creada con el título y función de museo de arte, sólo hay una institución en la capital del ES: el Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo. Pero tampoco se puede decir que esta sea la única institución de carácter museológico en la cuidad. Hay otras importantes instituciones púbicas, nombradas y configuradas inicialmente como galerías de arte que desarrollan importante trabajo museológico a partir de sus colecciones. Incluso algunas de las instituciones con las que trabajamos en nuestra investigación llevan el título de galería, lo que podría despertar dudas

[48] Lopes, «A pesquisa em artes visuais no Espírito Santo em uma trajetória específica».
T.A.: La inexistencia de museos y galerías, incluso en la capital del Estado, y la falta de políticas públicas de incentivo a la producción y circulación de los bienes culturales, también contribuyeron a la devaluación de la enseñanza y de las artes y de la reflexión sobre ella. Tal escenario repercutió en la ínfima producción, en el carácter retrógrado de objetos de arte, en el desinterés por la formación de acervos públicos y privados y en su preservación e investigación.

por estar esta nomenclatura relacionada con empresas comerciales, fuera del perfil que buscamos para desarrollar este trabajo de investigación. Entonces esclarecemos que las galerías que incluimos en este trabajo se configuran como instituciones públicas, que ejercen desde el origen un trabajo sin fines de lucro[49], promueven la formación y mantenimiento de colecciones, la difusión a través de un sector educativo y en continua relación con el público. Así que, en lugar de museos elegimos utilizar la expresión instituciones museológicas por ser esta más amplia e inclusiva.

De acuerdo con la definición del Consejo Internacional de Museos – ICOM, un museo es una institución "permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo."

En la creación del Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, la Ley nº 11.904, de 14 de enero de 2009, instituyó qué se consideran museos:

> *as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.* [50]

Las instituciones que mencionaremos en este capítulo y los siguientes como instituciones museológicas corresponden a estas descripciones, aunque no hayan empezado sus actividades con planes de actuar con esta amplitud y no plasman en sus nombres los claros conceptos que nos presentan las que se llaman *museo*. Así que, además el MAES y la Casa Porto de Artes Plásticas, mencionaremos la Galeria Homero Massena, la Galeria de Arte e Pesquisa y la Galeria de Arte Espaço Universitário en el grupo las instituciones museológicas locales. Hecha esta aclaración, nos acercaremos de la historia de las instituciones de la capital del Espírito Santo.

---

[49] Aunque las galerías citadas permitían y permiten a los artistas la venta de las obras durante la exposición y que estas instituciones recibían porcentaje de estas ventas, las entradas servían para ayudar en el mantenimiento del espacio, sin configurar fines de lucro.

[50] «O que é museu», Portal do Instituto Brasileiro de Museus, 2016, http://www.museus.gov.br/os-museus/o-que-e-museu/.

T.A.: Las instituciones sin ánimos de lucro que conservan investigan, comunican, interpretan y exponen, para fines de preservación, estudio, investigación, educación, contemplación y turismo, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural, abiertas al público, al servicio de la sociedad y de su desarrollo.

En el Brasil de la década de 1960, principalmente en ciudades como São Paulo y Rio de Janeiro, centros culturales que monopolizan la atención en el país, el arte contemporáneo se hace presente en exposiciones, salones nacionales e internacionales, en que las poéticas de vanguardia se apropian de nuevos medios y promueven abordajes inusitados, diálogos y discusiones. Allí y en algunos otros estados ya estaban consolidadas diversas instituciones inauguradas en las décadas anteriores, más relacionada al arte moderno, la mayoría con incentivos privados, como el Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP (1948), el Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro – MAM RJ, el Museu de Arte de São Paulo – MASP (1947[51]). Igual en importancia, el *Museu de Arte Contemporanea* de la *Universidade de São Paulo* – MAC-USP, empieza sus actividades en 1963, permaneciendo como una referencia por su actuación y colección.

Hasta el principio de la década de 1960 el Espírito Santo no contaba con un museo dedicado a las artes visuales y el primer paso concreto en esta dirección fue la creación del Museu de Arte Moderna do Espírito Santo – MAM ES, en septiembre de 1965, período cronológico ya relacionado al arte contemporáneo. El atraso con que surge esta iniciativa con relación a la creación de otros museos relacionados con el arte moderno es significativo y aunque no hubiera sido creado para abrigar una colección del arte contemporáneo nos vale mencionarlo por ser un paso inicial en esta dirección. Acerca del MAM ES poca o ninguna información saben los actuales habitantes de Vitória, incluso personas relacionadas a las artes. Bernadette Rubim Teixeira[52] en su tesina de máster [53] dedica un subcapítulo al MAM ES y recurre a textos de la profesora y pionera investigadora Almerinda da Silva Lopes, además de folders y catálogos de exposiciones, artículos periodísticos y acervos fotográficos para describir la historia de este peculiar museo, que funcionó por apenas cinco años. El museo y su olvido fue también tema del texto de Renata Ribeiro en el artículo "El olvidado MAM ES y los espacios expositivos de Vitória, Brasil. Reencontrar la historia"[54]. La descripción que

[51] El MASP fuera primeramente instalado en la calle 7 de abril, en el centro de la cuidad, solo en 1968 el museo fue trasladado para la actual sede en la avenida Paulista, en el arrojado proyecto de la arquitecta Lina Bo Bardi, una referencia en la cuidad.

[52] Artista plástica, fuera coordinadora de la Galería Homero Massena (2006 a 2012), es Analista Cultural Artes Plásticas en la Secretaría Municipal de Cultura, con actuación la Casa Porto de Artes Plásticas.

[53] Bernadette Rubim Teixeira, «GALERIA HOMERO MASSENA – Interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo» (Universidade Federal do Espírito Santo, 2009).

[54] Renata Ribeiro dos Santos, «Galería Homero Massena : narrando la historia de los espacios de exhibición de arte en la capital de Espírito Santo – Brasil Renata Ribeiro Dos Santos», *SIAM, Series Iberoamericanas de Museologia* (Madrid, 2012), http://www.uam.es/mikel.asensio.

presentamos a continuación está basada en estos dos textos que, al tratar de fechas y hechos históricos, coinciden mucho.

Instituido por iniciativa del artista plástico Roberto Newman Westmor-Nuffield, el MAM ES empieza a funcionar en su residencia y atelier, donde se reunía con intelectuales, artistas y realizaba talleres. Bien relacionado, Newman consiguió envolver apoyos entre poetas, escritores, representante consular y empresarios. Entre estos artistas y profesores estaban Jerusa y Rafael Samú, que participarán de futuras iniciativas y proyectos institucionales. En su fundación, el museo tenía la contribución de cerca de 300 asociados y el apoyo político de los gobiernos estatal y municipal. Pero solo en marzo del año siguiente, a través de decreto municipal y estatal se organiza como personalidad jurídica, entidad civil sin ánimo de lucro. Cambia también su ubicación para un edificio en la calle Barão de Monjardim, número 277 (también en el centro de la capital), que disponía de espacio para galería de arte, oficina, biblioteca, cinemateca y café.

El artista español Roberto Newman Westmor-Nuffield llegó a Vitória en el principio de la década de los 60, después de vivir en España, donde estuvo en contacto con la producción artística moderna y las iniciativas contemporáneas en Europa. No es difícil imaginar el fuerte contraste percibido delante de una Vitória provincial, con un arte enraizado en lenguajes tradicionales y sin el aporte y fomento institucional para una producción más arrojada y la aproximación a las vertientes contemporáneas. En este escenario, Newman consiguió motivar a otros y recibió apoyo de artistas, algunos profesores del curso de Artes de la UFES, poetas y personas influyentes de la clase política e intelectual para el proyecto de creación de un museo de arte. La cuidad de Vitória ganaría movimiento con el museo y las actividades que allí se desarrollaron.

En los cinco años de funcionamiento, el período de 1966 a 1968 fue lo más activo y prometedor. La cinemateca el MAM ES promovió la exhibición de películas inéditas y permitió el contacto con la estética de cineastas como Orson Welles, Truffau, Bergman, Godard, Fellini, además discusiones y talleres relacionados con el cine. Los salones de arte realizados en los años de 1966, 67 y 68, por su escala nacional, marcaran significativamente el panorama local de las artes visuales, con gran número de participantes en cada edición. Bernadette Rubim menciona que en el I Salão Nacional de Artes Plásticas de Vitória participaron 78 artistas de 10 estados distintos. En el tribunal estuvieron intelectuales y artistas de renombre como Rubem Braga, José Roberto Teixeira e Harry Laus, Marcelo Vivacqua, Moacyr Figueiredo y Maurício Salgueiro, que seleccionaron obras en las categorías de pintura, escultura, dibujo, grabado, tapicería y joyas. El salón promocionó

el diálogo de los artistas y actores culturales de la ciudad con los de otros centros, confrontando tendencias con apreciación de obras y reunión de artistas de relevancia nacional, como Ivan Serpa, Antônio Peticov, Fayga Ostrower, por citar algunos. Renata Ribeiro destaca que varios de los artistas presentes entre los seleccionados participaron igualmente de exposiciones importantes de la época. Como ejemplo de estas aproximaciones, el pintor Jaime Yesquenlurita, de São Paulo, que ganó los dos grandes premios del *Salão do MAM ES*, también participó del *Salão Paulista* en el MAM SP en el mismo año y en la *Bienal de São Paulo* en 1967, el mayor evento de arte contemporáneo en Brasil [55].

A pesar de la corta duración del MAM ES, el movimiento que provocaron sus actividades instigó a la clase artística. Según Sandra Sales [56] el *I Salão* reunió 213 obras. Con éxito, amplió, en 1967, el *II Salão*, congregó 117 artistas (29 de ellos, artistas locales), de nueve estados, con un total de 353 obras expuestas y cerca de diez mil visitantes. El *III Salão Nacional de Artes Plásticas*, iniciado el 8 de setiembre de 1968 en el Teatro Carlos Gomes, reunió artistas de ocho estados brasileños, pero también de tres países y tres embajadas. Los salones y grandes exposiciones se realizaron en la Alianza Francesa de Vitória y en el foyer del Teatro Carlos Gomes, debido a que los espacios disponibles en el MAM ES eran pequeños.

Pero infelizmente, la falta de apoyo financiero de los gobiernos estatal, municipal u otro aporte privado, imposibilitó su mantenimiento y la realización de nuevos salones. Sin condiciones de funcionamiento, llegó a ser transferido a la residencia de su mentor, Roberto Newman, y por fin, cerró sus actividades en 1970. El MAM ES constituyó una colección a partir de la donación de obras y premios en los salones y al final este conjunto de obras fue ofrecido a la Fundação Cultural do Espírito Santo.

En poco tiempo de funcionamiento, entre cambios, imprevistos y sucesos, aunque el MAM ES era dedicado al arte moderno, permitió ampliar el diálogo y un acercamiento a lo que se producía en arte en la década de 1960 en los otros centros del país en el principio del arte contemporáneo. Además de su contribución directa, la existencia del museo fue importante para alentar otras iniciativas. Así es que en la década de 1970 se fundan en la capital tres importantes espacios de arte: el *Centro de Artes Homero Massena* (1977), creado por la Fundação Cultural do Espírito Santo, vinculada al gobierno estatal y dos espacios vinculados a la *Universidade Federal do Espírito Santo*,

[55] Santos.

[56] Sandra Fátima Dias Sales, «Lindolpho Barbosa Lima e Carlos Chenier: A crítica de arte em Vitória / ES entre as décadas de 1940-1980.» (Universidade Federal do Espírito Santo, 2011).p.67.

la *Galeria de Arte e Pesquisa* (1976) y la *Galeria de Arte Espaço Universitário* (1978).

Fuente: IPHAN

Figura 13. Capilla Santa Luzia, donde funcionaba la Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, región central de Vitória, ES.

La Galeria de Arte e Pesquisa (GAP) da la UFES ocupó inicialmente la capilla Santa Luzia, ubicada en la calle José Marcelino s/n°, en la Cidade Alta, centro histórico de la capital, Vitória (Figura 13). Esta hermosa construcción de la primera mitad del siglo XVI es el edificio más antiguo de la cuidad y fue originalmente la capilla de la granja "Santo Antônio", de propiedad de Duarte Lemos, portugués y segundo *donatario* de la antigua Capitanía de Espírito Santo. Construida sobre piedras, en estilo típico del período colonial de Brasil, la capilla fue declarada patrimonio en 1949 y funcionó como templo religioso hasta 1928. Después de permanecer en ruinas, fue restaurada en 1947, para albergar el "Museu da Arte Religiosa", que funcionó de 1950 a 1961, cuando el museo ya olvidado, cierra para reformas. Según una cita de Lopes en el texto de Rosa, en el año 1966, la colección de este museo fue

transferida hacia el Solar Monjardim[57] con el título de Museu de Arte e História [58].

El espacio de la capilla permaneció cerrado en los años siguientes, hasta que en 1976 el *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (IPHAN) lo concede en préstamo a la UFES, para instalar la GAP, que quedó ubicada en la capilla por un período de dieciocho años, hasta 1994[59]. Según Magna Silva Rosa, la profesora Jerusa Samú, junto con Júlio Cesar Grandi Ribeiro y Maria Cecília Jahel Nascif, fueron los responsables de la elaboración del proyecto de implementación de la GAP, iniciado en 1975[60]. Por su actuación y experiencia en la Fundação Cultural do Espírito Santo, Jerusa Samú es designada para la Coordinación General de la galería, en 1976. La GAP abre las puertas al público en junio de 1976, con exposición colectiva de los profesores del *Centro de Artes* (CAR) de la UFES. En su Regimiento Interno aprobado en 1977, se distingue que la galería estaría subordinada al CAR/UFES y la coordinación estaría orientada por un consejo formado por tres profesores, oriundos de los departamentos[61] del CAR/UFES.

Rosa menciona que inicialmente se consideró el nombre de *Galeria de Arte Contemporânea*, pero en debates entre los mentores de su fundación la conclusión fue nombrar de modo que se abarcaba más las diversas expresiones de arte, una vez que en el Espírito Santo las "linguagens artísticas mais recentes ainda não eram familiares".[62] Al nombrar la institución como *Galeria de Arte e Pesquisa* de la UFES se mantiene la posibilidad de participación de expresiones modernas y contemporáneas, además de la investigación de lenguajes y procesos artísticos, abierto a exposiciones de la producción de los alumnos de la UFES. Rosa nos presenta los objetivos descriptos en el Reglamento Interno de 1976, que incluye sanar la ausencia de un local específico para exposiciones de artes plásticas, incentivar la cultura local, apoyar a la formación de los artistas con exposiciones de artistas capixabas o de otras localidades, difundir la producción de los alumnos y profesores del CAR/UFES y también la formación de una colección

[57] Museo público, histórico, que es ocupa el Solar Monjardim, una de las residencias más antiguas de la ciudad de Vitória. Actualmente este museo es administrado por el Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

[58] (como se cita en Rosa 2015, p.53)

[59] «Home - IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional», 2016, http://portal.iphan.gov.br/.

[60] Rosa, «A criação e atuação da galeria de arte e pesquisa da universidade federal do espírito santo e sua proposta de atualização das linguagens das artes plásticas (1976-1980)».p.69.

[61] Los departamentos que componen el CAR/UFES: Artes Visuales, Teoría del Arte y Música, Arquitectura y Urbanismo, Comunicación Social, Design Industrial.

[62] Rosa, «A criação e atuação da galeria de arte e pesquisa da universidade federal do espírito santo e sua proposta de atualização das linguagens das artes plásticas (1976-1980)».p.70.

significativa que posibilite investigaciones, estudios y apreciación por la comunidad universitaria y capixaba. Además, en contrapartida, los artistas expositores debían dar clases o charlas a los alumnos y profesores del CAR/UFES. La GAP organizaba visitas de alumnos del la enseñanza fundamental y media también recibidos por mediadores[63].

La profesora Jerusa Samú, que permaneció en la coordinación del espacio hasta 1985, promovió importantes exposiciones que llevó a Vitória la obra de artistas consagrados como Fayga Ostrower, Carlos Scliar, Rubem Gerchman, Evandro Carlos Jardim, Lygia Pape, Paulo Herkenhoff, entre otros, igual que la primera exposición del artista capixaba Dionísio Del Santo, radicado en el Rio de Janeiro. Durante la gestión de Jerusa Samú hubo la apertura de otro espacio expositivo: la pinacoteca de la Biblioteca Central de la UFES, en 1983. Si la sede de la GAP en el centro histórico de Vitória permitía una aproximación con la comunidad en general, en el espacio de la Biblioteca era expuesta la colección de la institución y realizadas otras exposiciones, estas patrocinadas por la FUNARTE[64].

Con la jubilación de la coordinadora, en mayo de 1985 asume el cargo el profesor Ronaldo Barbosa[65], que permanece por un año en la dirección, cuando solicita una licencia sin sueldo. En entrevista concedida a Magna Silva Rosa, el coordinador relata sus impresiones:

> *A iniciativa de levar a GAP para a capela foi muito boa no sentido de colocá-la nesse espaço inusitado para uma galeria de arte. A GAP trouxe em seu tempo de existência inúmeros artistas importantes do cenário da arte brasileira. Ali foram feitas as primeiras instalações de arte contemporâneas no Estado, com vivências de artistas trazendo os trabalhos para dialogar com a capela. De fato foi o primeiro local do Estado (Vitória) que trouxe a questão do Site Specific. A GAP também foi fundamental para a divulgação de artistas capixabas.*[66]

[63] Ibíd., p.75

[64] La Fundação Nacional de Artes fue creada en 1975, vinculada al Ministerio de la Cultura, como organismo responsable, en ámbito de Gobierno Federal, por el desarrollo de políticas públicas de fomento a las artes visuales, música, teatro, danza y circo.

[65] Ronaldo Barbosa, artista, design y gestor cultural, fue profesor del CAR/UFES y es director del Museu Vale desde su creación en 1998 hasta el momento.

[66] Rosa, «A criação e atuação da galeria de arte e pesquisa da universidade federal do espírito santo e sua proposta de atualização das linguagens das artes plásticas (1976-1980)». P.142
T.A.: La iniciativa de llevar a GAP a la capilla fue muy buena en el sentido de colocarla en ese espacio inusitado para una galería de arte. La GAP trajo en su tiempo de existencia innumerables artistas importantes del escenario del arte brasileño. Allí se hicieron las primeras instalaciones de arte contemporáneo en el estado, con vivencias de artistas trayendo los trabajos para dialogar

En 1986 la profesora Teresa Norma Borges de Oliveira Tommasi asume la Coordinación de la GAP, quedando por dos años en el cargo. Período en que promueve exposiciones de artistas consagrados a nivel nacional como Carlos Zílio, Carlito Carvalhosa, Jorge Guinle, Fabio Miguez, José Resende, Paulo Roberto Leal, Ateliê 78 do Rio de Janeiro, entre otros. Los debates realizados sobre el retorno de la pintura, acompañaba las discusiones a nivel nacional por grupo un de artistas conocidos como *Geração 80* (Generación 80). Hubo la expansión del espacio de actuación de la Galeria, con la apertura de una sala especial en el CEMUNI[67] I del Centro de Artes da UFES, bautizado de Espaço de Pesquisa Jerusa Samú, en homenaje a la primera coordinadora, con objetivo de guardar, conservar y disponer para los alumnos y comunidad universitaria la colección formada por las donaciones de los artistas expositores[68]. Hoy en día la GAP ocupa un espacio en el campus de la UFES y mantiene el equipo con un coordinador, un técnico y becario(s) estudiante(s) del CAR/UFES. Para la toma de decisiones, así como definición del calendario de exposiciones, cuenta con un consejo formado por profesores del CAR/UFES.

En el año de 1977 empieza a funcionar la Galeria Homero Massena (GHM), vinculada a la Fundação Cultural do Espírito Santo (estatal). La GHM ocupó la planta baja del Edifício das Fundações, en la calle Pedro Palácios 99 (Figura 14). El predio está ubicado a dos cuadras de la capilla Santa Luzia, en la cuidad alta, zona histórica de la capital. Vitoria se quedaba fuera de los circuitos nacionales de arte y un espacio estatal para la exposición y difusión del arte, en especial la producción local era una pretensión de la clase artística e intelectual. Teixeira cita datos que apuntan que la propuesta de una galería estaba prevista desde el inicio de la Fundação Cultural, en el año de 1969, debido a que el plan de construcción del Edificio de las Fundações preveía la galería en la segunda planta[69]. Pero la galería ocupó la planta baja, local destinado para el garaje del edificio, utilizando también el entresuelo. El nombre de la galería homenajeaba al pintor Homero Massena[70],

con la capilla. De hecho, fue el primer local del estado (Vitória) que trajo la cuestión del *site specifc*. La GAP también fue fundamental para la divulgación de artistas capixabas.

[67] CEMUNI: Abreviatura de Célula Modular Universitaria, modelo arquitectónico de los edificios del Centro de Artes de la UFES, creado por el arquitecto Marcelo Vivacqua, para atender a cualquier actividad en el campus universitario.

[68] Rosa, «A criação e atuação da galeria de arte e pesquisa da universidade federal do espírito santo e sua proposta de atualização das linguagens das artes plásticas (1976-1980)».

[69] Teixeira, «GALERIA HOMERO MASSENA – Interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo». p.105

[70] Homero Massena (1885-1974), natural de Minas Gerais, Brasil, estudió pintura, urbanismo y decoración en la Escola Nacional de Belas Artes, en Rio de Janeiro, en 1912. Adoptó el Espírito Santo como local de residencia a partir de 1950, período en que fundó allí la Escola de Belas

renombrado pintor académico, fallecido tres años antes. Una curiosidad es que la institución aparece al principio como *Centro de Artes*. En entrevista concedida à Bernadette Rubim, José Augusto Loureiro[71] explica que la nomenclatura de Centro de Artes refleja la idea de generar un polo de irradiación de la cultura, no solo con la galería, pero incluso con sala de audiovisual y sala de exposiciones permanente de la colección de la Fundación Cultural. Pero este proyecto no fue adelante, tal vez por su reducido espacio físico. Así que a partir de 1983 las invitaciones para las exposiciones registran el nombre de "Galeria". Teixeira afirma no haber encontrado documentación que homologue la alteración del nombre [72].

Figura 14. Galeria Homero Massena, Vitória, Espírito Santo.

En sus primeras exposiciones la Galeria Homero Massena presentó artistas del escenario local, en la muestra de inauguración estaban obras de treinta artistas, en la mayoría profesores del CAR/UFES. Hasta la década de 1980 la galería realizó un gran número de exposiciones de artistas locales, muchos ya

Artes, actual Centro de Artes de la UFES. Pintor académico, se tornó una referencia en el estado, en especial por el registro de paisajes del estado en su pintura.

[71] Actor, funcionario jubilado de la Secretaria de Estado da Cultura del Estado de Espírito Santo (antes Fundação de Cultura do Espírito Santo), vinculado a la Galeria Homero Massena.

[72] Teixeira, «GALERIA HOMERO MASSENA – Interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo».p.112.

consagrados y conocidos por el público, pero fue también espacio para los artistas iniciantes, lo que contribuyó a contrabalancear el academicismo de los artistas tradicionales. Con una propuesta de mantenerse abierto a la comunidad artística local, allí se realizaron muchas exposiciones cada año. Teixeira menciona la tendencia a una política populista de la GHM, que en 1980 realizó 31 exposiciones y en los próximos años una media de 20, entre individuales y colectivas, de pintura, dibujo, grabado, cerámica y otros. Dentro de esta política de popularización, en este período hubo en aquel Centro de Artes la realización de la Semana del Folklore, que pone en relieve la falta de un sesgo que marcara la vocación de la galería.

En el mismo 1980, la Fundação Cultural do Espírito Santo se trasforma en autarquía vinculada a la Secretaria de Educação, nombrada ahora de Departamento Estatal de Cultura (DEC). Es su director Maurício José da Silva que en 1988 crea la Comisión Estatal de Artes Plásticas (CEAP), encargada de determinar las políticas de acción de la División de Artes Plásticas (DAP). Esta comisión platea la elaboración del anuncio de selección pública para los interesados en realizar exposiciones.

Teixeira relaciona las atribuciones de la Comisión, que incluían además de avaluar y acompañar la realización de las muestras, seminarios y otros eventos, establecer criterios para registros sistemáticos de artistas plásticos del estado, avaluar y sugerir proyectos para la mejor conservación de la colección del DEC. Pero, aunque la comisión no se estableció de modo permanente, sin embargo, se esbozan en este período criterios para la inscripción de proyectos de exposición, hechos públicos en la prensa. Entre los artículos, uno habla que en caso de instalaciones y performances los proponentes deberían adjuntar a la propuesta el currículo del artista o artistas participantes[73], pero la verdad es que no hubo inscripciones en estas categorías, prevaleciendo las expresiones tradicionales y la pintura. Mayor definición de los criterios de selección ocurre a partir de 1994 y las curadurías en 1995.

Actualmente el proceso de selección de artistas participantes se rige por varios criterios, a través de llamada pública, con propuestas elegidas por una comisión (no fija) de especialistas, con énfasis en propuestas de artistas locales emergentes para su primera exposición individual. Con una trayectoria continua de actividades, revélase un espacio con el fin de dar visibilidad à la investigación artística contemporánea, especialmente importante para los artistas en principio de carrera, pero también para la

[73] Teixeira, Galeria Homero Massena, 130.

historia del arte del estado, por registrar la producción artística local en su colección.

Como misión la GHM se propone "Promover o reconhecimento de novos talentos capixabas na área de Artes Visuais por meio de ações que valorizem a interação com a comunidade, a inclusão social, a prática da cidadania e a difusão do conhecimento"[74]. Para desempeñar esta meta la GHM cuenta con un equipo formado por un coordinador, cuatro funcionarios, tres becarios alumnos de la UFES, dos funcionarios subcontratados para apoyo en servicios generales. Su espacio físico recibió una reforma entre 1989 a 1992, con la creación de la reserva técnica y renovación del salón de exposiciones.

En 1978 un segundo local para las artes fue creado en la UFES: la Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU) (Figura 15). Gestionado por la administración de la Secretaria de Produção e Difusão Cultural, actual Superintendencia de Cultura e Comunicação da UFES, se encuentra bajo la dirección de la Coordinación de Artes Plásticas. Esta Coordinación fue tomada por Neusa Maria Mendes en los períodos de 1980 a 2002 y del año 2008 hasta 2018. En el año 2003, Neusa Mendes logró licencia de sus funciones en la universidad para asumir el cargo de Secretario Estatal de Cultura. En su ausencia la Galería quedó bajo la dirección de la profesora Rosana Paste, del CAR/UFES, de 2003 hasta 2008. El espacio desarrolló exposiciones temporales en las que difundió la producción artística local, nacional e internacional. Está ubicada en el campus de Goiabeira, en Vitória, cerca de la Rectoría de la UFES.

Bajo la dirección del profesor Seliégio Ramalho, en 1988 el CAR/UFES aprueba un proyecto de adhesión de las dos galerías. La colección de la GAP que consistía en más de 180 obras, entre pintura, dibujos, fotografías, mosaico, grabados, cerámica y otros objetos pasa a ser mantenida por la GAEU, que posee un espacio de reserva técnica.

La GAEU ha formado una colección representativa a partir de la donación de obras de artistas expositores, lo que resulta en una colección de más de 2000 obras. Para albergar esta colección y aumentar su visibilidad, en 2013 se creó un proyecto para la creación del Museo de Arte Contemporáneo de la UFES - MARCO. Hemos participado de reuniones y seminarios donde se discutió el tema del proyecto del museo universitario, pero debido a los altos costos

[74] T.A.: Promover el reconocimiento de nuevos talentos capixabas en el área de Artes Visuales por medio de acciones que valoren la interacción con la comunidad, la inclusión social, la práctica de la ciudadanía y la difusión del conocimiento.

de implementación y la dificultad de agrupar recursos para implementar el plan, el proyecto fue suspendido.

Figura 15. Galeria de Arte Espaço Universitário, UFES, Vitória, ES.

La GAEU posee un equipo formado por un coordinador, dos funcionarios de la UFES, becarios del CAR/UFES que actúan como mediadores en las exposiciones y/o cuidado con el acervo, además de personal de limpieza y guardias de seguridad. Esta institución cuenta con un museólogo en su equipo, caso excepcional en Vitória, una vez que es la única que cuenta con un profesional exclusivo para pensar, gestionar y actuar en su colección. El museólogo Pedro Ibsen desarrolla sus actividades en la GAEU desde el año 2013, cuando aprueba un concurso público para este cargo. Con experiencia anterior en colecciones bibliográficas, el profesional no estaba acercado a las artes visuales, tampoco las de lenguajes contemporáneos, así que esta adaptación no fue de inmediato, ni tampoco las soluciones para la conservación de las obras.

En junio de 1998 Vitória recibe su primer museo estatal dedicado a las artes visuales. La fundación del Museu de Arte do Espírito Santo – MAES ocurre diez años después de la primera propuesta para su creación por la Secretaria Estadual de Cultura e Esportes, en 1988 y muy lentamente con instabilidades en todas sus etapas. El histórico de creación este museo y la formación de su

colección es el tema de la monografía de trabajo de fin de curso[75] de Renan Andrade, hecho con la dirección de esta autora. En la época Renan trabajaba en el museo como becario y contratado, con participación en varios sectores, incluso junto a la colección, hasta que en 2015 se convirtió en director del MAES, después de un año de experiencia en otra institución cultural.

Andrade afirma que la definición de la sede del museo ocurrió en 1990. El predio ubicado en la avenida Jerônimo Monteiro, principal del centro de Vitoria, es un proyecto del arquitecto checo Joseph Pitilick, construido en 1925 (Figura 9) y reconocido como patrimonio en 1963 por el consejo estatal de cultura [76]. En el edificio ya habían funcionado otros sectores del Estado, pero fue destinado al DEC en 1987 para abrigar el museo. Un mérito del proceso de fundación es que en 1990 la SECULT invitó a dos experimentados profesionales para prestar asesoría al planeamiento del museo: el curador Paulo Herkenhof[77] y la museóloga Margareth de Moraes[78], bajo la dirección de Maria Helena Lindenberg[79], coordinadora de la Divisão de Artes Plásticas del DEC. El contrato con los profesionales solo fue firmado dos años después y el proceso de trabajo se extendió hasta 1996, cuando termina la restauración del edificio. Según Rafaela Zanete, en 1994 Herkenhof iba al ES a discutir con los arquitectos responsables de los cambios previstos en el edificio. Pero en esta fecha, por falta de recursos para mobiliario y equipamientos necesarios, el museo no funcionó tampoco. Fue necesario recurrir a un presupuesto del Ministerio de la Cultura, que en 1997 posibilitó ofrecer el soporte necesario al museo, que mantuvo atrasos en su conclusión.

[75] Es importante esclarecer que en el CAR/UFES los alumnos de grado en Artes Visuales deben realizar una investigación y escribir una monografía y defenderla delante de un tribunal de tres profesores. Así que tenemos algunos trabajos de muy buena calidad y que, a veces, abordan temas locales originales, que no se encuentran en libros todavía.

[76] Renan Andrade Silva, «A formação de acervos artísticos: a constituição do acervo do Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo» (Universidade Federal do Espírito Santo, 2013).

[77] Capixaba, Herkenhoff vivía hacía muchos años en Rio de Janeiro y actuaba como crítico de arte. Fue curador del Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), de la Fundação Eva Klabin Rapaport, de la 9ª Documenta de Kassel, de la 24ª Bienal de São Paulo y hasta enero de 2006 dirigía el Museu Nacional de Belas Artes, en Rio de Janeiro Zanete, «Uma análise da construção do Museo de Arte do Espírito Santo».

[78] Margareth Moraes fue jefe del Departamento de Museologia del Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

[79] Artista y profesional activa, que siempre estuve relacionada a consistentes proyectos en el campo de las artes y la cultura capixaba. Formada en Artes Plásticas por la Universidad Federal de Espírito Santo, fue profesora y directora del CAR/UFES donde también enseñó por más de 25 años en las disciplinas de dibujo y litografía. Fue jefe de la División de Artes Visuales del Departamento Estatal de Cultura, coordinador de Artes Visuales del Departamento Estatal de Cultura - responsable de la implantación del del Museu de Arte do Espírito Santo (MAES) y Casa Porto das Artes Plásticas. (http://www.vitoria.es.gov.br/noticia/personalidades-da-cultura-receberao-comenda-mauricio-de-oliveira-em-camburi-21481)

En verdad, su apertura en diciembre de 1998 ocurrió en respuesta a la presión de los artistas[80].

Figura 16. Museu de Arte do Espírito Santo, centro de Vitória, ES).

La exposición inaugural fue *Dionísio Del Santo – Retrospectiva* (18/12/1998 a 17/06/1999), en homenaje al artista Dionísio del Santo[81], capixaba, que vivía en Rio de Janeiro, que en este momento ya tenía una producción artística de reconocimiento nacional[82]. La muestra retrospectiva ocupó todas las salas del museo con la reunión de 75 obras, hechas en las décadas de 1950 hasta la de 90. Andrade menciona que el artista fue uno de los principales entusiastas para la abertura del museo y participó activamente de los procesos de producción y montaje de la exposición. Pero, por desgracia, dos días antes del vernissage el artista, molesto por un cáncer de vejiga, es internado en un hospital, donde se queda hasta su muerte el 20 de enero de 1999. En el hospital el artista expresó la intención de donar las obras expuestas para el MAES, formalizando en una escritura su intención y el 22 de enero, se concreta la escritura de donación de 75 obras de Dionísio Del Santo al MAES.

[80] Zanete, «Uma análise da construção do Museo de Arte do Espírito Santo». p.11.
[81] Dionísio del Santo (Colatina, Espírito Santo, 1925 - Vitória, Espírito Santo, 1999). Pintor, desenhista, gravador, serígrafo.
[82] Sobre el artista se recomienda: «Dionísio del Santo | Enciclopédia Itaú Cultural», Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2019, http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7878/dionisio-del-santo.

En seguida, se plantea la idea de perpetuar el homenaje al artista con la incorporación de su nombre al museo, propuesta del Secretário de Cultura, Maciel de Aguiar, decretada en junio de aquel año por la Assembléia Legislativa do Estado do ES. Así que el museo pasa a llamarse Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo, autor con mayor número de obra en la colección en aquel momento.

El museo posee seis salas expositivas, con un total de 130 metros de paredes, distribuidos en dos pisos. En la planta superior hay un pequeño y funcional auditorio y en la planta baja, una biblioteca con cerca de 4 mil obras, entre libros, catálogos, CDs, DVDs y videos experimentales.

A cerca de las actividades y gestión del MAES, la ex-diretora del museo Rafaela Rasseli Zanete (2003-2007) en la investigación realizada en 2011 habla que el museo presenta problemas del punto de vista institucional, de gestión museológica y estructura funcional y atribuye esto a la instabilidad que sufre con los cambios de gobierno y perfiles de gestión. El cargo de director es definido por el jefe del gobierno estatal, elegido cada cuatro años y el cambio de Gobernador en la mayoría de las veces resulta en el cambio del director del museo y parte del equipo. Como la institución no tiene un cuerpo técnico constante y políticas bien definidas, queda frágil delante de distintas propuestas de gestión. Ella cita aún deficiencias como no desarrollar "de maneira sistemática atividades de pesquisa, não possuir um corpo funcional adequado (sem museólogo) e não investir no tratamento de seu acervo (conservação e restauração)". [83]

La misión elegida para el museo describe

> *Ser um espaço de socialização, reflexão e discussão sobre arte e cultura, com o propósito de contribuir para o desenvolvimento humano, cultural e crítico, visando a estabelecer uma relação viva com a sociedade. Está entre suas finalidades valorizar seu acervo assim como promover o estudo, a produção e a difusão da arte, com ênfase nas expressões locais, em conexão com as manifestações realizadas em nível nacional e internacional.*[84]

[83] Zanete, «Uma análise da construção do Museo de Arte do Espírito Santo».
T.A.: De manera sistemática actividades de investigación, no poseer un cuerpo funcional adecuado (sin museólogo) y no invertir en el tratamiento de su acervo (conservación y restauración).

[84] «Sobre o MAES», MAES MUSEU, 2016, http://maesmuseu.wixsite.com/maes/sobre.
T.A.: Ser un espacio de socialización, reflexión y discusión sobre arte y cultura, con el propósito de contribuir al desarrollo humano, cultural y crítico, con el fin de establecer una relación viva con la sociedad. Está entre sus finalidades valorar su colección, así como promover el estudio, la

El MAES desarrolla un importante y consistente trabajo, dentro de las condiciones y delante de las dificultades que ha tenido en su historia, con la realización de 71 exposiciones de 1998 hasta 2019. Ha llevado a Vitória importantes muestras y realizado un trabajo dedicado a la educación, con el público espontaneo y, especialmente, junto a las escuelas de todos los niveles. Por otro lado, es verdad que, sin un carácter definido y recursos financieros para investir en una programación propia, el MAES termina por recibir exposiciones nacionales e internacionales autosustentables, muchas en formato blockbuster. Tampoco dispone de espacio para exposición permanente de su colección. Con esto se distancia de su propuesta inicial de acercarse de modo más amplio a la producción local y dar visibilidad a su colección. En septiembre de 2016 inicia una gran reforma física, con duración prevista para diez meses, que ampliará sus espacios expositivos y adecuará el museo a las normas de accesibilidad. La reforma supuso la instalación de mobiliario adecuado a su reserva técnica.

Figura 17. Casa Porto das Artes Plásticas, Vitória, ES.

La Casa Porto das Artes Plásticas es una referencia para los artistas contemporáneos por la realización del *Salão do Mar* [Salón del Mar], muestra competitiva que recibía artistas experimentados y en el principio de su carrera. Al final del año 1999 la institución realiza el primer evento. El jurado para selección y premiación de las obras contaba con la participación de artistas y profesores de la UFES, también con miembros externos, incluía

producción y la difusión del arte, con énfasis en las expresiones locales, en conexión con las manifestaciones realizadas a nivel nacional e internacional.

artistas, historiadores y críticos renombrados, y profesionales de otras universidades. Pensamos que esto generaba una crítica más plural en la selección de las propuestas, pero igualmente favorecía que la producción local fuera conocida por profesionales influyentes en el escenario nacional del arte. Los salones se revelan como una gran oportunidad de viabilizar la realización de proyectos artísticos y alcanzar el reconocimiento público, incluso porque muchos de los participantes estaban al principio de su carrera. En las primeras seis ediciones el Salão recibió obras de artistas locales solamente, hasta que en la séptima edición (en 2005) el reglamento permitió la inscripción de artistas de fuera del estado, lo que ampliara el diálogo y aproximación del arte local con la producción artística nacional. Participaron artistas representantes de Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, São Paulo, Goiás, Paraná, Pernambuco, Minas Gerais, además del ES. [85]

Fuente: Sou ES Notícias – 9/5/2014 – 15:00 – Cultura.
Figura 18. Exposición de reapertura de la Casa Puerto, en 2014, con obras de la colección.

Al tiempo que obtiene escala nacional, el Salão do Mar pasa a organizarse como bienal. Pero la siguiente edición (octava) sería la última en realizarse. Sin los recursos financieros necesarios, la propuesta del Salão do Mar deja de ser ejecutada, el mismo destino que varias anteriores iniciativas en el campo de la cultura y de las artes en ES, como vimos anteriormente. La Casa Porto

[85] Margarida Nepomuceno, «O Salão do Mar ganhou projeção nacional e fortalece a cultura local - Carta Maior», 2007, http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/O-Salao-do-Mar-ganhou-projecao-nacional-e-fortalece-a-cultura-local/12/13381.

pasó por períodos de mayor actividad y otros menos, cerrada para reforma y con bajo número de acciones. Como en ejemplos anteriores, tal instabilidad es fruto de los cambios en la política, en este caso municipal, pero muy fuertemente por no haber estabilidad en los recursos, en el equipo técnico y/o una definición política que funcione como ancla. La institución se ocupa con diversas exposiciones, en la mayoría de las veces presentando artistas locales en los más diversos lenguajes. También es espacio para talleres, charlas, seminarios y otras actividades culturales. Su equipo está formado por un coordinador, tres técnicos y becarios universitarios que actúan como mediadores en las exposiciones; y becario de enseñanzas medias que desarrolla servicios diversos.

El número general de instituciones museológicas en ES es muy pequeño si comparamos con otras referencias de la región sudeste, lo mismo si consideramos solo las relacionadas con las artes visuales. En el Cadastro Nacional del Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, encontraremos datos que revelan la cantidad de museos por estado y capitales (Tabla 1). Con colecciones de artes visuales, mientras en SP y RJ encontramos más de sesenta y en MG veintiséis museos, en la capital del ES hay solo cuatro registrado en el sistema de IBRAM, siendo solo tres con presencia de arte contemporáneo: CPAP, GHM, MAES.

Tabla 1. Cantidad de museos en las provincias y capitales de la región sudeste de Brasil.

Estado/ Capital	Museos en la provincia	Museos en la capital
São Paulo/São Paulo	638	161
Minas Gerais/Belo Horizonte	413	68
Rio de Janeiro/Rio de Janeiro	316	150
Espírito Santo/Vitória	**72**	**16**

Fuente: IBRAM, Museubr, <http://museus.cultura.gov.br> Último acceso en 25/04/2019.

Relacionamos hasta aquí las instituciones del estado de ES que formaron y/o mantienen colecciones de arte contemporáneo. De las cinco instituciones descritas, hay una subordinada al ayuntamiento de Vitória, dos al gobierno estatal y dos al gobierno federal. La siguiente tabla (Tabla 2) relaciona también cuáles están registradas en el IBRAM como instituciones museológicas y cuáles no.

Tabla 2. Instituciones con colección de arte contemporáneo en Vitória/ES.

Institución	Nível	Registrado en IBRAM
Casa Porto de Artes Plásticas	Municipal	Sí
Galeria Homero Massena	Estatal	Sí
Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo	Estatal	Sí
Galeria de Arte e Pesquisa	Federal	No
Galeria de Arte Espaço Universitário	Federal	No

Fuente: IBRAM, Museubr, <http://museus.cultura.gov.br> Último aceso en 25/04/2019.

En la planificación de esta investigación reconocíamos la necesidad de priorizar dos instituciones: la Galeria Homero Massena y la Casa Porto das Artes Plásticas. Los aspectos que razonamos para esta consideración serían: 1. Poseen colecciones de arte contemporáneo, en especial, representativa de la producción local; 2. Trabajan con un equipo muy limitado, nadie en el equipo tiene formación en conservación-restauración o museología; 3. Desarrollan una documentación muy sencilla para las obras en general, completamente ineficaz para las obras no convencionales. En estos dos casos sabíamos que nuestra contribución podría representar un ascenso cualitativo significativo a través de los cambios en los protocolos de documentación y planes de conservación preventiva.

Otras dos instituciones se podrían incluir en el proyecto por cuestiones distintas de las relacionadas anteriormente: el Museu de Arte do Espírito Santo y la Galeria de Arte Espaço Universitário/UFES. Estas son igualmente instituciones importantes por sus colecciones de arte. Pero ambas tienen un trabajo más organizado y con peculiaridades que analizaremos de modo más detenido a continuación. La Galeria de Arte e Pesquisa/UFES no fue mencionada una vez que su colección es administrada por la Galeria de Arte Espaço Universitário/UFES.

En el MAES la organización general y conservación de la colección está dirigida por la museóloga Paula Nunes Costa, que suele contar con apoyo de un/a becario/a del curso de Artes Visuales en los procedimientos de documentación y conservación de la colección. También la documentación de las obras se está organizando y normalizando. Pero la museóloga trabaja en la Gerencia de Memória e Patrimônio de la SECULT, con distintas atribuciones, con atención a diversas instituciones estatales y bienes patrimoniales de la provincia. Porque no es exclusiva del museo, sus actividades allí son limitadas, así como las orientaciones que ofrece para la colección de la Galeria Homero Massena. Después de analizar la tipología de

la colección del museo y conversar con el director del Museu de Arte do Espírito Santo y la museóloga, concluimos que, aunque la colección es compuesta en su mayoría de obras tradicionales, hay un conjunto importante de obras cinéticas en la colección de este museo, que no está documentado todavía. Así que la participación del MAES en nuestra investigación es efectiva por la inclusión de las cuatro obras cinéticas de Maurício Salgueiro, artista brasileño renombrado, uno de los precursores de obras cinéticas en Brasil y primero artista brasileño en utilizar sonidos en obras de arte.

El segundo caso que considerar es la Galeria de Arte Espaço Universitário/UFES. Esta institución posee una colección importante, bien representativa de artistas locales y, en menor escala, obras representativas de la producción nacional, incluso algunas instalaciones. Esta institución desarrolla un trabajo de documentación y conservación, una vez que tiene en su equipo un museólogo, técnicos y becarios. La institución no posee ningún conservador-restaurador, pero, como unidad de la UFES puede contar con apoyo de los profesionales del Núcleo de Conservação e Restauração/UFES.

La colección artística de la universidad he recibido beneficios de proyectos recientes, incluso una nueva catalogación, higienización y mejoras en el acondicionamiento de sus obras. La Galeria de Arte Espaço Universitário/UFES es la única institución en el Espírito Santo que dispone de un museólogo en su equipo. Aunque las instalaciones de la colección no están con una documentación adecuada, tienen posibilidad de realizarla por sus propios medios y con apoyo del Núcleo de Conservação e Restauração. Así que consideramos trabajar en las tres instituciones que más demandaban nuestra contribución y tomamos la decisión de concentrar nuestros esfuerzos en estas tres colecciones: las dos estatales y la municipal.

En la fase de planeamiento del trabajo de campo entramos en contacto con las coordinaciones de las tres instituciones museológicas para evaluar las condiciones de participación. Hemos enviado carta de presentación del proyecto y las actividades previstas, condicionando la inclusión de la institución en nuestra propuesta, caso contestase con una confirmación de interés y garantizase la liberación de nuestro acceso a las obras de arte involucradas, así como acceso a toda documentación relativa a estas obras. Obtuvimos contestación positiva e inmediata de las instituciones estatales y municipal.

1.4. Las instituciones estatales: formación y tipología de sus colecciones.

1.4.1. Galeria Homero Massena.

La colección de la GHM está compuesta de pinturas, dibujos, grabados, esculturas, objetos, fotografías, videos e instalaciones.

Bernadette Rubim Teixeira destaca la vocación pictórica del arte capixaba[86]. Un reflejo de esto es el perfil del acervo, constituido de 307 obras, siendo 156 pinturas. El conjunto reúne también fotografías, dibujos, grabados, esculturas, objetos e instalaciones, conquistados por donaciones de los artistas que realizaron exposiciones en la GHM (1977 a 2012) y en las extintas Galeria Levino Fanzeres, en el Theatro Carlos Gomes (1972 a 1983) y la Galeria Álvaro Conde, que funcionaba en la planta baja de la Secretaria de Estado da Educação (1986 a 1992).

A partir de 2009 la GHM promociona el premio Atelier de Pintura Galeria Homero Massena, a través de convocatoria pública, especialmente dirigida a los jóvenes artistas, no consagrados en los medios y crítica especializada, que resulta en el abordaje nueva política estatal de estímulo del hacer artístico, además de la difusión del arte. Al definir las convocatorias públicas como camino de selección de expositores, filtrados por un jurado de especialistas, resulta en un aumento de calidad y consistencia del grupo de obras reunidas para la colección. Aunque hubiese hacía muchos años una comisión estatal de artes plásticas, según cita Teixeira, hubo un hueco en sus actividades de 1988 hasta 1995. En este año de 1995 los criterios de selección de propuestas de exposición relacionaban: calidad, contemporaneidad de lenguajes, coherencia en el conjunto de las obras, dominio de la técnica utilizada, claridad y objetividad de la propuesta [87]. Importante resaltar que el término contemporaneidad estará presente en los criterios estipulados en las ediciones siguientes. Si bien encontramos en la colección GHM obras de lenguajes contemporáneas, incluso en categorías más tradicionales (pintura, dibujo, grabado, objetos tridimensionales, etc.), las instalaciones de arte empiezan a participar de la colección solamente desde 2001.

[86] Teixeira, «GALERIA HOMERO MASSENA – Interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo».p.117.
[87] Teixeira.p.133.

1.4.2. Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo.

La formación de la colección del MAES empieza con la incorporación de 75 obras del artista Dionisio Del Santo luego después de su muerte. La donación hecha por Dionísio permitió al MAES iniciar su colección con un conjunto relevante de obras, por el valor artístico de estas y el reconocimiento nacional del artista. Las obras estaban en exposición en el museo, en una muestra en su homenaje, divididas entre diez dibujos, veintisiete serigrafias, once xilografías y veintisiete pinturas - que se han expuesto por ocasión de la apertura del espacio como museo en diciembre de 1998 [88]. Poco a poco otras obras y colecciones fueron incorporados, la mayoría de las veces por donación, aunque hubo compras. Así que hay la Colección Maurício Salgueiro, la Colección Dionísio Del Santo, la Colección Nice Avanza, la Colección Raphael Samú, la Colección ECO ART y la más reciente adquisición, la Colección Elpídio Malaquias.

La colección del MAES reúne artistas capixabas, nacionales, norte y suramericanos, en las más diversas expresiones: pinturas, dibujos, grabados, mosaico, objetos, obras cinéticas. El artista que nombra el museo, Dionísio Del Santo, era hasta hace poco tiempo el de mayor representatividad en número de obras en la colección MAES. En 2014 el Instituto SINCADES[89] compra un conjunto de 446 obras del artista naif Elpídio Malaquias para el MAES. Con esto, no solo el número total de obras se amplió significativamente, también éste pasa a ser el artista con mayor presencia en la colección. El hecho influyó también en la tipografía predominante: antes las serigrafías, hoy los dibujos. Pero es la Colección Maurício Salgueiro la que reúne las obras más importantes para este trabajo, dado el reconocimiento de este artista hasta en nivel internacional. En este grupo se encuentran las pioneras expresiones de obras cinéticas y sonoras del país. Nos dedicaremos a ellas en los capítulos siguientes, por ser parte del grupo de obras seleccionadas para nuestra investigación.

[88] Zanete, «Uma análise da construção do Museo de Arte do Espírito Santo».

[89] Instituto de Ação Social e Cultural SINCADES, relacionado al Sindicato del comercio mayorista y distribuidor del Espírito Santo, que apoya y realiza acciones y proyectos culturales y de inclusión social.

1.5. La institución municipal: formación y tipología de la colección.

1.5.1. Casa Porto de Artes Plásticas.

La Casa Porto es la responsable de la conservación de las obras de arte pertenecientes al ayuntamiento de Vitória, hoy con más de 200 ítems, entre fotografías, grabados, dibujos, pinturas, esculturas e instalaciones. La colección Casa Porto está compuesta principalmente por obras premiadas en las ediciones del Salão do Mar y Bienal do Mar, también obras donadas por artistas participantes de exposiciones en aquél local. Compone el acervo la colección de grabados donada por el Banco Central do Brasil a la Secretaria de Cultura, con obras de artistas de renombre nacional como: Tarsila do Amaral, Cícero Dias y Alfredo Volpi, entre otros.

El Salão do Mar solía recibir propuestas de carácter más arrojado, así que esta institución reúne un grupo de instalaciones. Algunas obras presentadas en las ediciones del Salão do Mar eran efímeras y no permanecieron registros materiales, solo la documentación y registros fotográficos. En la 8ª edición del salón, ya nombrado de Salão Bienal do Mar, realizado en 2008, el énfasis fue el arte urbano. La convocatoria anunciaba: "Serão escolhidos até 12 (doze) projetos de intervenção urbana de caráter efêmero ou temporário. Dentre os critérios de avaliação serão considerados o mérito artístico, a qualidade da proposta e sua consonância com a contemporaneidade". Él premio mayor fue para la obra *Caminho das Águas*, de Piatan Lube, en la que el artista siguió por calles centrales de la capital y demarcó con una línea de tinta azul los límites hasta donde iban las aguas, antes de ampliación del territorio de la isla.

1.6. Los procesos y políticas de adquisición de obras contemporáneas en las colecciones estatal y municipal.

> *"El trabajo de adquisición, investigación, preservación y comunicación del museo lo presenta como una de las grandes instancias de "producción" de objetos, es decir, de conversión de las cosas que nos rodean."*[90]

Los procesos y políticas de adquisición no siempre caminaron juntos. La mejor de las veces, las adquisiciones siguieron la ruta de orientaciones circunstanciales, a partir de las coordinaciones – con o sin consulta a una comisión-, o de las Secretarías de Cultura correspondientes – estatal o municipal. La razón de esto es la ausencia de una política preestablecida para sistematizar las diversas acciones del museo en una misma dirección. Así que muchas veces no hay un dialogo claro entre adquisición, exposición y mantenimiento de las obras. La gran mayoría de las obras presentes en las colecciones estatal y municipal resultan de donaciones. No existe en estas dos instancias presupuestos destinados a adquisición de obras y las compras ya realizadas fueron hechas con recursos circunstanciales.

En verdad, la mayor parte de las adquisiciones son a partir de donaciones de los artistas que expusieron en aquellos espacios. Hay un factor a ser considerado en la formación de las colecciones basadas en donación: es que los artistas muchas veces donaban justo la obra de peor calidad, por no tener claro la importancia de su participación en una colección museológica. Este hecho resalta Teixeira[91], pero nuestra experiencia y convivencia con artistas permite confirmarlo. El artista al preocuparse con la posibilidad de venta de sus trabajos elegía una obra que consideraba menos 'comerciable', lo que suele ser una de menos valor artístico, o menos representativo de su producción.

La formación de la colección GHM es oriunda de donación por parte de los artistas expositores. Era práctica de la galería recibir una obra de donación después de una exposición, que quedaría a representar el artista en la colección. En períodos en que los criterios de selección para exposiciones no estaban bien definidos, resultaron en la entrada de obras poco significativas, en el plan histórico y artístico, que son hoy mantenidas en convivio con otras de relieve. La GHM alcanza un equilibrio cualitativo en las propuestas

[90] André Desvallées and François Mairesse, *Conceptos Claves de Museología*, 2010, 62.

[91] Teixeira, «GALERIA HOMERO MASSENA – Interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo». (tesina de máster, Universidade Federal do Espírito Santo, 2009). p. 164

artísticas expuestas en sus espacios después que el proceso de selección se realiza por un jurado de expertos, en concursos públicos.

En los últimos años, ocurre una pausa en la recepción de obras por decisión de la coordinadora Franquilandia Raft en no recibir más donaciones hasta que la GHM tenga condiciones físicas y técnicas para el mantenimiento de las obras. La GHM dispone de un espacio reducido para almacenamiento, que de facto no podríamos nombrar de *reserva técnica*. Allí están guardadas las obras, dispuestas en las paredes, mapotecas y estanterías, pero también es una sala destinada a reuniones y realización de actividades de apoyo. Delante de las pocas condiciones de la institución entendemos la decisión de la coordinadora como una actitud responsable con el acervo y el reto de mantener las obras ya incorporadas a la colección, a pesar de que el hueco genera una pérdida en la formación permanente de la colección.

El MAES empezó en noviembre de 2014 a elaborar las bases para su política de adquisición. Esta autora era parte del consejo consultivo y participó del proceso inicial. Pero, como suele ocurrir en el ES, por ausencia de presupuestos para reunir el consejo (que tenía miembros de otros estados de Brasil), el proceso no fue concluido en la época. Los criterios elaborados en la ocasión determinaban que las obras a ser adquiridas deberán ser de artistas capixabas o residentes en el ES por lo mínimo desde hacía cinco años y ser una producción de los períodos moderno y contemporáneo brasileño, entre otras determinaciones, además de su importancia histórica y artística. Se hace importante destacar que estas directrices incluyen puntos significativos relacionados con la conservación que deben ser considerados en la adquisición de obras: las condiciones del museo para el traslado, la conservación, el almacenamiento y el mantenimiento; el estado de conservación, evaluando recursos humanos y materiales necesarios para su preservación; entre otros.

La Casa Porto das Artes Plásticas no tenía hasta julio de 2016 ninguna dirección para la adquisición de obras, excepto que estas resultaron de los premios de las distintas ediciones del Salón del Mar. En la ley n° 9.001 de agosto de 2016, que actualiza la redacción de la ley n° 5.162 de agosto de 2000 que instituyó la Casa Porto das Artes Plásticas, relaciona entre las competencias del Consejo Consultivo avaluar la adquisición, la alienación y el descarte de obras de la colección de la Casa Porto das Artes Plásticas. La ley prevé que el consejo sea regulado hasta fines de noviembre de 2016 y solo entonces empezará sus actividades. Creemos que la actuación de un consejo permitirá la creación de una política de adquisición y mantenimiento de obras.

Delante de la problemática falta de una política de adquisición, con desnivel reconocido entre grupos de obras, resulta que ocurren con frecuencia discusiones acerca de la política de descarte, pero nunca llevada a cabo (en ninguna de las instituciones mencionadas). Reconocemos en el trabajo de campo otros problemas en la recepción de obras en las instituciones mencionadas. No todas las obras poseen término de donación, o el término no está firmado. Hay casos de instalaciones adquiridas parcialmente, como por ejemplo la obra *Projéteis*, de la GHM que, compuesta por 142 piezas, fue adquirida y registrados en el término de donación solo tres ítems, con los que es imposible concretar la obra. La ausencia de conservadores-restauradores en las instituciones influye en que no se considere el estado de conservación en las adquisiciones, ni tampoco el plan de conservación preventiva necesario a cada obra, o condiciones e instrucciones que garanticen la re-exhibición de ellas. En cuanto a la documentación inicial, que debería acompañar el momento de la adquisición de una nueva obra, observamos ser insuficiente en la mayoría de los casos, en especial para las obras más complejas, como las instalaciones. El capítulo siguiente nos permitirá tratar con mayor detalle estos aspectos, más directamente relacionados al grupo de instalaciones seleccionadas para nuestra investigación.

CAPÍTULO 2

Imagen de la página anterior:

Desvio do espaço (2003), de João Carlos de Souza.

Colección Galeria Homero Massena.

Detalle de la obra almacenada.

CAPÍTULO 2

LA OBRA DE INSTALACIÓN EN LAS COLECCIONES PÚBLICAS DE LA CIUDAD DE VITÓRIA.

2.1. El grupo de obras seleccionadas para el proyecto de investigación.

Para concretar el proyecto de investigación fue necesario definir el conjunto de obras a que se destinaria la atención, de modo que los resultados fueran coherentes y eficaces. Para esto se buscó conocer mejor las tres colecciones, primero a través de la documentación y luego por el contacto directo con las obras.

En 2015, la primera estancia en Brasil se inició con la realización de charlas con los coordinadores de las tres instituciones involucradas: Kênia Lyra, coordinadora de la Casa Porto das Artes Plásticas; Franquilândia Raft, coordinadora de la Galeria Homero Massena y Renan Andrade, director del Museu de Arte do Espírito Santo. Expusimos el proyecto, los objetivos, la metodología propuesta, las acciones que pretendíamos desarrollar y el tipo de obra de arte que sería nuestro objeto de investigación: las instalaciones. La complejidad de esta expresión artística plantea retos para la conservación y exige nuevas formas de documentación, todavía no desarrolladas de modo eficaz en ninguna de las tres instituciones. Con relación a las instalaciones, hemos identificado mayor carencia de cuidados específicos también en su conservación, lo que nos posibilitaría una contribución más contundente.

En todas las reuniones y prácticas realizadas en estas instituciones contamos también con apoyo y conocimiento de los profesionales involucrados en el mantenimiento de estas colecciones: Bernadette Rubim, técnica de la Casa Porto y ex coordinadora de la Galeria Homero Massena, Helena Paccagnella becaria de la Galeria Homero Massena; Paula Nunes Costa, museóloga de la Secretaria de Estado da Cultura (SECULT) y la becaria Keitiane Lelis, en el Museu de Arte do Espírito Santo.

Este momento inaugural fue fundamental para instaurar una aproximación a los equipos institucionales, lo que propició un ambiente de cooperación muy

favorable en todas las actividades desarrolladas posteriormente. La participación directa en estas instituciones nos permitió la mejor comprensión del contexto y de las condiciones en que se encontraban las obras y sus registros documentales.

En 2015, desarrollamos las actividades iniciales previstas para el trabajo de campo, empezando por el reconocimiento de las colecciones y confirmación de la selección de obras a ser investigadas, siendo algunas veces necesario aclarar dudas con el equipo y coordinación antes de decidirnos por incluir o no una obra en el proyecto. Las primeras actividades las hemos desarrollado en la Galeria Homero Massena, donde identificamos un grupo de cinco instalaciones en la colección.

El Museu de Arte do Espírito Santo posee solo cuatro obras en su colección que justificaban su inclusión en la investigación: obras cinéticas de autoría del artista Maurício Salgueiro, uno de los precursores del arte cinético en Brasil, en la década de 1960. Son trabajos que se interrelacionan con el ambiente, con movimientos y sonidos, y aportan una gran complejidad en su documentación y conservación, además ser un grupo de gran importancia para el acervo artístico a nivel local y nacional.

De la Casa Porto das Artes Plásticas recibimos en 2015 copias impresas de las fichas, con más informaciones que las que nos habían enviado en 2014 por correo electrónico. Reconocemos este empeño de perfeccionar las fichas ya como avances motivados por nuestro proyecto. Para el análisis de la documentación consideramos el contenido de estas últimas fichas. En la colección de esta institución hemos encontrado un número mayor de obras caracterizadas como instalación, resultado de las ocho ediciones de salones de arte realizados, totalizando trece obras seleccionadas.

Nuestro objetivo era abarcar el conjunto de instalaciones de las tres instituciones, lo que nos permitiría un resultado más contundente en la investigación. Al final hemos seleccionado un total de veintidós obras, como expreso en la Tabla 3. Cantidad de obras seleccionada por institución.

Tabla 3. Cantidad de obras seleccionada por institución.

Institución	N° de obras
Galeria Homero Massena	05
Museu de Arte do Espírito Santo	04
Casa Porto das Artes Plásticas	13
Total, de obras	22

Habiendo definido las obras de arte con las que íbamos a trabajar, concretamos con los equipos los días y horarios en que íbamos a estar en cada institución para la recogida de datos y documentación fotográfica de las obras, una vez que sería necesario que nos acompañase un profesional de la institución.

La recogida de datos y registros fotográficos fueron hechos en los dos períodos del trabajo de campo, la primera etapa fue realizada del 19 de septiembre al 10 de noviembre de 2015 y la segunda etapa de 25 de abril a 31 de mayo de 2016, totalizando cerca de tres meses de trabajo in situ.

En la primera etapa realizamos el registro de prácticamente todo el material documental existente, fotografías de todas las obras de la Galeria Homero Massena y entrevistas a los artistas relacionados en esta colección.

En el Museu de Arte do Espírito Santo hemos recibido copias de las fichas y conocido las obras de Maurício Salgueiro en 2015, pero debido a la complejidad de estos trabajos y por vivir el artista en Rio de Janeiro (que dista 521km de Vitória), la investigación y documentación demandaría mayor planificación.

En la Casa Porto das Artes Plásticas, por haber un número mayor de instalaciones, los trabajos llevaron más tiempo para completarse. Realizamos una pequeña parte de la recogida de datos en 2015 y en 2016 nos dedicamos más exhaustivamente a esta institución. En el primer año también generó dificultades el hecho de que, en aquel momento, la administración y el archivo documental de la Casa Porto estaba en su edificio sede, pero su colección permanecía almacenada en una sala de la Secretaría Municipal de Cultura, en otra ubicación. La distancia de una sede para otra fue un aspecto que afectó la productividad e impedía un análisis de los registros de datos junto a las obras, como ocurrió en la Galeria Homero Massena. Como consecuencia, en la primera fase del trabajo de campo recogimos datos, pero pocas obras fueron fotografiadas y ningún artista entrevistado. El encargo fue completado en la segunda etapa del trabajo de campo, en 2016.

A continuación, vamos a relacionar el conjunto de obras seleccionadas, separadas por institución, con sus datos básicos de identificación. Elegimos la fecha de creación para determinar el orden de entrada de las obras en las tablas siguientes y en la descripción pormenorizada que haremos en el ítem 2.2 y apartados subsiguientes.

2.2. Estudio de la documentación de las instalaciones de las colecciones estatales y municipal.

Describiremos de modo general cómo hemos encontrado la organización del material documental y el tipo de registro de datos utilizado en las tres instituciones museológicas para, en los próximos apartados, presentar un análisis particular de la documentación referente a las instalaciones estudiadas.

Empezamos a investigar el tipo de documentación realizada por cada institución a partir del análisis del formato de ficha utilizado, que de algún modo nos indica el nivel de estandarización de la documentación institucional. También observamos de qué modo se organizan los archivos documentales dentro de la institución.

En la Galeria Homero Massena el archivo documental físico de la colección está guardado en la misma sala donde están las obras, considerada la reserva técnica. El material documental estaba distribuido en varias cajas de archivos, de polipropileno, dispuestas en armarios de metal que se cierran con puertas. Dentro de cada archivo de polipropileno, algunas carpetas colgantes (de cartón) recogen la documentación individualizada de las obras (ficha de datos, término de donación, invitación y/o catálogo de la exposición, fotografías, vídeos, etc.). Todas las obras estaban documentadas en fichas de datos y en la mayoría de los casos, se adjuntaba a la ficha el término de donación firmado por el artista, proyectos, fotos, reportaje en periódicos, etc., conforme el caso.

Por patrón, la Galeria Homero Massena registra sus obras en una ficha digital más sencilla, titulada "Ficha catalográfica de obra de arte", hecha en la aplicación informática Word, en tamaño A4, sin inclusión de logotipos identificativos de la institución y con maquetación sencilla de los campos a ser llenados con informaciones. Estas fichas presentan los siguientes ítems: número de registro, nombre del artista, título de la obra, año de creación de la obra, firma (si está firmado por el artista), técnica, dimensiones, entrada en la colección (fecha), forma de adquisición, fecha de catalogación, valor adquisitivo, exposición en la Galeria Homero Massena/período, imagen de la obra, descripción de la obra, observaciones, estado de conservación y localización actual de la obra. (Figura 21)

En el Museu de Arte do Espírito Santo se utiliza una ficha de datos patrón, digital, formato A4, de cuatro páginas, en la que la distribución de los campos a ser llenados está maquetada. Es una ficha más compleja con los siguientes campos: número de patrimonio, autor, título, fecha de ejecución, categoría,

técnica y/o material, dimensiones de la obra, del soporte y adicionales, colección, adquisición/año, número de patrimonio anterior, serie, tirada, origen, descripción, localización, localización actual, histórico de la obra, observaciones adicionales, antiguo propietario, procedencia, número del documento de adquisición, fecha del documento, fecha de la adquisición, cuidad, histórico de la adquisición, valor originario, evaluación, marcas y/o inscripciones en la obra, posee firma? (frente, reverso), marcas y/o inscripciones en el soporte (frente, reverso), fotografía, estado de conservación de la obra (frente y reverso), estado de conservación del soporte (frente, reverso), moldura, responsable por las informaciones, responsable por la digitalización, fecha (Figura 22 a 24).

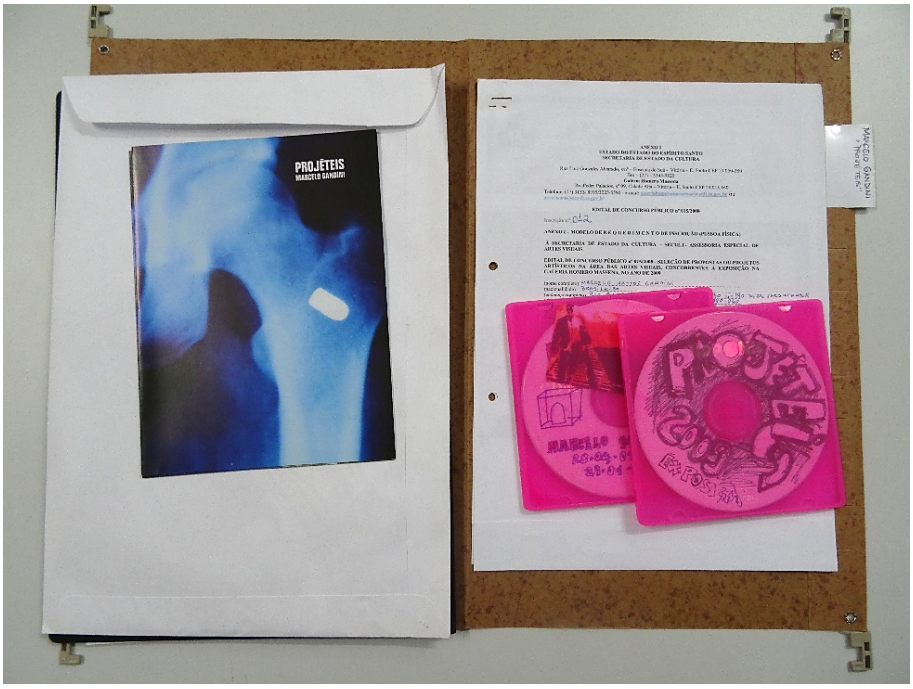


Figura 19. Carpeta con documentación de obra, Galeria Homero Massena.

En la Casa Porto das Artes Plásticas hemos encontrado una ficha de registro institucional específica, digital, sencilla, de un folio, en formato A4, con el logotipo institucional, titulada *Ficha de Catalogação* (Figura 26). Encontramos los siguientes ítems en esta ficha: registro, patrimonio, autor, título, fecha, categoría, técnica, dimensiones, [si] datado, [si] firmado, [si] atribuido, localización, procedencia, premios, fecha de adquisición, valor, informaciones adicionales, ficha de diagnóstico. Componiendo la documentación encontramos los proyectos originales que fueron enviados por los artistas para la selección de sus obras en los salones de arte que los

premiaron y algún material complementario (fotos de la exposición, publicación en periódicos, etc.). Los proyectos son muy relevantes por contener el portafolio/currículo del artista, memorial descriptivo y esquema de montaje de la obra. Estos proyectos estaban almacenados cada uno en los sobres respectivos e identificados, guardados en cajas de archivo, de polipropileno, dispuestas en estanterías de metal, sin puertas, en la reserva técnica, junto a la colección de arte. (Figura 20).

Figura 20. Organización del archivo documental en la reserva técnica y carpeta de documentación de obra, Casa Porto das Artes Plásticas.

Es importante destacar que en una misma institución encontramos distintos niveles de registros de dados, con obras mejor documentadas y otras con datos escasos. En algunas fichas hemos encontrado ítems que han sido añadidos o restados, que aparecen en una ficha y luego se ausentan en otra.

Hecha esta explicación general del formato y las condiciones de la documentación institucional, analizaremos de modo particular los datos relacionados con cada una de las obras seleccionas, subdivididas por institución. Optamos por ordenar la entrada de cada obra a partir de la fecha de realización de la obra, orden que seguirá en los capítulos siguientes. Para generar un parámetro de comparación entre los distintos registros y el análisis de las informaciones, tomaremos como datos básicos tres aspectos: el registro de identificación (Título, autor, fecha, dimensiones, informaciones sobre los materiales y técnicas, tipología y número de registro), la descripción y los registros de conservación-restauración.

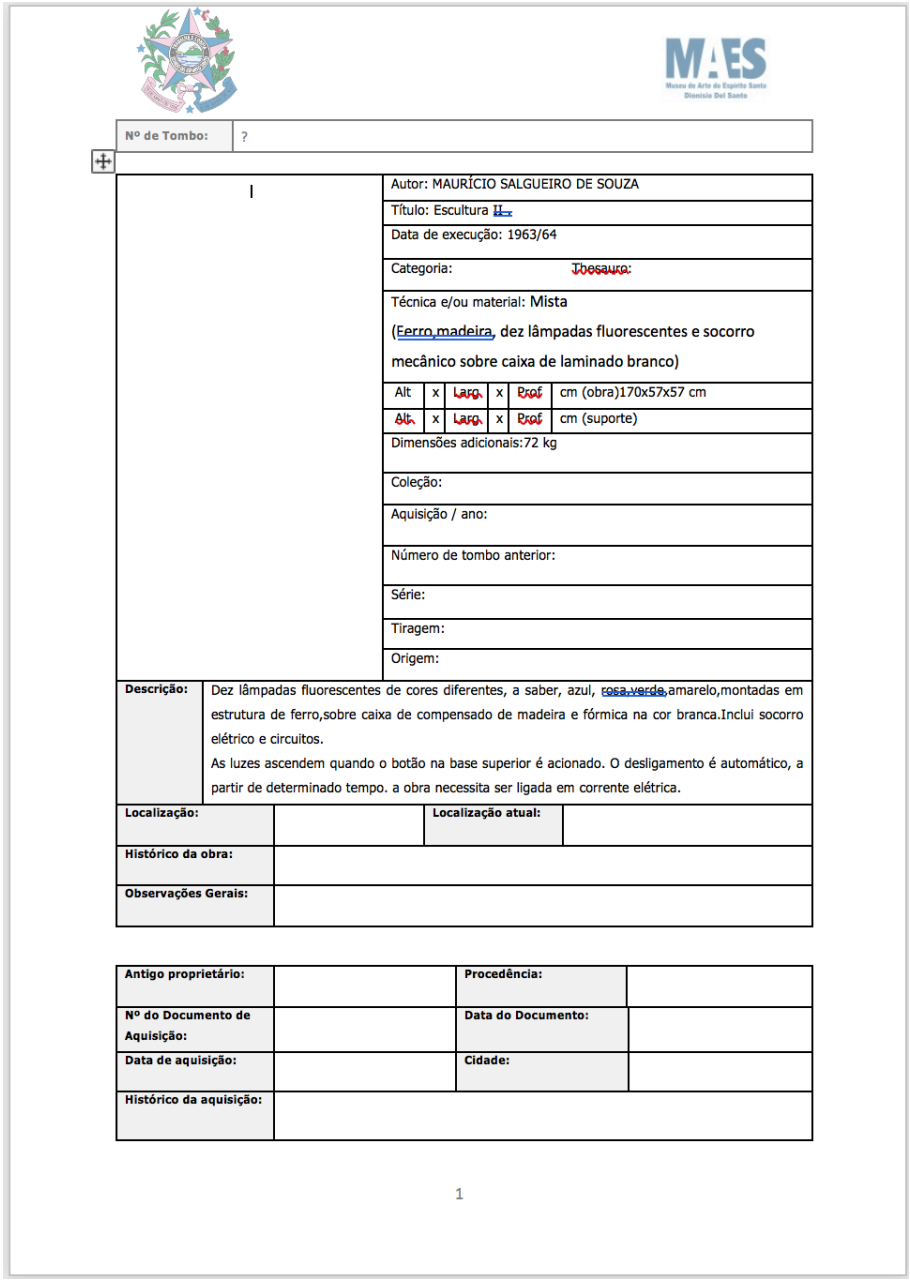
GALERIA DE ARTE HOMERO MASSENA

FICHA CATALOGRÁFICA DE OBRA DE ARTE

Nº DE REGISTRO: 453
NOME DO ARTISTA: Luciana Ohira (São Paulo/SP, 1983) e Sergio Bonilha (São Paulo/SP, 1976)
TÍTULO DA ABRA: "Ocupação mínimo-máxima do espaço"
ANO DA OBRA: 2007
ASSINATURA: não
TÉCNICA: madeira, plástico, metal, fio de algodão, eletrônicos e fotografia
DIMENSÕES: 62 x 15 x 15 cm
ENTRADA NO ACERVO:
FORMA DE AQUISIÇÃO: doação dos artistas
DATA DE CATALOGAÇÃO:
VALOR AQUISITIVO:
EXPOSIÇÃO GHM / PERÍODO: "OCUPAÇÕES MÍNINA/MÁXIMAS DO ESPAÇO" 02/10 A 04/11/2007
IMAGEM DA OBRA:
DESCRIÇÃO DA OBRA: Caixa retangular de madeira composta por materiais da técnica.
OBSERVAÇÕES:
ESTADO DE CONSERVAÇÃO: Bom
LOCALIZAÇÃO ATUAL: Prateleira cinza larga

2007/04.1

Figura 21. Ejemplo de la ficha catalográfica de obras de la Galeria Homero Massena.



Nº de Tombo:	?

I	Autor: MAURÍCIO SALGUEIRO DE SOUZA
	Título: Escultura II.
	Data de execução: 1963/64
	Categoria: Thesauro:
	Técnica e/ou material: Mista (Ferro,madeira, dez lâmpadas fluorescentes e socorro mecânico sobre caixa de laminado branco)
	Alt x Larg. x Prof cm (obra)170x57x57 cm
	Alt. x Larg. x Prof cm (suporte)
	Dimensões adicionais:72 kg
	Coleção:
	Aquisição / ano:
	Número de tombo anterior:
	Série:
	Tiragem:
	Origem:

Descrição:	Dez lâmpadas fluorescentes de cores diferentes, a saber, azul, rosa,verde,amarelo,montadas em estrutura de ferro,sobre caixa de compensado de madeira e fórmica na cor branca.Inclui socorro elétrico e circuitos. As luzes ascendem quando o botão na base superior é acionado. O desligamento é automático, a partir de determinado tempo. a obra necessita ser ligada em corrente elétrica.

Localização:		**Localização atual:**	
Histórico da obra:			
Observações Gerais:			

Antigo proprietário:		**Procedência:**	
Nº do Documento de Aquisição:		**Data do Documento:**	
Data de aquisição:		**Cidade:**	
Histórico da aquisição:			

1

Figura 22. Ejemplo de ficha de catalogación de obras del Museu de Arte do Espírito Santo (Hoja 1/4).

Nº de Tombo:	?

Valor originário: em __/__/__	R$	-	Avaliação: em __/__/__	R$	-

Marcas e/ou inscrições na obra

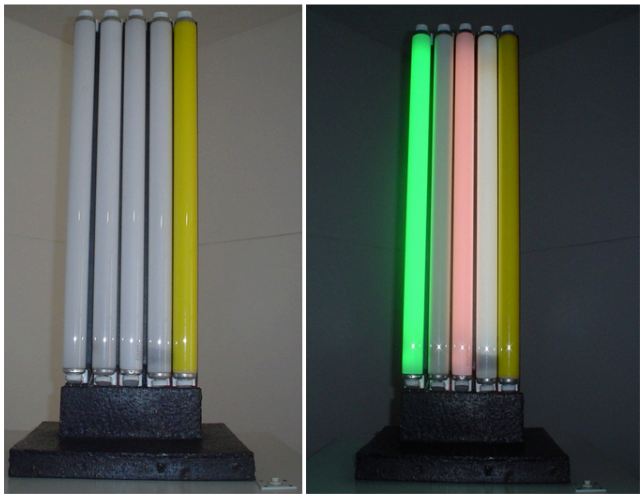
Possui assinatura?

Frente: Não possui inscrições ou assinatura.	Verso:

Marcas e/ou inscrições no suporte:

Frente:	Verso:

Fotografia:



2

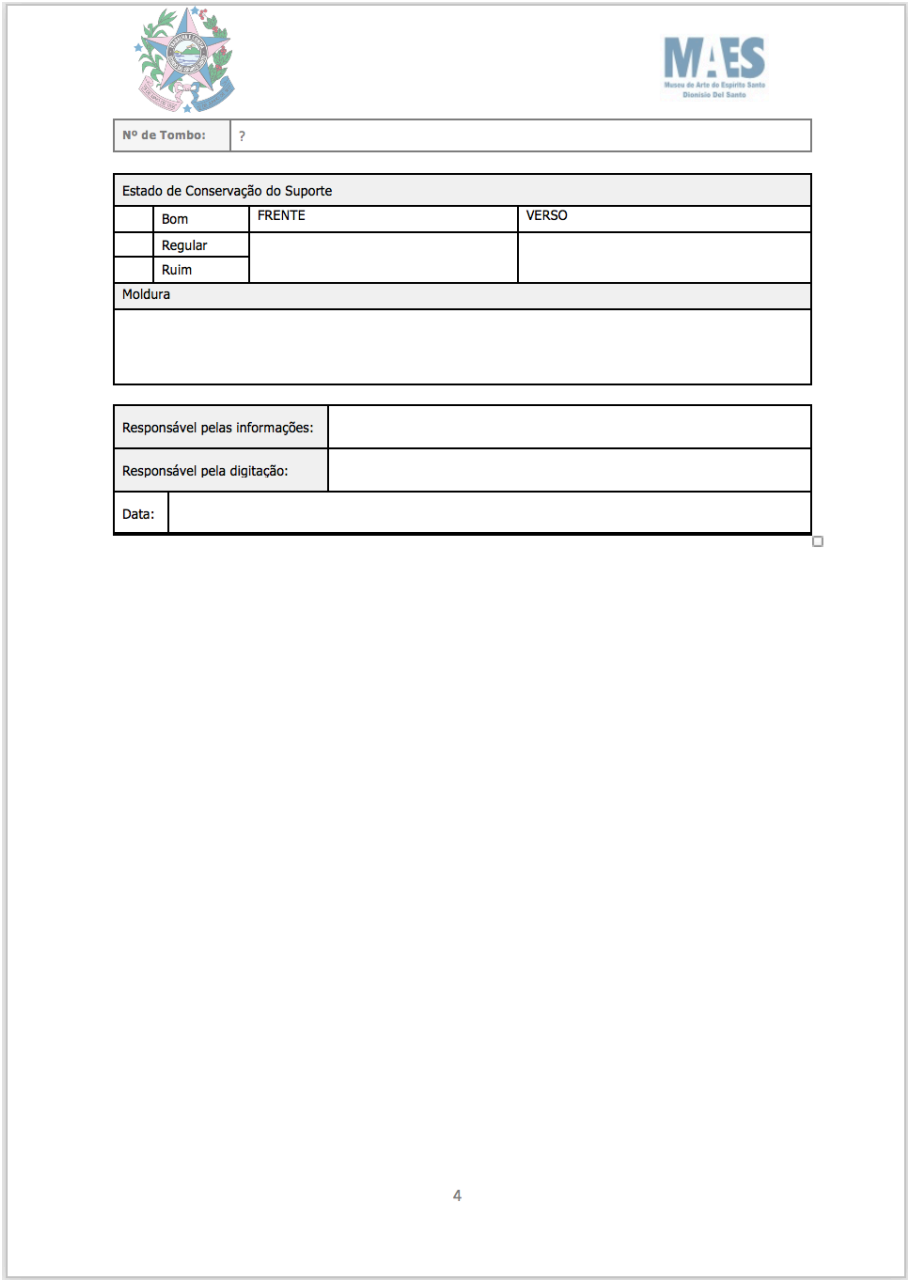
Figura 23. Ejemplo de ficha de catalogación de obras del Museu de Arte do Espírito Santo (hoja 2/4).

Nº de Tombo:	?

Estado de Conservação			
Estado de Conservação da obra			
	Bom	FRENTE	VERSO
X	Regular	Algumas lâmpadas não apresentam funcionamento correto; a base superior do compensado encontra se empenada e a fórmica branca apresenta manchas e sujidades.	
	Ruim		

3

Figura 24. Ejemplo de ficha de catalogación de obras del Museu de Arte do Espírito Santo (hoja 3/4).



Nº de Tombo:	?

Estado de Conservação do Suporte			
	Bom	FRENTE	VERSO
	Regular		
	Ruim		
Moldura			

Responsável pelas informações:	
Responsável pela digitação:	
Data:	

4

Figura 25. Ejemplo de ficha de catalogación de obras del Museu de Arte do Espírito Santo (hoja 4/4).

Ficha de Catalogação

Registro: **Patrimônio:** 215978

Autor: Andressa Zanotti

Título: *"O Canto Molhado vem do Náufrago Triste e Miserando I, II"*

Data: 2003.

Categoria: Instalação.

Técnica: Mista (02 fotocópias do Livro *"Os Lusíadas"* de Camões, rede de pesca e varal).

Dimensões: 900 cm². Foi esta a medida da obra montada para a exposição???

( )Datado: **( )Assinado** **(x)Atribuído**

Localização: Casa Porto das Artes Plásticas – SEMC /AP.

Procedência: 5º Salão Capixaba do Mar realizado na Casa Porto das Artes Plásticas, Sede provisória, na Praça 8 de Setembro, em cima da loja Flor de Maio, no período de 18.12.2003 a 11.03.2004.

Premiação: Obra vencedora do 1º Prêmio do 5º Salão Capixaba do Mar,

Data de Aquisição: 2003.

Valor: De acordo com o regulamento do 5º Salão Capixaba do Mar, o prêmio referente ao 1º lugar foi de R$ 4.000,00 (Quatro mil reais)

Informações adicionais

Figura 26. Ejemplo de ficha de catalogación de obras de la Casa Porto das Artes Plásticas (1/2).

- Esta obra faz parte da relação de 109 obras constantes do acervo geral da Prefeitura Municipal de Vitória, selecionadas como de importância para compor a Reserva Técnica da Casa Porto das Artes Plásticas, pela comissão curatorial do acervo artístico da PMV, conforme relatório final de atividades de 10.08.2007.

Informações adicionais:

- Cópias danificadas por manchas de umidade;
- Localização atual: Transferida para a Casa Porto das Artes Plásticas – Reserva Técnica, em 25/01/2016.

OBS: Buscar fotos da montagem da obra durante a exposição

Figura 27. Ejemplo de ficha de catalogación de la Casa Porto das Artes Plásticas (2/2)

Optamos por relacionar las informaciones descriptas en las fichas de datos institucionales lo más fiel a su contenido, pero ya traducidas al español. Solamente conservamos en el idioma original (portugués) las citaciones mencionadas en las fichas de datos originales, los textos de terceros, que se presentan entre comillas, con traducción en nota de pie de página. Comentarios nuestros y las traducciones puntuales serán mostrados entre corchetes. Las fotos que insertamos en nuestro fichero son las mismas imágenes de las fichas institucionales.

El estudio de la documentación existente tiene como objetivo conocer el statu quo de los registros institucionales e identificar las lagunas de información. Para comprobar la autonomía de estos registros, hemos considerado sólo los datos implícitos en las fichas institucionales, independiente de otras fuentes de información encontradas en la documentación complementaria, como proyectos, memorias descriptivas, textos, fotos, etc. Elegimos presentar los datos encontrados de modo esquemático, con formato de ficha y, en la secuencia, un análisis crítico, especificando los puntos de fragilidad que hemos observado en las informaciones, teniendo como enfoque la comprensión de la obra, su conservación y su reexhibición pública.

2.2.1. Estudio de los datos de las fichas técnicas de la Galeria Homero Massena.

Presentamos a continuación los datos que hemos encontrado en la ficha institucional en relación con la identificación, descripción y conservación/restauración de las seis obras pertenecientes a la colección Galeria Homero Massena.

Optamos por unificar el modo de presentar los datos, para no permitir que la atención sea desviada hacia la forma, sino concentrada en el contenido. El diseño de la ficha es creativo, y corresponde al objetivo de recoger la información encontrada y facilitar la lectura de los datos.

Las fotos que aparecen junto a los datos son las imágenes encontradas en las fichas de datos y forman parte de la documentación institucional de la Galeria Homero Massena.

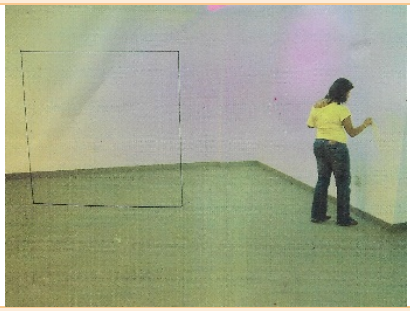
CARANGUEJADA (2001)

Irineu Ribeiro (Linhares/ES, 1960)

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA
DATOS DE IDENTIFICACIÓN
Nombre del artista: Irineu Ribeiro Título: Caranguejada. Fecha: 2001 Técnica: Escultura (arcilla, alambre, epoxi, tinta) Dimensiones: Aproximadamente 10x19x11cm las piezas más pequeñas y 11x29x14cm las más grandes. Hay también otras más pequeñas en la galería. Número de registro del Museo: 2001/00422
DESCRIPCIÓN
Escultura realista de cangrejos.
REGISTROS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
Estado de conservación: Buen estado de conservación.
OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS
Porfolio/Currículo ( ) Fotos ( ) Videos ( ) Proyecto ( ) Memorial descriptivo ( ) Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( ) Invitación exposición ( ) Término de donación ( ) Periódicos ( ) Otros:

DESVIO DO ESPAÇO (2003)

João Carlos de Souza (Santo André/SP, 1964)

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA

DATOS DE IDENTIFICACIÓN
Nombre del artista: João Carlos de Souza Título de la obra: Desvio do espaço Año de la obra: 2003 Técnica: Dibujo vacío. Dimensiones: [no informado]. Exposición: GHM/ Período: "Céu", 12/06 a 31/07/2007.
DESCRIPCIÓN
Una cuerda negra formando un cuadrado.
REGISTROS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
Estado de conservación: Bueno.
OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS
Porfolio/Currículo (X) Fotos (X) Videos ( ) Proyecto ( ) Memorial descriptivo ( ) Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( ) Invitación exposición (X) Término de donación ( ) Periódicos ( ) Otros:

TRANSPOSIÇÃO E ADENSAMENTO (2007)

Luciana Ohira (São Paulo/SP, 1983) e Sérgio Bonilha (São Paulo/SP, 1976)

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA
DATOS DE IDENTIFICACIÓN
Título de la obra: Transposição e adensamento. Nombre del artista: Luciana Ohira (São Paulo/SP, 1983) e Sérgio Bonilha (São Paulo/SP, 1976 Año de la obra: 2007 Técnica: madera, plástico, metal, correspondencias, grafito, proyector de diapositivas y diapositivas. Dimensiones: 34x16x18 cm Exposición: GHM/ Período: "Ocupações mínima/máximas do espaço" 02/10 a 04/11/2017.
DESCRIPCIÓN
Caja rectangular de madera compuesta por materiales de la técnica.
REGISTROS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
Estado de conservación: Bueno.
OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS
Porfolio/Currículo (X) Fotos (X) Videos ( ) Proyecto (X) Memorial descriptivo ( ) Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( ) Invitación exposición (X) Término de donación ( ) Periódicos ( ) Otros:

OCUPAÇÃO MÍNIMA/MÁXIMA DO ESPAÇO (2007)

Luciana Ohira (São Paulo/SP, 1983) e Sérgio Bonilha (São Paulo/SP, 1976)

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA
DATOS DE IDENTIFICACIÓN
Título: Ocupação mínimo/máximo do espaço Nombre del artista: Luciana Ohira (São Paulo/SP, 1983) e Sérgio Bonilha (São Paulo/SP, 1976) Fecha: 2007 Técnica: madera, plástico, metal, hilos de algodón, electrónicos y fotografía. Dimensiones: 62x15x15cm Exposición: GHM/ Período: "Ocupações mínima/máximas do espaço" 02/10 a 04/11/2017.
DESCRIPCIÓN
Caja rectangular de madera compuesta por materiales de la técnica[92].
REGISTROS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
Estado de conservación: Bueno.
OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS
Porfolio/Currículo (X) Fotos (X) Videos ( ) Proyecto (X) Memorial descriptivo ( ) Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( ) Invitación exposición (X) Término de donación ( ) Periódicos ( ) Otros:

[92] Estos materiales son: dos rollos de hilo de algodón, martillo, cámara Polaroid, cronómetro, clavos, caja con cartucho, fotos.

PROJÉTEIS (2009)

Marcelo Gandini (Vitória/ES, 1974)

Foto: Archivo Galeria Homero Massena.

Figura 28. Imagen de la exposición "Projéteis", realizada en la Galeria Homero Massena en 2009.

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
[sin ficha de datos[93]]
OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS
Porfolio/Currículo (X) Fotos ( ) Videos (X) Proyecto (X) Memorial descriptivo (X)
Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( )
Invitación exposición (X) Término de donación (X) Periódicos (X) Otros:

[93] No hemos encontrado ficha de datos de esta obra, solamente el Término de Donación, por esta razón exhibimos una foto correspondiente a la obra para darle a conocer al leitor.

ANÁLISIS DE LAS FICHAS DE DATOS ESTUDIADAS

En la Galeria Homero Massena:

Observamos problemas significativos en las fichas de datos de la Galeria Homero Massena, principalmente relacionados a los ítems "técnica" y "descripción". Los datos del registro institucional deben aportar informaciones básicas y claras sobre qué es la obra. Los equívocos e insuficiencia de datos encontrados son preocupantes porque comprometen la comprensión de estas obras. Destacaremos algunos casos para ejemplificar estas cuestiones.

En la ficha de la obra *Caranguejada* la información que explica que es una escultura confunde y, aunque sus elementos sean esculpidos, la verdad es que las piezas componen una instalación. La descripción de esta obra reafirma el equívoco al describirla como 'esculturas realistas de cangrejos', sin mencionar la relación y disposición de estos objetos como una instalación. El equívoco en la caracterización de este trabajo repercutió en nuestro proyecto: al principio no habíamos incluido la obra *Caranguejada* en la investigación. Por esta razón no hemos buscado otros documentos complementarios cuando estuvimos en la institución en 2015. Pero al verificar una foto de la exposición de origen, la disposición de las piezas nos llevaba a creer que era una instalación, por su necesario diálogo con el espacio expositivo, tipología posteriormente confirmada en una consulta hecha por el equipo institucional al artista Irineu Ribeiro.

La inusitada expresión "dibujo vacío" que define la técnica de la obra *Desvio do espaço*, aunque se aproxima poéticamente a la obra, es ineficaz para relatar aspectos técnicos. La descripción no es incorrecta al narrar la apariencia, "una cuerda negra formando un cuadrado", pero su simplificación renuncia a aspectos importantes que remiten al título de la obra, incluso: ¿De qué desvío trata la obra?

Las dos obras de Luciana Ohira e Sérgio Bonilha, *Transposição e adensamento* y *Ocupação mínima/máxima do espaço*, aunque sean instalaciones muy distintas, recibieron la misma frase descriptiva: Caja rectangular de madera compuesta por materiales de la técnica. La descripción de estas dos obras complejas al estar reducida a una frase ya anticipa su ineficacia. El texto no menciona las relaciones propuestas por las instalaciones. En la primera, no aclara nada sobre los dibujos, la proyección y la necesidad de participación del público para hacer la transposición y densificación de las líneas en la pared. Se notan cambios entre lo que

proponía el proyecto y la obra expuesta (Figura 29), pero la ficha no registra las actualizaciones ni sus razones.

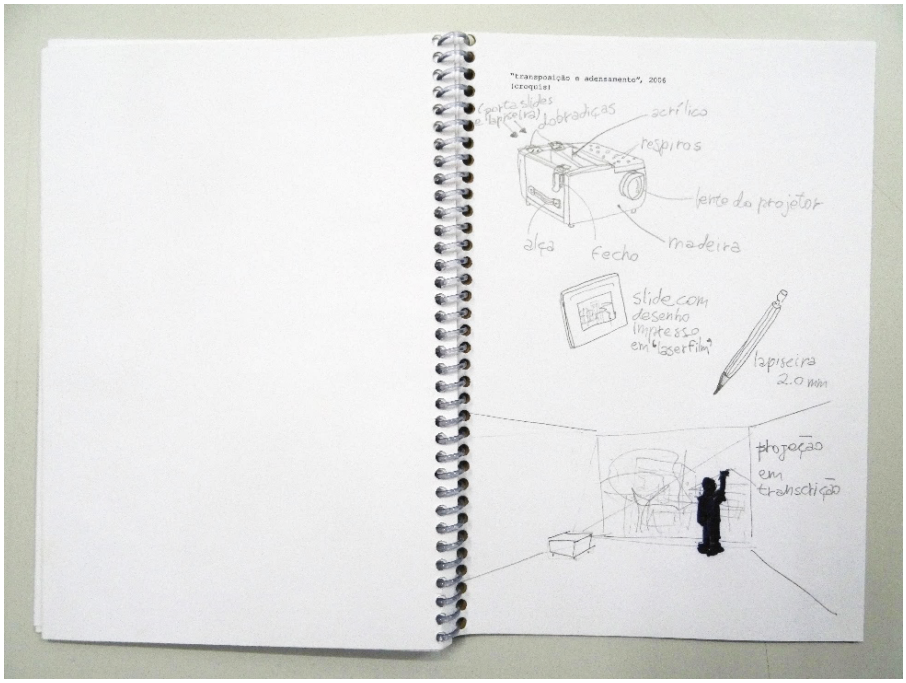


Figura 29. Luciana Ohira e Sérgio Bonilha, proyecto expositivo de la obra *Transposição e adensamento*, Colección Galeria Homero Massena.

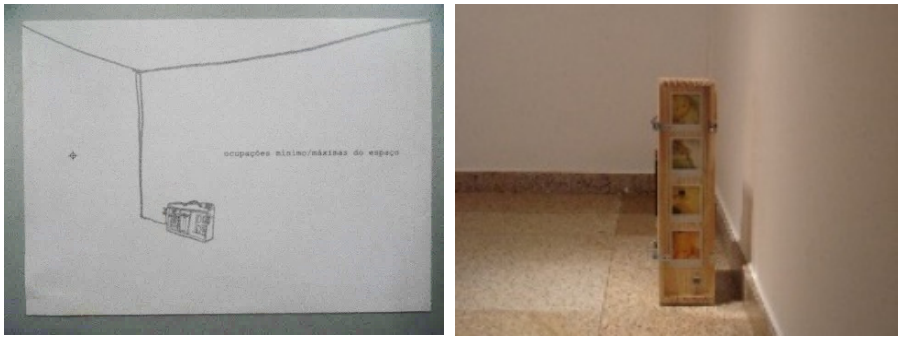


Figura 30. La obra *Ocupação mínima/máxima do espaço* en la portada de la invitación (dibujo) y en exposición en 2007, en la Galeria Homero Massena.

La exhibición de *Transposição e adensamento* depende de la proyección de imágenes de modo continuo, a partir de dibujos elaborados por los artistas en São Paulo, que fueron enviados en lotes semanales por correo durante el período de la exposición en 2007 y utiliza un proyector obsoleto ya en los días

actuales, todos ellos factores que se configuran en el eje central de la obra y que en ningún momento fueron tratados en la ficha institucional.

En el proyecto para la exposición, los artistas explican que pretenden exhibir la obra Ocupação mínimo/máxima do espaço como fue expuesta anteriormente en el Centro Universitário Maria Antônia, en São Paulo, en aquél mismo año (junio/agosto de 2007):

> *Uma maleta aparentemente esquecida no espaço expositivo, porém, ao aproximar-se, era possível perceber um discreto fio de algodão que dela saia em direção ao canto da sala e de lá lançava-se rumo ao teto e aos outros cantos ocupando toda a galeria.*[94]

Este extracto ya dimensiona la laguna de información existente en la ficha de datos y nos preguntamos por qué no han utilizado el memorial descriptivo como base para la descripción. Este trabajo es el que nombra la exposición ocurrida en la Galeria Homero Massena en 2007 y también está estampado en la portada de la invitación por un dibujo (Figura 30).

En todas las dimensiones informadas los valores están relacionados a algunos de los elementos materiales, en ninguno de los casos las fichas nos informan del espacio ocupado por la obra expuesta.

[94] T.A.: Una maleta aparentemente olvidada en el espacio expositivo, sin embargo, al acercarse, era posible percibir un discreto hilo de algodón que de ella salía en dirección al canto de la sala y de allí se lanzaba rumo el techo y a las otras esquinas ocupando toda la galería.

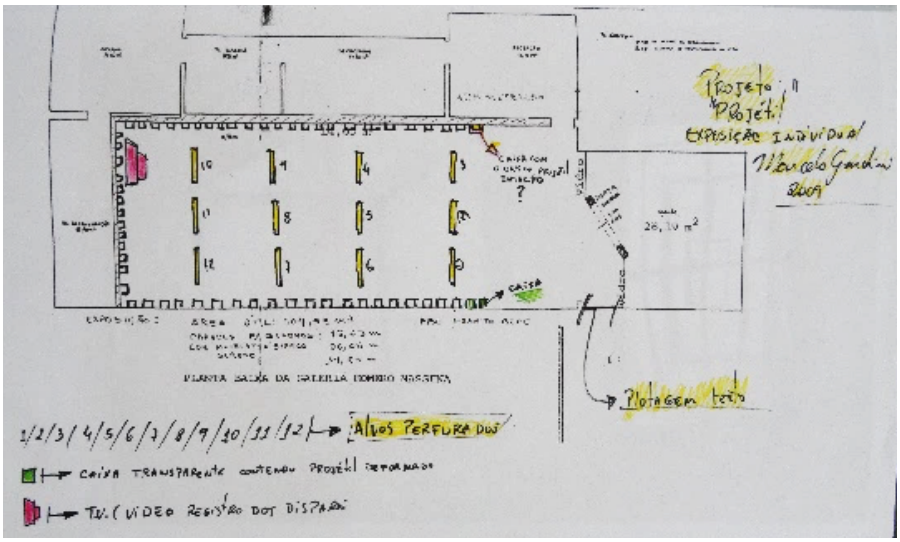


Figura 31. El proyecto elaborado por Marcelo Gandini para la selección de artistas expositores en la Galeria Homero Massena en 2009.

La instalación Projéteis fue expuesta en 2009 ocupando todo el espacio del salón de la Galeria Homero Massena, con elementos visuales y sonoros que permitían al público sumergirse en el tema de la instalación: una reflexión acerca de la banalización de la violencia y sus consecuencias. De esta obra no hemos encontrado una ficha de datos, solamente el proyecto hecho por Marcelo Gandini y el término de donación, que registra la entrada de dos únicos elementos de una instalación compuesta por más de 150 objetos. Para restringirnos al propósito de este capítulo, que es el análisis del contenido de las fichas de datos, trataremos de la problemática de esta adquisición parcial en el próximo capítulo.

Las fichas de datos no aluden al plano conceptual en ninguno de los casos estudiados, no hemos encontrado planes de conservación o instrucciones de montaje elaborados por el equipo institucional, tampoco prácticas de realización de entrevistas con los artistas para ampliación de datos. Con esto, aspectos determinantes para garantizar el mantenimiento y reexhibición de las obras no son abordados.

Hemos descrito algunos problemas que consideramos más graves a título de ejemplo, pero reconocimos otros varios pequeños puntos que necesitan corrección de los datos y esperamos poder contribuir a solucionarlos con el desarrollo de esta investigación.

2.2.2. Estudio de los datos de las fichas técnicas del Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo.

Presentamos en la secuencia los datos de la ficha institucional y la documentación complementaria que hemos encontrado relacionado a la identificación, descripción y conservación/restauración de las cuatro obras pertenecientes a la colección Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo.

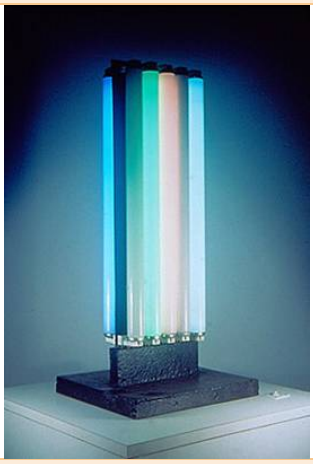
Como informado antes, el diseño de la ficha es creativo, y corresponde al objetivo de recoger la información encontrada y facilitar la lectura de los datos.

Las fotos que anteceden a los datos son las imágenes encontradas en las fichas de datos y forman parte de la documentación institucional del Museu de Arte do Espírito Santo.

El formulario institucional contenía una serie de dados no rellenados en ningún caso. Con el intuito de facilitar la lectura hemos sustraído estos ítems y permanecen en las fichas sólo los ítems realmente utilizados por la institución. Hemos sustraídos los siguientes ítems: Categoría, Tesauro, Colección, Adquisición / año, Número del registro anterior, Serie, Tiraje, Origen, Localización, Localización actual, Histórico de la obra.

ESCULTURA II[95] (1963/64)

Maurício Salgueiro (Vitória/ES,1930).

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA

DATOS DE IDENTIFICACIÓN
Autor: Maurício Salgueiro de Souza. Título: Escultura II. Fecha de ejecución: 1963/64. Técnica y/o material: Mista (Hierro, madera, diez tubos fluorescentes y "socorro mecánico"[96] sobre caja de laminado blanco). Dimensiones (Altura x Achura x Profundidad): (obra) 170x57x57 cm. Dimensiones adicionales: 72 kg.
DESCRIPCIÓN
Diez tubos fluorescentes de colores diferentes, a saber: azul, rosa, verde, amarillo, montadas en estructura de hierro, sobre caja de contrachapado de madera y formica [Formica®, laminado] de color blanco. Incluye "socorro eléctrico" e circuitos.

[95] Se mantiene aqui el título de "Escultura II", por estar de acuerdo con la ficha de datos, pero en la web del artista y otras fuentes, a este y otros trabajos de esta série llaman "Escultura Luminosa".

[96] Este término no fue encontrado en ninguna bibliografía. De acuerdo con el ingeniero eletricista consultado, "socorro eléctrico" (descrito erróneamente como mecánico en la ficha) es un término en desuso que se refiere a una situación en los circuitos eléctricos que promueve la alternancia, en este caso, de las luces.

Las luces se encienden cuando se dispara el botón de la base superior. El cierre es automático después de un cierto tiempo. El trabajo tiene que ser conectado a la corriente eléctrica.
REGISTROS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
Estado de conservación de la obra: Regular. Algunos tubos no muestran un funcionamiento correcto; la base superior del contrachapado se encuentra doblada y el blanco de la formica tiene manchas y suciedad.
OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS
Porfolio/Currículo ( ) Fotos ( ) Videos ( ) Proyecto ( ) Memorial descriptivo ( ) Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( ) Invitación exposición ( ) Término de donación (X) Periódicos ( ) Otros:

LAMINA III (1971)

Maurício Salgueiro (Vitória/ES, 1930).

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA
DATOS DE IDENTIFICACIÓN
Autor: Maurício Salgueiro de Souza. Título: Lamina III. Fecha de ejecución: 1971. Técnica y/o material: Mista (Placa móvil de acero inoxidable, estructura de hierro y circuitos eléctricos). Dimensiones (Altura x Achura x Profundidad): (obra) 310x120x120 cm. Dimensiones adicionales: 200 kg. Colección: Serie Urbis. Histórico de la obra: Exposición XI Bienal Internacional de São Paulo.
DESCRIPCIÓN
Estructura de hierro pintado que contiene motor en la parte superior y hoja de acero inoxidable en la parte inferior. Presenta caja con botón, que cuando se activa, produce un sonido fuerte. El cierre es automático después de un cierto tiempo. La obra tiene que ser conectado a la corriente eléctrica.
REGISTROS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
Estado de conservación de la obra: Regular. Algunos circuitos en la parte superior contienen parches de cinta aislante en negro; la hoja de acero inoxidable tiene arañazos y aplastado en la parte posterior.
OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS
Porfolio/Currículo ( ) Fotos ( ) Videos ( ) Proyecto ( ) Memorial descriptivo ( ) Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( ) Invitación exposición ( ) Término de donación (X) Periódicos ( ) Otros:

PAISAGEM DETALHE II (1975)

Maurício Salgueiro (Vitória/ES, 1930).

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA
DATOS DE IDENTIFICACIÓN
Autor: Maurício Salgueiro de Souza Título: Paisagem detalhe II. Fecha de ejecución: 1975. Técnica y/o material: Mista (metal e hidrante). Construcción. (Caja de metal hueca, con hidrante en su interior y "socorro mecânico" que impulsa y hace que el agua corra fuera de la caja). Dimensiones (Altura x Achura x Profundidad): (obra) 95x90x90 cm Dimensiones adicionales: 240 kg Adquisición / año: 1999. Serie: Urbis. Histórico de la obra: Exposición en la Bienal de Brasília en 1975.
DESCRIPCIÓN
Caja de metal con la boca de incendio en su interior. Cuando se dispara el "socorro mecánico", la toma de agua es impulsada y el agua sale a borbotones de la caja.
REGISTROS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
Estado de conservación de la obra: Regular. El trabajo presenta suciedades y arañazos en el metal, no tiene el botón que permite la operación. "Adjunto" (dentro del trabajo, al lado de la tapa de hierro), paquete con tornillos que pertenecen a la obra.
OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS
Porfolio/Currículo ( ) Fotos ( ) Videos ( ) Proyecto ( ) Memorial descriptivo ( ) Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( ) Invitación exposición ( ) Término de donación (X) Periódicos ( ) Otros:

ORDINÁRIO MARCHE I (1993)

Maurício Salgueiro (Vitória/ES, 1930).

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA
DATOS DE IDENTIFICACIÓN
Autor: Maurício Salgueiro de Souza Título: Ordinário Marche I. Fecha de ejecución: 1993. Técnica y/o material: Mista (Acrílico ahumado y "socorro electromecánico" en estructura de metal). Dimensiones (Altura x Achura x Profundidad): (obra) 93x78x68 cm Dimensiones adicionales: 100 kg Serie: Urbis.
DESCRIPCIÓN
Estructura de metal trípode, conteniendo circuitos y "socorro electromecánico" y revestida de acrílico ahumado. Cuando se activa, produce un sonido de marcha.
REGISTROS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
Estado de conservación de la obra: Regular. La estructura se encuentra en buen estado, pero cuando accionada no funciona.
OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS
Porfolio/Currículo ( ) Fotos ( ) Videos ( ) Proyecto ( ) Memorial descriptivo ( ) Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( ) Invitación exposición ( ) Término de donación (X) Periódicos ( ) Otros:

ANÁLISIS DE LAS FICHAS DE DATOS ESTUDIADAS

En el Museu de Arte do Espírito Santo:

Las cuatro fichas institucionales nos ofrecen informaciones básicas de identificación, dimensiones, peso y relacionan los elementos materiales que componen las obras. La relación de los materiales constituyentes de la obra está clara y la descripción nos ofrece una imagen formal y funcional. El cuidado de informar del peso y destacar la necesidad de uso de la corriente eléctrica para su funcionamiento revela alguna preocupación con su mantenimiento y reexhibición, pero tratándose de obras tan complejas, no tratar de los circuitos mecánicos y eléctricos de los que dependen del funcionamiento de estas obras puede inviabilizar su mantenimiento.

Maurício Salgueiro fue pionero en el uso de tubos fluorescentes en obras de arte en Brasil, además del uso de los sonidos en sus trabajos. La obra Lâmina III participó de la XI Bienal Internacional de São Paulo[97] y la Paisagem detalhe II en la Bienal de Brasília (1975), lo que valora la donación de estas obras para la colección del museo. Hace falta información sobre el discurso estético de sus propuestas, el plano conceptual y la contextualización histórica de estas obras.

Sobre la obra Escultura II en la lista de colores de los tubos fluorescentes, faltó mencionar el de color blanco, también no se informa el tiempo en que permanecen encendidas las luces. La parte interna de la base guarda los circuitos eléctricos que promueven el encendido de los tubos y controla el tiempo en que las luces se encienden. No hemos encontrado registro detallado de estos componentes (tipo, marca, características, función, etc.), ni fotos o esquemas del sistema electrónico. En el estado de conservación se relata fallo en algunos tubos, pero sin indicación del responsable del análisis o la fecha. La obra tiene más de cincuenta años y es fundamental planear su conservación considerando el riesgo de obsolescencia, fallo y sustitución de sus componentes.

[97] La *Bienal de São Paulo* o *Bienal Internacional de Arte de São Paulo* es considerada uno de los tres principales eventos del circuito artístico internacional, junto a la Bienal de Venecia y la Documenta de Kassel. El evento se realiza en el Pabellón Ciccillo Matarazzo, en el Parque del Ibirapuera, proyectado por el arquitecto Oscar Niemeyer y su primera edición fue en 1951.

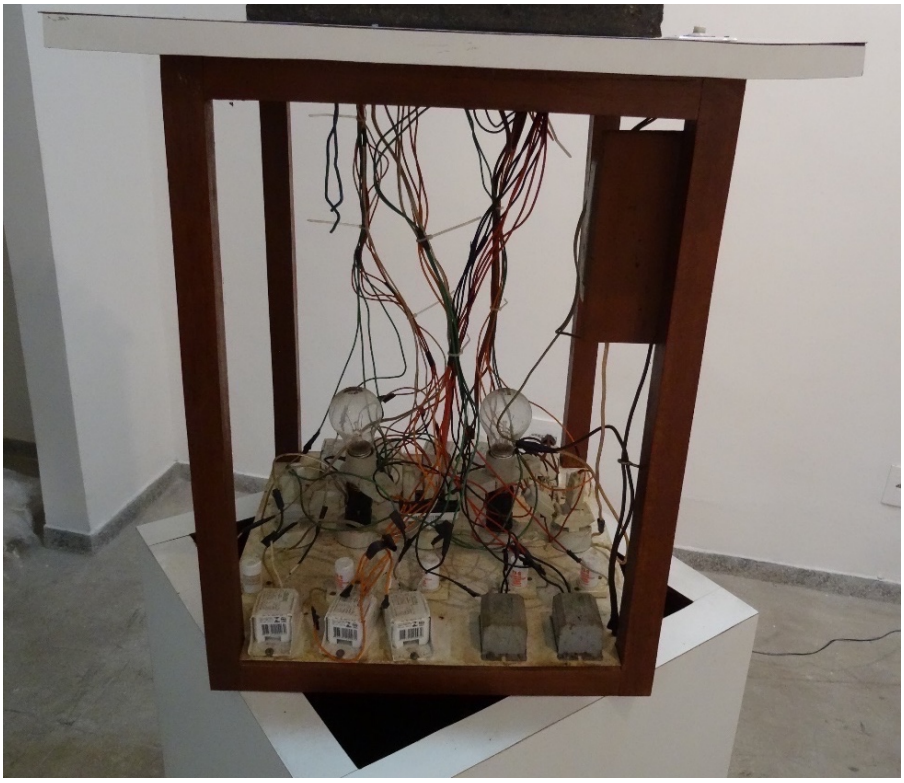


Figura 32 *Escultura II*, de Maurício Salgueiro. Estructura interna de la obra con el cableado eléctrico. Colección Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio del Santo.

La descripción de la obra Lamina III nos lleva a pensar que es la activación del botón lo que provoca un sonido, cuando en verdad el botón activa al motor, este promueve el movimiento de la gran lámina de acero, lo que genera el ruido. No hay ningún dato específico del motor y circuitos, cómo es el movimiento de la lámina, el tiempo de duración del movimiento, ni instrucción para el mantenimiento y reexhibición de la obra. En el relato de estado de conservación, al ser mencionada la presencia de parches de cinta aislante en negro parece indicar haber pasado por alguna intervención técnica, pero no se menciona este hecho. En visita a la reserva técnica del museo, la museóloga Paula Nunes nos relató que la obra pasó por reparaciones y presenta algunos cambios, como la inclusión de un botón en la parte delantera de la obra, distinto en posición, forma y color del original. Pero esta intervención y cambios no estaban relatados en la ficha de datos, tampoco que la obra no funcionaba en aquel momento.

Foto: Gilca Flores

Figura 33. *Paisagem detalhe II*, de Maurício Salgueiro. Detalle de la parte interior de la obra, con firma y fecha. Colección Museu de Arte do Espito Santo Dionísio del Santo.

La ficha de la obra Paisagem detalhe II describe que su dinámica envuelve la salida de agua del interior de la caja para fuera. No hemos encontrado informaciones detalladas sobre el proceso. ¿Qué cuantidad de agua sale de la caja? ¿Cómo se soluciona el tema del agua impulsado para fuera en el espacio expositivo? Igual que las otras, esta ficha no presenta el plano conceptual de la obra, ni el plan de conservación ni instrucciones de montaje.

El sistema que produce el movimiento de la obra Ordinário Marche I no funcionaba cuando visitamos la reserva técnica del museo, en 2015. A través de un video en la página web de Maurício Salgueiro[98] que muestra la obra en funcionamiento, vimos que el circuito electromecánico promueve un movimiento vertical del trípode produciendo un sonido repetitivo que remite a la marcha de los soldados.

Para el registro completo de este conjunto de obras es fundamental conocer la estructura semántica y conceptual que sustentan estos trabajos, registrar en detalle los mecanismos de funcionamiento y qué tipo de efecto deben producir cuando son expuestas. La identificación del plano conceptual de cada obra permitirá la elaboración de un plan de conservación que considere

[98] www.mauriciosalgueiro.com.br

estas obras en sus aspectos materiales e inmateriales y los posibles factores discrepantes para su mantenimiento.

2.2.3. Estudio de los datos de las fichas técnicas de la Casa Porto das Artes Plásticas.

En el grupo de fichas estudiadas en los archivos de la Casa Porto das Artes Plásticas hemos observado cuestiones que se repiten y que optamos por mencionar al principio, en plano general. No hay un ítem dedicado a la descripción de la obra en las fichas de datos. Para suplir la ausencia de las descripciones, vamos a utilizar extractos del memorial descriptivo en nuestro texto de análisis, siempre que sea necesario, una vez que para identificar y mesurar las faltas de información es necesario obtener un mínimo de comprensión de la obra.

No vamos a considerar las informaciones sobre los salones en que han sido premiadas las obras y hemos sustraído también los datos de los valores de los premios y fechas de adquisición (que corresponden al año del salón que ha premiado la obra), una vez que no afectan a los aspectos que proponemos estudiar en este capítulo, manteniendo sólo los registros que consideramos pertinentes.

Hemos encontrado algunos datos en ítems inadecuados, como el premio recibido por la obra Batismo de Netuno que está informada en la "Ficha de diagnóstico", que debería presentar el estado de conservación. Optamos por presentar los datos dentro de la misma lógica de la ficha original para permitir un análisis real del *status quo* de la documentación institucional.

Para dejar la lectura de las fichas más fluida, desplazamos el texto explicativo que se repite en todas las fichas, anticipándolo para que sea presentado una sola vez,

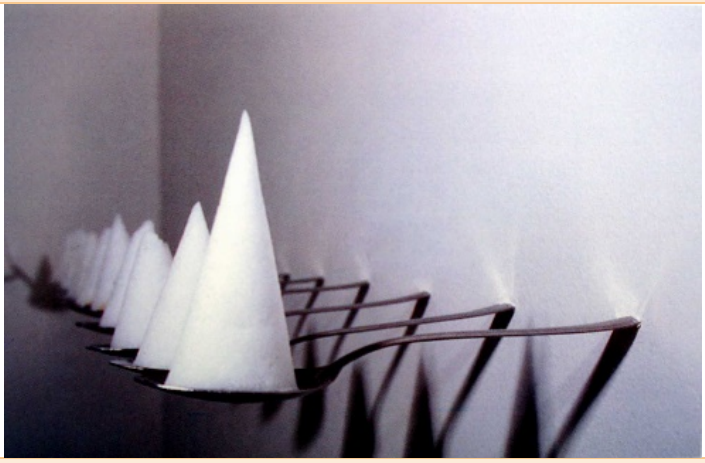
> *Esta obra es parte de la relación de 109 obras permanentes de la colección general de la Prefeitura Municipal de Vitória (PMV) [ayuntamiento], seleccionadas como de importancia para componer la Reserva Técnica de la Casa Porto das Artes Plásticas, por el tribunal curatorial de la colección artística de la PMV, conforme el informe final de actividades de 10.08.2007.*

A continuación, presentaremos los datos de las trece fichas de este grupo de obras, seguidos por un análisis de sus contenidos. Como informado antes, el diseño de la ficha es creativo, y corresponde al objetivo de recoger la información encontrada y facilitar la lectura de los datos.

Las fotos que anteceden a los datos son las imágenes encontradas en las fichas de datos y forman parte de la documentación institucional.

MARE AB AMARO (2000)

Júlio Tigre (Carangola/MG, 1960).

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA

DATOS DE IDENTIFICACIÓN
Patrimonio: 300908 Autor: Júlio Tigre Título: Mare Ab Amaro Fecha: 2002 Categoría: Instalación. Técnica: Cuchara de acero inoxidable y la sal marina. Dimensiones: 600cm² Fechado ( ) Firmado ( ) Asignado (x) Localización: Casa Porto das Artes Plásticas – SEMC/ AP (proyecto) Procedencia: 2° Salão Capixaba do Mar. - Solamente registro fotográfico de la obra, porque se deterioró. - Ganadora del 1° Premio del Salón. - Proyecto original intacto, necesita cuidados y conservación. - La obra se volvió a montar para la exposición de reapertura de la Casa Porto en 05/2014.
DESCRIPCIÓN
[no hay este ítem en la ficha]
REGISTROS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS
Porfolio/Currículo (X) Fotos ( ) Videos ( ) Proyecto (X) Memorial descriptivo ( ) Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje (X) Plan de conservación ( ) Invitación exposición ( ) Término de donación ( ) Periódicos ( ) Otros:

BATISMO DE NETUNO (2000)

Irineu Ribeiro (Linhares/ES, 1960)

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA
DATOS DE IDENTIFICACIÓN
Patrimonio: 310573 Autor: Irineu Ribeiro. Título: Batismo de Netuno. Fecha: 2000 Categoría: Instalación. Técnica: Mixta – lámina plástica impresa, tridente de hierro y masa conformada. Dimensiones: 200x39cm; 274x182cm. Fechado ( ) Firmado ( ) Asignado (x) Localización: Casa Porto das Artes Plásticas – SEMC/ AP. Procedencia: 2° Salão Capixaba do Mar realizado en la Casa Porto das Artes Plásticas en el período de 13/12/2000 – 31/1/2001. Premio: Vencedora del Premio Grande Mención Honorífica Capitania dos Portos do Espírito Santo do 2° Salão Capixaba do Mar. Informaciones adicionales: La obra se volvió a montar para la exposición de reapertura de la Casa Porto en 05/2014.
DESCRIPCIÓN
[no hay este ítem en la ficha]
REGISTROS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
Ficha de Diagnóstico Pendón despegando; Presencia de moho [y] suciedad; Gran Mención Honorífica y premio Jurado Popular; Inscripción en la banderola: “Saibam todos quantos este CERTIFICADO virem que Eu, Neptuno, Rey de todos los oceanos, mares, baías, enseadas, canais varridos ou não, benignamente resolvi conceder o batismo equatorial a IRINEU RIBEIRO que em mina alta

presença teve lugar a bordo do valente NAVIO-ESCOLA “CUSTÓDIO DE MELO” meu barco predileto.
Para constar mandei lavrar este certificado. Neptuno Rei. Executado pela D.H.N – Marinha do Brasil de NEPTUNO[99]”

OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS

Porfolio/Currículo (X) Fotos ( ) Videos ( ) Proyecto (X) Memorial descriptivo ( )

Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( )

Invitación exposición ( ) Término de donación ( ) Periódicos ( ) Otros: Informe de montaje de la exposición “Dos Salões à Bienal do Mar”

[99] Que sepan todos cuantos este CERTIFICADO vean que Yo, Neptuno, Rey de todos los océanos, mares, bahías, calas, canales barridos o no, benignamente decidí conceder el bautismo ecuatorial a IRINEU RIBEIRO que en mi alta presencia tuvo lugar a bordo del valiente NAVIO-ESCUELA "CUSTODIO DE MELO" mi barco favorito.
Para constar mandé labrar este certificado. Rey Neptuno. Ejecutado por D.H.N. - Marina de Brasil NEPTUNO. (T.A.)

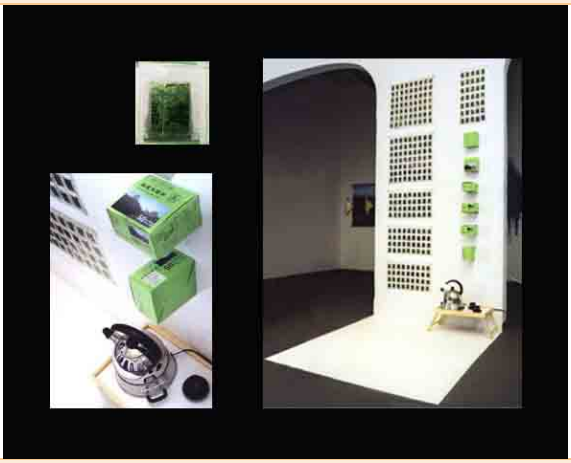
ROUPA PARA SEREIA (2001)

Maruzza Valdetaro (Vitória/ES, 1966)

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA
REGISTRO DE IDENTIFICACIÓN
Patrimonio: 215961 Autor: Maruzza Valdetaro Título: Roupa para Sereia Fecha: 2001 Categoría: Objeto Técnica: Técnica Mixta (maniquíes de plástico y tejido) Dimensiones: 56x36x20 (maniquíes tronco 3D); 65x39x9cm (maniquíes de tronco frontal) Rever medidas Fechado ( ) Firmado ( ) Asignado (x) Localización: Casa Porto das Artes Plásticas – Reserva Técnica. Procedencia: 3° Salão Capixaba do Mar, realizado en la Casa Porto das Artes Plásticas en el período de 13.12.2001 a 03.03.2002 con total de 1633 visitantes. Premio: 3° Premio del 3° Salão Capixaba do Mar.
DESCRIPCIÓN
[no hay este ítem en la ficha]
REGISTRO DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
Ficha de Diagnóstico: - Buen estado de conservación. - Obra restaurada en 2014 por Júlio Schmidt para participar la exposición de reapertura de la Casa Porto "Dos Salões à Bienal do Mar", realizada en el período de 08.05 a 12.0o.2014, con la presencia de 699 visitantes.
OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS
Porfolio/Currículo (X) Fotos ( ) Videos ( ) Proyecto (X) Memorial descriptivo ( ) Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( ) Invitación exposición ( ) Término de donación ( ) Periódicos ( ) Otros: Informe de montaje de la exposición "Dos Salões à Bienal do Mar".

TEA BAGS (2001)

Elisa Queiroz (Macaé/ES, 1970 – Vitória/ES, 2011).

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA

DATOS DE IDENTIFICACIÓN
Patrimonio: 215960 Autor: Elisa Queiroz Título: Teas [sic] Bags Fecha: 2001 Categoría: Instalación Técnica: Mixta (bolsitas de té, plástico, serpentina eléctrica, bandeja y copas). Dimensiones: 159x150x37,5cm Fechado ( ) Firmado ( ) Asignado (x) Localización: Casa Porto das Artes Plásticas SEMC/CPAP, Reserva Técnica. Procedencia: 3° Salão Capixaba do Mar, realizado en la Casa Porto das Artes Plásticas en el período de 13.12.2001 a 03.03.2002 con el total de 1.633 visitantes.
DESCRIPCIÓN
[no hay este ítem en la ficha]
REGISTROS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
Ficha de Diagnóstico - De la obra fueron adquiridas las bolsitas de té, contenidas en láminas de plástico, y la bandeja. - Presencia de hongos. - Las partes de la obra que componen la colección, bolsitas de té contenidas en láminas de plástico y la bandeja, fueron transferidas de la sede de SEMC para la CPAP/Reserva Técnica – Mapoteca, en 20.10.2015.
OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS
Porfolio/Currículo (X) Fotos ( ) Videos ( ) Proyecto (X) Memorial descriptivo ( ) Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( ) Invitación exposición ( ) Término de donación ( ) Periódicos ( ) Otros:

MACARRÃO AOS FRUTOS DO MAR (2002)

Elisa Queiroz (Macaé/ES, 1970 – Vitória/ES, 2011).

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA
DATOS DE IDENTIFICACIÓN
Patrimonio: 300910 Autor: Elisa Queiroz Título: Macarrão aos Frutos do Mar Fecha: 2002 Categoría: Instalación Técnica: Impresión de tinta / pasta tipo lasaña. Dimensiones: 88,5x185x0,01cm Fechado ( ) Firmado ( ) Asignado (x) Localización: Casa Porto das Artes Plásticas – SEMC/ AP (proyecto). Procedencia: 4° Salão Capixaba do Mar realizado en el período de 13.12.2002 a 09.03.2003, en la Casa Porto das Artes Plásticas, basado provisionalmente en la entreplanta del Estabelecimiento Flor de Maio, situado en la plaza Oito de Setembro en Vitória, que tuve el total de 821 visitantes. Premio: 2° Premio do 4° Salão Capixaba do Mar.
DESCRIPCIÓN
[no hay este ítem en la ficha]
REGISTROS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
Ficha de Diagnóstico - La obra se deterioró; - Vencedora del 2° Premio del Salão. El proyecto se archivó en la Reserva Técnica de la Casa Porto das Artes Plásticas, Mapoteca.
OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS
Porfolio/Currículo (X) Fotos ( ) Videos ( ) Proyecto (X) Memorial descriptivo ( ) Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( ) Invitación exposición ( ) Término de donación ( ) Periódicos ( ) Otros:

MERGULHO (2002)

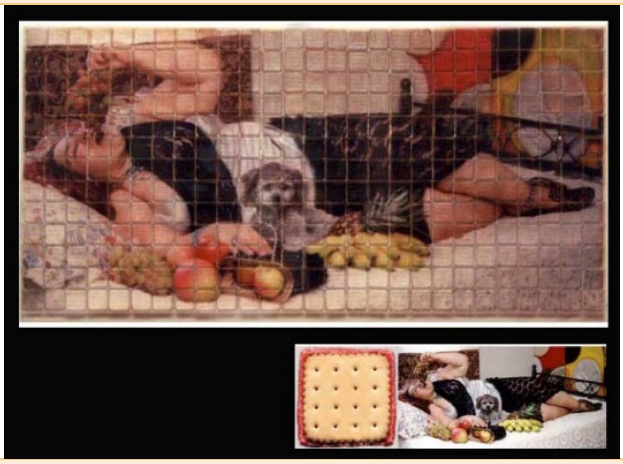
Maruzza Valdetaro (Vitória/ES,1966)

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA
DATOS DE IDENTIFICACIÓN
Patrimonio: 215962 Autor: Maruzza Valdetaro Título: Mergulho Fecha: 2002 Categoría: Instalación Técnica: Mixta (espejo circular y revestimiento de goma estampado – EVA). Dimensiones: 900cm Fechado ( ) Firmado ( ) Asignado (x) Localización: Casa Porto das Artes Plásticas – SEMC/ AP (proyecto) Procedencia: 4° Salão Capixaba do Mar realizado en el período de 13.12.2002 a 09.03.2003, en la Casa Porto das Artes Plásticas, basado provisionalmente en la entreplanta del Estabelecimiento Flor de Maio, situado en la plaza Oito de Setembro en Vitória, que tuvo el total de 821 visitantes. Fecha de adquisición: 2002.
DESCRIPCIÓN
[no hay este ítem en la ficha]
REGISTROS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
Ficha de Diagnóstico - De la obra queda solo el espejo, algunas piezas del revestimiento y las fotos del trabajo expuesto; (No más). - En 16/06/2014 no se localizó ningún fragmento de la obra. Según Rosana França que ha trabajado en la Casa Porto en la época, el espejo puede haberse roto durante las mudanzas de la Flor de Maio para la Casa Porto o de la Casa Porto para la SEMC. - El proyecto se encuentra archivado en la Reserva Técnica de la Casa Porto – Mapoteca, transferido de la SMC en 20.10.2015.

OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS
Porfolio/Currículo (X) Fotos ( ) Videos ( ) Proyecto (X) Memorial descriptivo ( ) Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( ) Invitación exposición ( ) Término de donación ( ) Periódicos ( ) Otros: Informe de montaje de la exposición "Dos Salões à Bienal do Mar

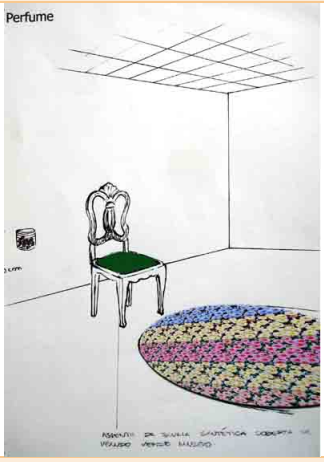
ÁLBUM DE RETRATO (2002)

Elisa Queiroz (Macaé/ES, 1970 – Vitória/ES, 2011).

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA

DATOS DE IDENTIFICACIÓN
Patrimonio: 3000911 Autor: Elisa Queiroz. Título: Álbum de Retrato. Fecha: 2002 Categoría: instalación. Técnica: Impresión de tinta sobre galletas. Ver más datos en el proyecto. Dimensiones: 160x180x5cm. Fechado ( ) Firmado ( ) Asignado (x) Localización: Casa Porto das Artes Plásticas – SEMC/ AP (proyecto) Procedencia: 1° Salão de Arte de Vitória realizado en el período de 05.09 a 13.10.2002, en la Casa Porto das Artes Plásticas basado provisionalmente en la entreplanta del Estabelecimiento Flor de Maio, situado en la plaza Oito de Setembro en Vitória, que tuvo el total de 1.229 visitantes. Premio: Vencedora do 1° Premio do Salão
DESCRIPCIÓN
[no hay este ítem en la ficha]
REGISTROS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
Ficha de Diagnóstico - La obra se deterioró; - Vencedora del 1° Premio do Salão. - Proyecto archivado en la CPAP, Reserva Técnica – Mapoteca.
OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS
Porfolio/Currículo (X) Fotos ( ) Videos ( ) Proyecto (X) Memorial descriptivo ( ) Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( ) Invitación exposición ( ) Término de donación ( ) Periódicos ( ) Otros:

PERFUME (2002)

Maruzza Valdetaro (Vitória/ES, 1966).

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA

DATOS DE IDENTIFICACIÓN
Patrimonio: 300905. Autor: Maruzza Valdetaro. Título: Perfume. Fecha: 2002. Categoría: Instalación. Técnica: Mixta (espejo, silla, revestimiento de goma estampado – EVA). Dimensiones: 700cm². Fechado ( ) Firmado ( ) Asignado (x) Localización: Casa Porto das Artes Plásticas – SEMC/ AP (proyecto) Procedencia: 1° Salão de Arte de Vitória.
DESCRIPCIÓN
[no hay este ítem en la ficha]
REGISTROS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
Ficha de Diagnóstico - De la obra están en la colección algunos ejemplos del revestimiento y fotos. - Donación de la artista.
OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS
Porfolio/Currículo (X) Fotos (X) Videos ( ) Proyecto (X) Memorial descriptivo ( ) Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( ) Invitación exposición ( ) Término de donación ( ) Periódicos ( ) Otros:

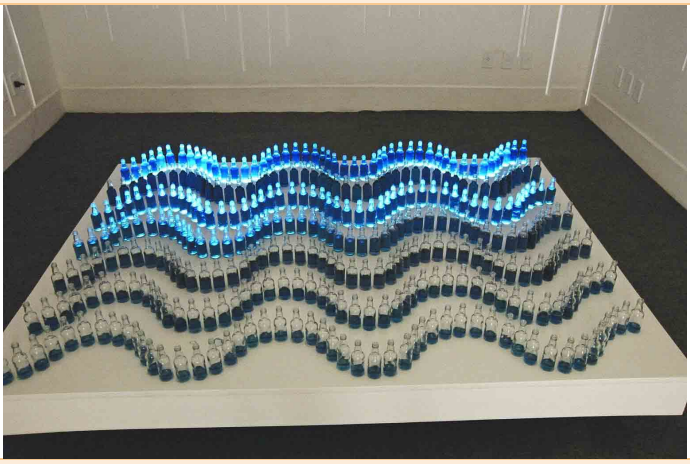
O CANTO MOLHADO VEM DO NAUFRÁGIO TRISTE E MISERANDO I, II (2003)

Andressa Zanotti (Colatina/ES,1976).

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA
DATOS DE IDENTIFICACIÓN
Patrimonio: 215978 Autor: Andressa Zanotti Título: O Canto Molhado vem do Náufrago [sic] Triste e Miserando I, II Fecha: 2003 Categoría: Instalación Técnica: Mixta (02 fotocopias del libro "Os Lusíadas" de Camões, rede de pesca y varal) Dimensiones: 900cm² Fue esta la medida de la obra para la exposición??? [*sic*] Fechado ( ) Firmado ( ) Asignado (x) Localización: Casa Porto das Artes Plásticas – SEMC/ AP. Procedencia: 5° Salão Capixaba do Mar, realizado en la Casa Porto das Artes Plásticas, sede temporal, en la plaza 8 de Setembro, en la parte superior de la tiendan Flor de Maio, en el período de 18.12.2003 a 11.03.2004. Premio: Obra ganadora del 1° Premio del 5° Salão Capixaba do Mar.
DESCRIPCIÓN
[no hay este ítem en la ficha]
REGISTROS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
Ficha de Diagnóstico: - Copias dañadas por manchas y humedad. - Localización actual: Transferida para la Casa Porto das Artes Plásticas – Reserva Técnica, en 25/01/2016. OBS: Buscar fotos del montaje de la obra durante la exposición.
OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS
Porfolio/Currículo (X) Fotos ( ) Videos ( ) Proyecto (X) Memorial descriptivo ( ) Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( ) Invitación exposición ( ) Término de donación ( ) Periódicos ( ) Otros:

BI-POLAR (2003)

Vilma Lino (Coaraci/BA, 1951).

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA

DATOS DE IDENTIFICACIÓN
Patrimonio: 300903 Autor: Vilma Lino Título: Bi-Polar Fecha: 2003 Categoría: Instalación Técnica: Luces, Soporte de Madera y Plástico Azul y Botellas de Vidrio. Dimensiones: 900cm² (Medidas de acuerdo con el proyecto: Base, vista desde arriba: 1,47x1,97x0,18m Fechado ( ) Firmado ( ) Asignado (x) Localización: Casa Porto das Artes Plásticas – SEMC/ AP. Procedencia: 5° Salão Capixaba do Mar, realizado en la Casa Porto das Artes Plásticas, sede temporal, en la plaza Oito de Setembro, y en la parte superior de la tienda Flor de Maio, en el período de 18.12.2003 a 11.03.2004. Premio: Obra ganadora del Premio Jurado Popular del 5° Salão Capixaba do Mar.
DESCRIPCIÓN
[no hay este ítem en la ficha]
REGISTROS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
Ficha de Diagnóstico - Suciedad; - Ganadora del Premio del Jurado Popular. - En 16.06.2014, se encuentra en la Reserva Técnica de la Casa Porto (provisionalmente en el edificio de la SEMC en la calle 13 de Maio) solo 6 soportes con bombillas. No han encontrado ni el tablado ni las botellitas. - En 21.10.2015 – Realizada revisión de las piezas por la profesora Gilca Flores, con vistas a incluir la obra para investigación en su proyecto doctoral. Localizadas solo 6 listones con bombillas. Constatado el apagado, bombillas separadas de las placas de conexión e inexistencia de portalámparas.

- En 25/02/2016 las partes existentes de la obra fueron transferidas para la Reserva Técnica de la Casa Porto das Artes Plásticas. Localización actual: Reserva Técnica CPAP.
OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS
Porfolio/Currículo (X) Fotos ( ) Videos ( ) Proyecto (X) Memorial descriptivo ( ) Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( ) Invitación exposición ( ) Término de donación ( ) Periódicos ( ) Otros:

ELO (2003)

Irineu Ribeiro (Linhares/ES, 1960).

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA
DATOS DE IDENTIFICACIÓN
Patrimonio: 300909 Autor: Irineu Ribeiro Título: Elo Fecha: 2003 Categoría: Instalación Técnica: Mixta (Vinilo adhesivo, fotografía y cuerda) Dimensiones: 900cm² Fechado ( ) Firmado ( ) Asignado (x) Localización: Casa Porto das Artes Plásticas – SEMC/ AP (proyecto) Procedencia: 5° Salão de Arte de Vitória. Premio: Obra ganadora del 2° Premio del 5° Salão Capixaba do Mar, realizado en la Casa Porto das Artes Plásticas, Sede temporal, en la plaza 8 de Setembro, en la parte superior de la tienda Flor de Maio, en el período de 18.12.2003 a 11.03.2004. Informaciones adicionales: -Registro solo en fotografía, porque la cuerda se deterioró.
DESCRIPCIÓN
[no hay este ítem en la ficha]
REGISTROS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
Ficha de Diagnóstico
OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS
Porfolio/Currículo (X) Fotos ( ) Videos ( ) Proyecto (X) Memorial descriptivo ( ) Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( ) Invitación exposición ( ) Término de donación ( ) Periódicos ( ) Otros:

BÓIAS PARA NÁUFRAGOS (2004)

Sérgio Câmara (Vila Velha/ES, 1965).

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA
DATOS DE IDENTIFICACIÓN
Patrimonio: 300904 Autor: Sérgio Câmara Título: Bóias para Náufragos Fecha: 2004 Categoría: Instalación Técnica: Vinilo adhesivo pegado sobre flotador. Dimensiones: 554cm² Fechado ( ) Firmado ( ) Asignado (x) Localización: Casa Porto das Artes Plásticas – SEMC/ AP. Procedencia: 6° Salão Capixaba do Mar, en el período de 16.12.2004 a 30.01.2005, en la Casa Porto das Artes Plásticas, con la presencia de 881 visitantes. Fecha de adquisición: 2004. Premio: Ganadora del 3° Premio Adquisición del 6° Salão Capixaba do Mar.
DESCRIPCIÓN
[no hay este ítem en la ficha]
REGISTROS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
Ficha de Diagnóstico: Suciedad; Despegado del vinilo adhesivo; - Obra seleccionada y restaurada para participar en la exposición de reapertura de la Casa Porto das Artes Plásticas "Dos Salões à Bienal do Mar", realizada en la Casa Porto das Artes Plásticas en el período de 08.05 a 09.08.2014.
OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS
Porfolio/Currículo (X) Fotos ( ) Videos ( ) Proyecto (X) Memorial descriptivo ( ) Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( ) Invitación exposición ( ) Término de donación ( ) Periódicos ( ) Otros: Informe de montaje de la exposición "Dos Salões à Bienal do Mar.

LEDA E O MAR (2006)

Anníbal (São Paulo/SP, 1968) e Branca (São Paulo/SP, 1978).

DATOS ENCONTRADOS EN LA FICHA INSTITUCIONAL
FOTOS DE LA OBRA
DATOS DE IDENTIFICACIÓN
Patrimonio: 300907 Autor: Anníbal e Branca Título: Leda e o Mar Fecha: 2006 Categoría: Instalación Técnica: Bolsas de sal marina (Sal Cisne) Dimensiones: 235x365cm² Fechado ( ) Firmado ( ) Asignado (x) Localización: Casa Porto das Artes Plásticas – SEMC/ AP (proyecto). Procedencia: *7° Salão do Mar*. Realizado en el período de 28 de abril a 21 de julio de 2006 en el *Armazém 5* del Puerto do Vitória. Fecha de adquisición: 17.07.2006 conforme término de donación. Valor: De acuerdo con la convocatoria, (ítem 3.3), el *7° Salão do Mar* concederá 03 (tres) premios adquisición, cada uno con el valor de R$6.000,00 (seis mil reales). 3.4"Todos los artistas seleccionados van a recibir un Premio de Participación, cada uno con el valor de R$1.000 (un mil reales)…". Otros datos: Acerca de la obra, Daria Jaremtchuk (Miembro del Comité de Selección) escribe en el texto "Solilóquios sobre o mar", que constan en el cartálogo del salón en la página 21: "Aníbal [sic] e Branca, por exemplo, evocam o mar pelo que dele é retirado, o sal. Optaram por pacotes de Sal Cisne e com eles formaram um grande 'tapete'. O que era banal e comestível transformou-se em imagem padronizada ao gosto warholdiano. Além da estamparia resultante da repetição dos inúmeros pacotes, o sal torna-se materialmente presente como elemento essencial à vida. Também pelo título do trabalho, Leda e o Mar, o mito da metamorfose de Zeus em cisne é trazido à memória. Disfarçado de cisne, em que a beleza e a maciez da plumagem tornaram-no sedutor e atraente, o deus conquista o ser

desejado. Após a conquista, Leda sucumbiu aos encantos do cisne/Zeus e foi penetrada e fecundada. Com essa lembrança, a brancura do sal, o desenho do cisne e o nome Leda ganham outra simbiose na proposta apresentada pela dupla paulistana."

Catálogo do 7º *Salão*, referência Catalofráfica:
S161s Salão do Mar: 28 de abril a 21 de julho de 2006 / organização Samira Margotto. – Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2006.
83 p.: il.Color.; 25 cm
ISBN 85–85915–38–2
I.Arte contemporânea Brasil Exposições. 2.Artistas brasileiros. Margotto, Samira. II.Secretaria Municipal de Cultura. III Casa Porto das Artes Plásticas.
CDD 709.81

Informaciones adicionales:
-La obra se volvió a montar para la exposición de reapertura de la Casa Porto das Artes Plásticas "dos Salões à Bienal do Mar", realizada en la Casa Porto das Artes Plásticas en el período de 08.05 a 09.08.2014.

DESCRIPCIÓN

[no hay este ítem en la ficha]

REGISTROS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN

Ficha de Diagnóstico
- Registro solo en fotografía y el proyecto;
- Donación de la artista Branca (Término de donación de 17.07.2006).

OBS. Ver más datos en boto [sic] y definir localización del proyecto.

OTROS DOCUMENTOS ENCONTRADOS

Porfolio/Currículo (X) Fotos ( ) Videos ( ) Proyecto (X) Memorial descriptivo ( )

Entrevista con el artista ( ) Instrucciones de montaje ( ) Plan de conservación ( )

Invitación exposición ( ) Término de donación ( ) Periódicos ( ) Otros: Informe de montaje de la exposición "Dos Salões à Bienal do Mar.

ANÁLISIS DE LAS FICHAS DE DATOS ESTUDIADAS

En Casa Porto das Artes Plásticas

El conjunto de fichas estudiado avanza en calidad cuando es comparado con las primeras que hemos recibido de la institución en el año anterior[100], con la inclusión de informaciones básicas y complementarias sobre cada obra. Todavía siguen problemas estructurales que afectan significativamente a los aspectos que consideramos referenciales para nuestro análisis: que las fichas deben ofrecer informaciones suficientes y claras para la identificación, comprensión, conservación y reexhibición de las instalaciones.

Todas las obras de la Casa Porto das Artes Plásticas tienen número de patrimonio, además de los datos básicos encontrados en todas las anteriores (autor, título, fecha, etc.). Estas obras reciben un único número de patrimonio, independiente de los ítems que las componen. La única excepción es el registro de la obra sin título de la serie A Base, de Suzana Cançado, en el que cada una de las tres piezas recibió un número de entrada, una vez que son discriminadas en el ítem Título como sin título/Serie A Base n°1, 2 y 3.

Una cuestión que se destaca es la opción de la Casa Porto das Artes Plásticas en no incluir en la documentación un texto descriptivo de la obra. En las primeras fichas recibidas no había mención a textos descriptivos de las obras. A partir de nuestras primeras charlas con el equipo institucional se inició una tentativa de desarrollo de una documentación más amplia. De esto resultó que en las últimas fichas recibidas (las que sirven a este análisis) encontramos adjunto el texto del artista sobre su obra en seis fichas: *Macarrão aos frutos do mar*, *Mergulho*, *Álbum de retrato*, *Perfume*, *Elo*, *Leda e o mar*. En la ficha de *Batismo de Netuno* la inscripción impresa en el pendón es citada en el ítem *Ficha de Diagnóstico*.

Aunque hemos encontrado proyectos bastante detallados e importantes como fuente para la documentación de las instalaciones, como hemos propuesto, vamos a analizar sólo las informaciones contenidas en las fichas, para medir el grado de independencia de estas para la comprensión de las obras y como base para su conservación.

Pero, una vez que las fichas no presentan descripciones, se aportarán datos de la documentación complementaria que contribuya hacia una mínima

[100] Como hemos mencionado al principio de este capítulo, recibimos un grupo de fichas por correo electrónico después de nuestro primer contacto con la institución en 2014 y en 2015 nos han sido entregadas copias impresas de estas fichas mismas, pero con un volumen mayor de datos incluidos. Son estas últimas las que analizamos.

comprensión de la obra, imprescindible para el análisis de la funcionalidad estas fichas.

Como categoría, doce de las obras están identificadas como instalación y una recibió clasificación distinta: *Roupa para sereia*, registrada como objeto. Pero la obra es considerada instalación por la institución, por lo que fue incluida en la investigación.

En el ítem Técnica se mezclan informaciones que ora hablan de las técnicas, ora de los objetos, ora de sus materiales. En varios casos se utiliza la expresión "mixta" para designar la técnica, seguido de la relación de elementos o materiales. Nos parece faltar todavía una metodología en la presentación de estos datos para conferir uniformidad. Identificamos aún insuficiencia de datos en varias fichas, sólo reconocida por habernos leído los proyectos de estas obras. Hemos recurrido a dos fichas como ejemplos: la de *Batismo de Netuno* y la de *Perfume*.

Figura 34. *Batismo de Netuno,* de Irineu Ribeiro. Detalle del hilo azul que representa la línea del Ecuador.

En *Batismo de Netuno* Irineu Ribeiro representa el llamado Bautismo Ecuatorial: celebración que hacían los marineros en un viaje cuando uno de

ellos estaba cruzando por primera vez la línea ecuatorial. En esta situación desarrollaban una especie de "rito de paso" que, al final, ofrecía al novato un certificado de su bautismo marítimo. En la instalación el hilo que representa la línea azul del Ecuador se apoya en la punta central del tridente. También se menciona el hilo en el informe del montaje de 2014: "o tridente estava em perfeito estado de conservação e o fio foi reposto, nesse caso foi utilizado um cabo de aço de espessura bem fina"[101]. Este hilo, que representa el eje central del rito que motiva el trabajo, no fue mencionado en la ficha, lo que enfatiza la ausencia de atención a los aspectos semánticos y conceptuales en la documentación.

Figura 35. *Perfume*, de Maruzza Valdetaro. Detalle del recipiente con granos de café que promueve el olor elegido para ambientar la obra.

En el proyecto de la obra *Perfume* la artista Maruzza Valedetaro expresa que su propuesta de instalación pretende discutir la relación entre memoria/ imaginario y sensorialidad, destacando en especial el olfato y la visión y escribe que: "Na parede um recipiente conterá grãos de café. O grão, ao emitir o único aroma real entre as flores e fragrâncias virtuais no espelho, permite que se fala a transição entre um aroma e outro, entre uma memória e outra, como se fosse um leitmotiv [102]de repouso neste lúdico trajeto de

[101] T.A.: El tridente estaba en perfecto estado de conservación y el hilo ha sido repuesto, en este caso fue utilizado un cable de acero de espesura bien delgada.

[102] Tema musical dominante y recurrente en una composición; motivo central o asunto que se repite, especialmente de una obra literaria o cinematográfica.

navegação pelo imaginário"[103]. Así que la omisión del café resulta en un fallo significativo que afecta directamente aspectos físicos y semánticos de la instalación.

En los dos casos hemos extraído datos de la documentación complementaria existente en la institución. Probablemente la no inclusión de estos en las fichas se da por una simplificación en el llenado de la ficha, un tanto inadecuada ante la complejidad de las propuestas de las instalaciones, desconsiderando la importancia de estas informaciones para el mantenimiento y reexhibición de estas obras.

Hemos observado que las dimensiones informadas en las fichas son relacionadas al espacio que ocupa la obra cuando es expuesta. Hace falta saber también las dimensiones de los elementos materiales que componen la obra. Solamente en el caso de *Roupa para sereia* de Maruza Valdetaro las dimensiones tratan de los elementos materiales, pero el registro omite elementos y no informa de las dimensiones que ocupa la instalación. Para un registro más funcional deberían coincidir en la ficha, en espacios propicios y distintos, los dos datos dimensionales, el de los elementos materiales y el de la obra expuesta. Nos ha llamado la atención haber cuatro obras con la misma dimensión de 900m²: *Mergulho* (Maruza Valdetaro), *O Canto Molhado vem do Naufrágio Triste e Miserando I, II* (Andressa Zanotti), *Bipolar* (Vilma Lino) y *Elo* (Irineu Ribeiro). ¿Se trata de una coincidencia de datos o un error en el registro de alguna de estas dimensiones? En la ficha de *O Canto Molhado vem do Naufrágio Triste e Miserando I, II* la pregunta después del registro de la dimensión refuerza esta duda: "Foi esta a medida da obra montada para a exposição???[104]"

El ítem Ficha de Diagnóstico es especialmente importante para nuestra investigación, por contener registros del estado de conservación, procedimientos ejecutados, restauraciones y otras observaciones relacionadas con la conservación. De hecho, en todas las fichas hemos encontrado algún tipo de información relacionada al estado de conservación, aunque de modo muy simplificado. El ítem "Ficha de diagnóstico" revela algo del estado de conservación de las obras. En la mayoría de los casos el registro de conservación es muy sencillo y ni siquiera incluye la fecha del análisis de la obra o del procedimiento o persona responsable. En las fichas de *Roupas para sereia* y *Bóias para náufrago* consta que se han restaurado

[103] T.A.: En la pared un recipiente contendrá granos de café. El grano, al emitir el único aroma real entre las flores y fragancias virtuales en el espejo, permite que se hable de la transición entre un aroma y otro, entre una memoria y otra, como si fuera un leitmotiv de reposo en este lúdico trayecto de navegación por el imaginario.

[104] Fue ésta la medida de la obra montada para la exposición?

para que participara de la exposición de 2014, pero no se informa sobre el tratamiento recibido, tampoco se indica el informe que detalla los procedimientos ejecutados. En su mayoría, los registros mencionan suciedades o algún deterioro, sin registro del responsable o la fecha del análisis o de lo ocurrido. En casos excepcionales, como en la ficha de la obra *Bipolar*, encontramos entradas fechadas, que incluyen el chequeo que realizamos en 21.10.2015, acompañadas por la técnica Bernardette Rubim. Llama la atención que algunas fichas afirmen que de la obra se deterioró, sólo quedando el registro fotográfico o proyecto (*Mar Ab Amaro*, *Macarrão aos frutos do mar*, *Álbum de retrato*, *Elo*) y otras en las que se informa la pérdida de partes de la obra sin detalles de fecha, ni de la pérdida ni de su observación (*Mergulho*, *Bipolar*). En algunos casos el contenido de la Ficha de Diagnóstico desvía del tema y aporta informaciones acerca del proyecto y su localización, del modo de la adquisición o del premio recibido por la obra, datos que estarían más adecuados en otros ítems específicos.

Otros aspectos específicos de la ficha vamos a mencionarlos a continuación, con comentarios a partir de lo que hemos encontrado en cada caso, poniendo énfasis en cuestiones que, en nuestro análisis, afectan cualitativamente a la documentación.

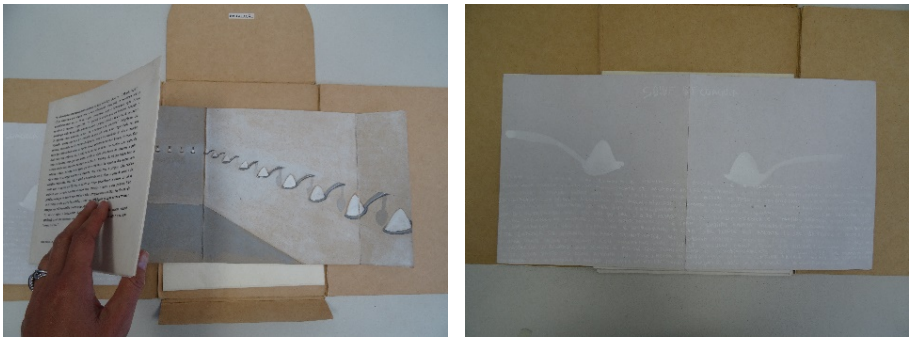


Figura 36. Proyecto de la obra *Mar Ab Amaro*, de Júlio Tigre. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas

La ficha de la instalación *Mar Ab Amaro* informa que los elementos materiales que componen el trabajo son cucharas de acero inoxidable y la sal, lo que se confirma en la foto de la obra. Pero no se dice siquiera la cantidad de cucharas utilizadas, si es en número variable o no, tampoco nada acerca de la sal. La observación "Solamente registro fotográfico de la obra, porque se deterioró" instiga a varios cuestionamientos: ¿Hubo una intención inicial de conservar los dos materiales? ¿Qué es lo que se deterioró, la sal, las cucharas o los dos? ¿En qué fecha y circunstancias ocurrió el deterioro?

Figura 37. Imágenes del proyecto de la obra *Mar Ab Amaro*, de Julio Tigre. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Entre las informaciones adicionales, la ficha de *Mar Ab Amaro* cita la existencia del proyecto original "intacto" y necesitando cuidados de conservación. Hemos estudiado este material, elaborado por el artista Julio Tigre, un proyecto primoroso y que deja vestigios del recorrido de la creación de su trabajo. Con fragmentos de textos, referencias bibliográficas, dibujos y fotos, el proyecto de *Mar Ab Amaro* es una obra gráfica que ofrece las bases semánticas y conceptuales de la obra.

La ficha de *Mar Ab Amaro* también registra que esta instalación se reexhibió en la exposición de reapertura de la Casa Porto das Artes Plásticas en 2014, pero no nos deja saber cómo fue el proceso del remontaje. Tuvimos acceso al informe de esta exposición, elaborado por el artista plástico Julio Schmidt, narrando en detalle el proceso que llevó a la reexhibición de las obras participantes. Cinco de las instalaciones que hemos investigado en la Casa Porto das Artes Plásticas son descritas en el informe: *Mare Ab Amaro* (Júlio Tigre), *Batismo de Netuno* (Irineu Ribeiro), *Roupas para sereia* (Maruza Valdetaro), *Bóias para náufrago* (Sérgio Câmara), *Leda e o mar* (Anníbal y Branca). Este informe es un documento significativo porque trata de la problemática de la reexhibición de estas instalaciones, nos informa en qué

estado de conservación se hallaban en 2014, relata los procesos de restauración hechos y cómo se solucionó el remontaje de cada instalación.

En las fichas de datos de las seis obras mencionadas anteriormente se informa la participación de ellas en la exposición de 2014, pero ni siquiera es mencionada la existencia del informe. Entendemos que para tornar la documentación institucional más eficaz en estas fichas se debería incluir por lo menos la referencia a este informe y su localización y, todavía mejor, que hubiese la inserción de los datos relativos a cada obra en las fichas correspondientes.

El texto de la leyenda que presentó la obra en el salón nos dice que o sal é apresentado como "elemento feminino fruto de uma cópula entre a luz e as profundezas, a colher, simboliza este continente (útero) aonde o sal desenha a centelha (rebento) como numa candeia… sal é o fogo tirado das águas."[105]

El proyecto incluye la indicación de posibles modos de exposición (a depender del espacio disponible) e instrucciones de montaje. En la reserva técnica la Casa Porto das Artes Plásticas mantiene las cucharas utilizadas en el último montaje, en 2014. El informe de montaje de esta exposición redacta que:

> *As colheres não foram encontradas em acervo, então foram adquiridas em quantidade suficiente para o projeto, adaptado a partir do desenho original do artista, em arquivo. Sem fotografias em acervo, o trabalho foi esclarecido em contato com o artista e assim realizado. O sal precisa ser levemente umedecido para então ser moldado em um cone de papel ou plástico e aí colocado sobre a colher, já instalada na parede.*[106]

[105] T.A.: Se presenta la sal como elemento femenino, fruto de la cópula entre la luz y las profundidades, la cuchara, simboliza este continente (útero) donde la sal dibuja la chispa (descendiente) como en una vela… la sal es el fuego retirado de las aguas.

[106] T.A.: Las cucharas no fueron encontradas en la colección, entonces fue adquiridas en cantidad suficiente para el proyecto, adaptado a partir del dibujo original del artista, en archivo. Sin fotografías en la colección, el trabajo fue aclarado en contacto con el artista y así realizado. La sal necesita ser humedecida un poco, para entonces ser moldeada en un cono de papel o plástico y luego colocada sobre la cuchara ya instalada en la pared.

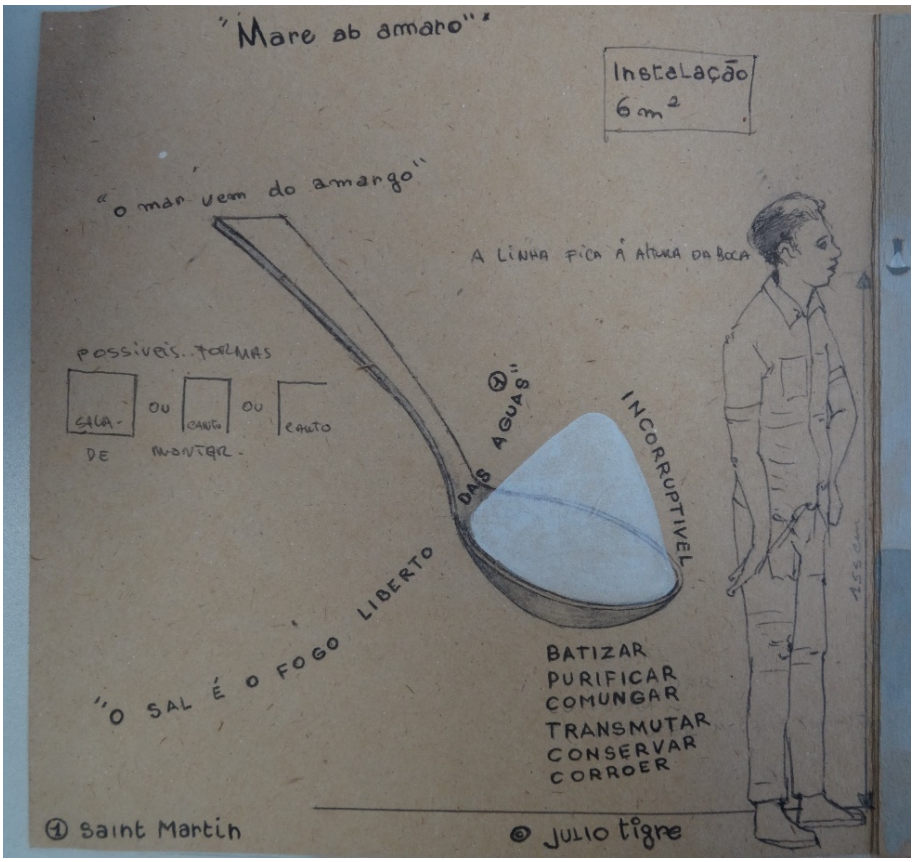


Figura 38 Detalle del proyecto de la obra *Mare Ab Amaro* elaborado por Júlio Tigre. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Las instalaciones investigadas participaron del proceso selectivo de los salones de arte promocionados por la Casa Porto das Artes Plásticas en el que era necesario ser entregado por el artista un proyecto expositivo. Accedemos a este material al estudiar la documentación complementaria de estas obras. Aunque unos proyectos aporten un volumen de información menor que el de *Mar Ab Amaro*, no hay dudas de que es una fuente preciosa de datos. Pero en las fichas sólo se menciona la existencia del proyecto en cinco de los casos y, de estos, sólo cuatro indican su localización. Resultaría un registro de datos más completo, de mayor calidad y autonomía si cada ficha aportase al menos un extracto de este material en la descripción de la obra.

Otro caso, la ficha de *Batismo de Neptuno* informa de las dimensiones que entendemos referirse a dos de sus componentes: el tridente y el pendón. Pero no está indicada esta correspondencia de datos y tampoco cita las

dimensiones ocupadas por la obra en la exposición. Por las fotos y texto del artista en el proyecto comprendemos que la instalación está compuesta por una impresión de texto en lona colgante, un tridente de hierro, con detalles conformados con masa y pintado de dorado y un hilo azul, no mencionado, como dijimos anteriormente. En el ítem "Ficha de diagnóstico" se encuentra transcrito el texto impreso en el pendón, basado en el certificado real recibido por Irineu Ribeiro en sus experiencias marítimas. El texto estaría más adecuado en el ítem "Descripción", manteniendo el ítem de diagnósticos para relatar el estado o hechos relacionados con la conservación de la obra.

La ficha de datos de *Roupa para sereia* no ofrece informaciones suficientes para formar una idea sobre la obra. La memoria descriptiva del proyecto revela que:

> *Roupa para sereia" consiste em uma coleção de sete figurinos cuja modelagem é planejada para se adequar ao corpo das sereias. Os sete figurinos, relativos oas [sic] sete mares (Atlântico, Pacífico, Índico, Antártico, Mediterrâneo e Arábico), partiriam de "pastiches" de elementos de moda que figurariam no imaginário popular, relativo às regiões banhadas pelos mares. A evocação dos lendários "sete mares" e da mítica figura da sereia conjugam mitologia e imaginário, atualizados pela experiência estética proporcionada pela moda"*[107].

Los siete distintos trajes, punto central de la obra, no son descriptos en la ficha, ni sus características, tampoco sus dimensiones. También no se nos informa las dimensiones previstas para la obra en exposición, si hay una distancia y disposición específica de los maniquíes. La "Ficha de Diagnóstico" registra que la obra pasó por una intervención en 2014, pero no discrimina los procedimientos realizados y en qué elementos.

Para comprender mejor la obra *Tea Bags* hemos recurrido al texto introductório del catálogo del *3º Salão Capixaba do Mar*, de autoría del artista Maurício Salgueiro, que trasncribimos integralmente:

> *O porto para para hora do chá. Missigenam-se culturas ao fluxo das águas do mar. Momento de chegada e partida… os navios e seus apitos, a movimentação do "leva e traz", fluxo da vida que se enriquece somando. Riqueza plural de multi culturas, vida latente dos produtos*

[107] T.A.: Roupa para Sereia [Ropa para la sirena] consiste en una colección de siete figurines cuyo modelo está planeado para adecuarse al cuerpo de las sirenas. Los siete vestuarios, relativos a los siete mares (Atlántico, Pacífico, Índico, Antártico, Mediterráneo y Arábigo), partieron de "pastiches" de elementos de moda que figurarían en el imaginario popular, relativo a las regiones bañadas por los mares. La evocación de los legendarios "siete mares" y de la mítica figura de la sirena conjugan mitología e imaginario, actualizados por la experiencia estética proporcionada por la moda.

> *distantes que se misturam às culturas por onde passam, tragando-as e tragados por elas.*
>
> *Um perfume de Mar no ar… chá! Cujo conteúdo é fruto deste mesmo mar. Uma pequena caixa carregada de pluri, multi, mix informações, de línguas e imagens, (daquele mar distante), soma de muitas linguagens contidas na embalagem, onde uma delas diz: TEA BAGS.*
>
> *O aroma é o resultado do processo antropofágico. Seu percurso desdobra-se em multi possibilidades.*
>
> *A instalação é a superfície condutora da memória da imagem. O conteúdo da caixa desvela a memória imediata da embalagem, cisão do olhar + objeto + paladar + olfato + audição + memória, simulando uma sedução sinestésica [sic]. Ela é o objeto e também o suporte da imagem que anuncia o objeto.*
>
> *O apito, a fumaça e o perfume da chaleira em constante ebulição, reforçam a memória sensorial da presença do lugar, neste caso, o porto.* [108]

La ficha parece informar las dimensiones que la obra ocupa en la pared cuando es expuesta. Permanece la duda de si el espacio blanco del piso, que invita el público a una interacción con la instalación, no es parte de esta dimensión espacial en que se insertan los elementos materiales del trabajo. No hay información dimensional de los componentes.

La cita amplia las informaciones y nos acerca a las relaciones establecidas por la obra, pero nos parece insuficente para la comprensión de la dinámica que debe establecer la obra cuando es expuesta. En exposición, ¿el hervidor estará en funcionamento? ¿Quién lo accionará? ¿Qué interacción se espera del público? Opinamos ser imprescindible el texto elaborado por el cuerpo

[108] Maurício Salgueiro, texto del catálogo de la exposición del *3º Salão Capixaba do Mar*, Casa Porto das Artes Plásticas. T.A.: El porto para para la hora del té. Se mestizan culturas al flujo de las aguas del mar. Hora de llegada y salida ... barcos y sus silbatos, el movimiento de "lleva y trae", Flujo de la vida que se enriquece mediante la adición. Riqueza plural de multi culturas, vida latente de los productos distantes que se mezclan a las culturas por donde pasan, tragándoselas y tragado por ellos.
¡Un perfume de Mar en el aire… té! Cuyo contenido es fruto de este mismo mar. Una pequeña caja cargada de pluri, multi, mix informaciones, de lenguas e imágenes, (de aquel mar distante), suma de muchos lenguajes contenidos en el embalaje, donde uno de ellos di: TEA BAGS.
El aroma es el resultado del proceso antropofágico. Su ruta se desarrolla en múltiples posibilidades.
La instalación es la superficie conductora de la memoria de la imagen. El contenido de la caja desvela la memoria inmediata del paquete, división de la mirada + objeto + sabor + olfato + audición + memoria, simulando una seducción cenestésica. Ella es el objeto y también el soporte de la imagen que anuncia el objeto.
El silbato, el humo y el olor del hervidor en constante ebullición refuerzan la memoria sensorial de la presencia del lugar, en este caso, el puerto.

técnico de la institucion, que, basado en las distintas informaciones sobre la obra, formule descripciones e instrucciones objetivas, que garantizen su mantenimiento y publicación.

En otra obra de Elisa Queiroz, *Macarrão aos Frutos do Mar* [pasta a los frutos del mar] recurrimos a la memoria descriptiva del proyecto elaborado por la artista para obtener más informaciones de la obra

> *A instalação integra uma série de banquetes aos sentidos, que transitam do olhar ao paladar. A cena atemporal remete a imagens pictóricas luxuriosas, onde todo o ambiente é projetado em função do resgate a figuras mitológicas do universo cultural marinho. A sereia, auto-retrato [sic] da artista, como dádiva do mar, cujo encanto envolve o pescador numa disputa entre o humano e o divino, tem como guardião o peixe-cão que presencia tudo, quase que passivamente (forma lúdica que contrapõe as relações do imaginário popular, mitológico e o desejo).*
>
> *Os excessos corpulentos dos personagens refletem questões sobre os padrões midiáticos, preenchendo os mais íntimos desejos do expectador. O corpo, a sensualidade e o prazer, fontes de sentido, se oferecem como prato principal em uma instalação recheada de humor e macarrão, uma vez que a superfície escolhida para ser a condutora deste processo antropofágico são laminas de macarrão impressas por absorção em papel de arroz, fixadas lado à [sic] lado na parede como em um grande mosaico.*
>
> *São 120 tecelas [sic] de macarrão tipo caseiro com ovos, organizadas em 10 fileiras de largura por 12 de altura, cada tecelã mede 18,5x7,4x0,01cm, cobrindo uma área de 185x88,8x0,01cm*[109].

Los datos de la ficha presentan una obra bidimensional y no nos informa de qué modo se expone. La ficha de diagnóstico al informar que esa obra se ha deteriorado nos da a entender que al principio había intención en

[109] T.A.: La instalación integra una serie de banquetes para los sentidos, que transitan de la mirada al paladar. La escena atemporal remite a imágenes pictóricas lujuriosas, donde todo el ambiente es proyectado en función del rescate a figuras mitológicas del universo cultural marino. La sirena, el autorretrato de la artista, como don del mar, cuyo encanto envuelve al pescador en una disputa entre lo humano y lo divino, tiene como guardián el pez-perro que lo ve todo, casi pasivamente (forma lúdica que contrapone las relaciones del imaginario popular, mitológico y el deseo).
Los excesos corpulentos de los personajes reflejan cuestiones sobre los patrones mediáticos, llenando los más íntimos deseos del espectador. El cuerpo, la sensualidad y el placer, fuentes de sentido se ofrecen como plato principal en una instalación llena de humor y macarrones, una vez que la superficie elegida para ser la conductora de este proceso antropofágico son láminas de fideos impresas por absorción en papel arroz, fijadas lado a lado en la pared como en un gran mosaico.
Se trata de 120 teselas de macarrones, tipo casero con huevos, organizadas en 10 filas de ancho por 12 de altura, cada tejedor mide 18,5x7,4x0,01cm, cubriendo un área de 185x88,8x0,01cm.

mantenerla, incluso considerando su materialidad efímera, quedando al final solo el proyecto.

Las obras relacionadas a Elisa Queiroz tienen una particularidad: la artista falleció en 2011. No hay registros de entrevistas sobre las instalaciones de su autoría pertenecientes a la *Casa Porto das Artes Plásticas* y la primera cuestión que planteamos es: ¿Estas obras pueden ser rehechas para futuras reexhibiciones? ¿Era su intención reexhibirlas? ¿Quedaron imágenes en buena resolución para nuevas impresiones?

El texto de la artista describe con detalles técnicos la elaboración de la obra, lo que tal vez sea suficiente para una nueva factura. No obstante, es necesario averiguar si describía una obra ya hecha o tratase de una propuesta de ejecución. En el segundo caso, debemos verificar si el proyecto coincide con el resultado final.

El grupo de obras de Elisa Queiroz incluida en nuestra investigación provocan retos específicos para el tema de la documentación y conservación del arte contemporáneo. La imposibilidad de consultar a la artista implicará encontrar otros caminos para la toma de decisiones. El tema necesitará ser discutido en el ámbito de la *Casa Porto das Artes Plásticas* y podrá fomentar discusiones futuras en otras instituciones donde tenga trabajos de su autoría.

Por otro lado, la instalación *Mergulho* es así descrita en el proyecto de autoría de Maruzza Valdetaro:

> *Mergulho" é um projeto de instalação que convida o espectador à imersão no espaço e no imaginário.*
>
> *O trabalho consiste na instalação de uma sala, coberta com tinta látex azul nas paredes e no teto, placas de E.V.A. com estampa de espuma do mar no chão e 0,90m do rodapé, impressas em serigrafia fixadas na parede com cola quente. No centro da sala, um espelho circular de 1m de diâmetro disposto no chão de modo a refletir a ampliação do azul e convidar o espectador a um mergulho através do espelho, em direção a um espaço imaginário permeado pelo simbolismo do azul, presente no céu e no mar. As espumas das ondas do mar, impressas nas placas de E.V.A., um material espumoso, funcionam como uma área de transição entre os azuis (concreto e imaginário), num convite ao jogo já anunciado pela placa afixada na entrada com os dizeres (favor tirar o calçado). O simbolismo do mar, expresso no espelho, permite também um momento de reflexão e introspecção, permitindo ao espectador uma atitude de contemplação e serenidade*[110].

[110] T.A.: "Mergulho" [buceo] es un proyecto de instalación que invita al espectador a la inmersión en el espacio y en el imaginario.

En la Ficha de Diagnóstico se informa de la pérdida del espejo (sin registro de lo que ha pasado) y también que no se ha localizado ningún fragmento de la obra, lo que nos lleva a deducir: ni el espejo, ni las piezas del revestimiento que había quedado en la colección, aún según la ficha se conservan. Para la reproducción de esta obra se necesita saber si la institución tiene las imágenes matrices para reproducir nuevas piezas del revestimiento utilizado en la obra. Las dimensiones informadas parecen tratar de la obra expuesta, sin informar de las dimensiones de las piezas ni de la cantidad utilizada en la exposición o necesaria por m² (considerando que sea de dimensiones variables, de acuerdo con el espacio expositivo).

En la tercera instalación de autoría de Elisa Queiroz, la artista nos presenta la obra en la memoria descriptiva:

> *"Projeto para instalação "Álbum de Retrato"*
>
> *A instalação também é um banquete aos sentidos que convida aos deleites do olhar ao paladar.*
>
> *A imagem flagra a artista em uma proposição que a remete mais uma vez às Vênus, dando continuidade a sua investigação estética, contrapondo gerações nas propostas sedutoras da arte.*
>
> *Nessa versão, a Vênus convida aos pretendentes a um deleite do olhar. Um álbum de retrato, cuja superfície escolhida para acolher sua imagem foram biscoitos almofadados por maria mole, que funcionam como tecelas [sic] de um mosaico, onde o resultado plástico é um doce e irreverente cenário pictórico.*
>
> *Almofadada pelos biscoitos de maria mole, a fotografia da artista remonta uma versão contemporânea para as Vênus, expondo todo seu excesso nos mínimos detalhes.*
>
> *A imagem estampada nos biscoitos adoça sutilmente o ambiente, sugerindo uma sedução sinestésica em um processo antropofágico, onde a superfície dos biscoitos é a condutora da imagem.*
>
> *Os biscoitos estão organizados em uma única camada.*

El trabajo consiste en la instalación de una sala, cubierta con pintura de látex azul en las paredes y en el techo, placas de goma EVA [Etileno Acetato de Vinil] con estampa de espuma del mar en el suelo y 0,90 m del pie, impresas en serigrafía fijadas en la pared con cola caliente. En el centro de la sala se sitúa un espejo circular de 1m de diámetro dispuesto en el suelo para reflejar la ampliación del azul e invitar al espectador a un buceo a través del espejo, hacia un espacio imaginario impregnado por el simbolismo del azul, presente en el cielo y en el mar. Las espumas de las olas del mar, impresas en las placas de goma EVA, un material espumoso, funcionan como un área de transición entre los azules (concreto e imaginario), en una invitación al juego ya anunciado por la placa fijada en la entrada con los textos (por favor, quitar el calzado). El simbolismo del mar, expresado en el espejo, permite también un momento de reflexión e introspección, permitiendo al espectador una actitud de contemplación y serenidad.

> *O trabalho é formado por 27 módulos de acrílico de 8cm de largura, 13 módulos de 8cm de altura, com a profundidade de 3,5cm, que formam a imagem em um mosaico com 351 biscoitos recheados de maria mole, impressos em tinta comestível, sobre papel de arroz e aplicados nos biscoitos por absorção em calda de açúcar".*

Esta ficha presenta las mismas cuestiones observadas en el registro de la obra *Macarrão aos frutos do mar*: también aquí la información de que la obra se ha deteriorado nos indica que había intención inicial de mantenerla en su instancia material, pero el texto no indica si alguna acción fue ejecutada con este propósito.

Algunos puntos necesitan ser aclarados y el primero es saber si hay alguna información de afirme que Elisa Queiroz consideraba la reexhibición de este trabajo. Un segundo y más complejo punto: ¿permitía la reelaboración de su trabajo por terceros? La artista describe detalles de la factura del trabajo, pero no hemos encontrado junto al proyecto archivo con la imagen original, en formato digital, que permitiría una nueva impresión.

Marluzza Valdetaro está representada en la colección por tres trabajos. Sobre su instalación *Perfume* ya hemos comentado anteriormente que una vez leída la memoria descriptiva adjuntada a la ficha reconocemos la ausencia de mención del recipiente de café en el listado de materiales en el ítem "Técnica". La Ficha de Diagnóstico afirma que hay en la colección solamente algunos ejemplos del revestimiento y fotos. Analizamos las fotos adjuntas en la documentación complementaria, son de calidad y registran la obra en exposición, siendo una importante fuente de información. Las imágenes revelan que el revestimiento no se quedó restringido el techo, sino que se extendió por las paredes del ambiente. Estos cambios entre el proyecto gráfico y la obra expuesta suelen ocurrir, pero muchas veces no son registrados, ni los cambios hechos ni la razón de ellos. Esto reafirma la necesidad de que haya una descripción técnica que reúna las informaciones con objetividad para la función primaria de la documentación institucional: ofrecer bases para la comprensión de la obra con fines para su conservación y reexhibición.

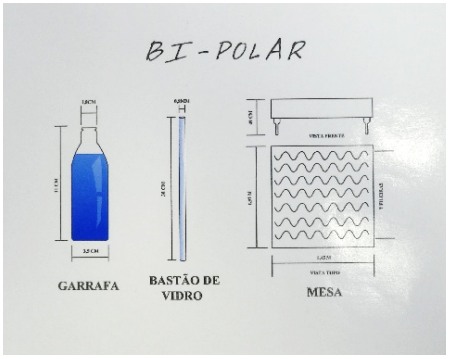
En la ficha de *O canto que molhado vem do naufragio triste e miserando – I y II*, al contrario de la ficha anterior, donde cada pieza de la instalación recibió un número de patrimonio específico, aquí vemos una situación inversa: aunque en el proyecto y memorial descriptivo la artista presenta la obra como dos instalaciones, sus trabajos han recibido una única numeración de registro y la fusión de sus títulos. La ficha de datos no informa por qué razón han tomado esta dirección en este registro. El tribunal del 5ª Salão Capixaba do Mar ha aprobado los dos trabajos de Andressa Zanotti, ambos llevan el mismo título,

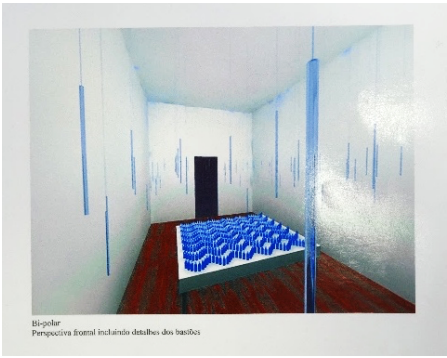
distintos en la numeración: I y II. El primer trabajo está compuesto de 20 cuerdas colgantes (como las que se tiende ropas) donde se disponen las hojas del poema Los lusíadas, representando el procedimiento de salvaguarda de éstas después se rescatarlas del mar. En el segundo trabajo

> *A instalação refere-se às consequências do que teria acontecido se Camões não tivesse conseguido salvar seu poema, ficando Os Lusíadas ao sabor das correntes marítimas até ser retirado das águas por uma tarrafa certeira.*
>
> *A instalação consiste de uma tarrafa suspensa pelo teto e que se abre pelo chão, contendo, no seu interior e entre as suas malhas, as folhas, molhadas com água do mar, do poema de Luís Vaz de Camões*[111].

El ítem "Técnica" también informa los componentes de las dos obras sin hacer distinción. La duda se mantiene en el ítem "Dimensiones" en dos niveles: uno por informar de un único dato de lo que parece ser dos obras y otro, por el dato estar seguido por un cuestionamiento que expresa la duda del equipo de si esta fue de facto la dimensión de la obra expuesta. Todas estas dudas revelan las lagunas presentes en los registros, que no dejan claro tomas de posición, criterios y demuestran fallos en apuntamiento de datos en el año en que fue expuesta la obra, 2003. La ficha de diagnóstico informa de daños en las reproducciones, pero no registra da fecha del registro, tampoco ningún procedimiento anterior para el mantenimiento de la obra.

[111] T.A.: La instalación se refiere a las consecuencias de lo que habría ocurrido si Camões no hubiera podido salvar su poema, quedando Los lusíadas al sabor de las corrientes marítimas hasta ser retirado de las aguas por una red de pesca certera.
La instalación consiste en una red de pesca suspendida del techo y que se abre por el suelo, conteniendo, en su interior y entre sus mallas, las hojas, mojadas con agua de mar, del poema de Luis Vaz de Camões.




Bi-polar
Perspectiva frontal incluindo detalhes dos bastões

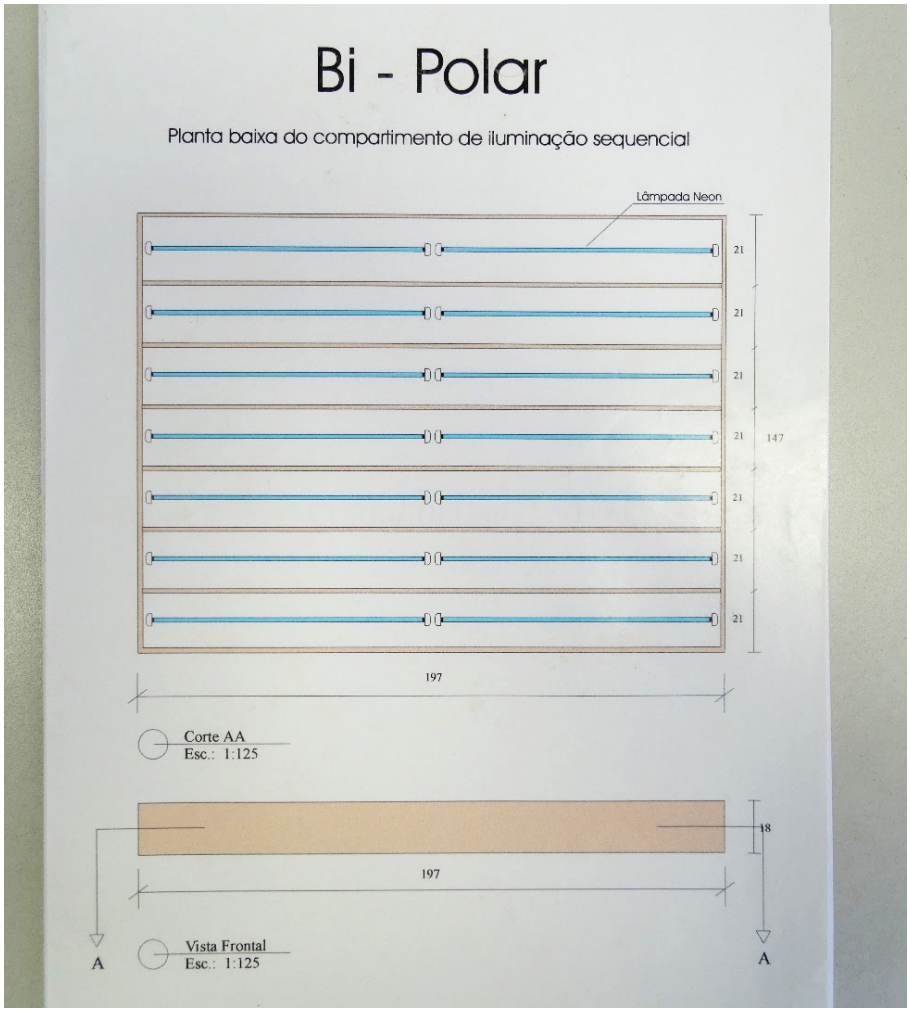


Figura 39 Imágenes del proyecto de la obra *Bi-Polar*, de Vilma Lino. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

La instalación *Bi-Polar* es compuesta por varios elementos que reconocemos en el proyecto expositivo presente en los archivos de la Casa Porto das Artes Plásticas (Figura 39). Nos surprendió encontrar sólo algunos pocos elementos en la colección. Una reexhibición de esta obra demandará su reconstrucción. Las fotos del proyecto nos acercan a la obra, pero contrasta mucho con lo que hemos encontrado en nuesta visita técnica en octubre de 2015 (Figura 40).

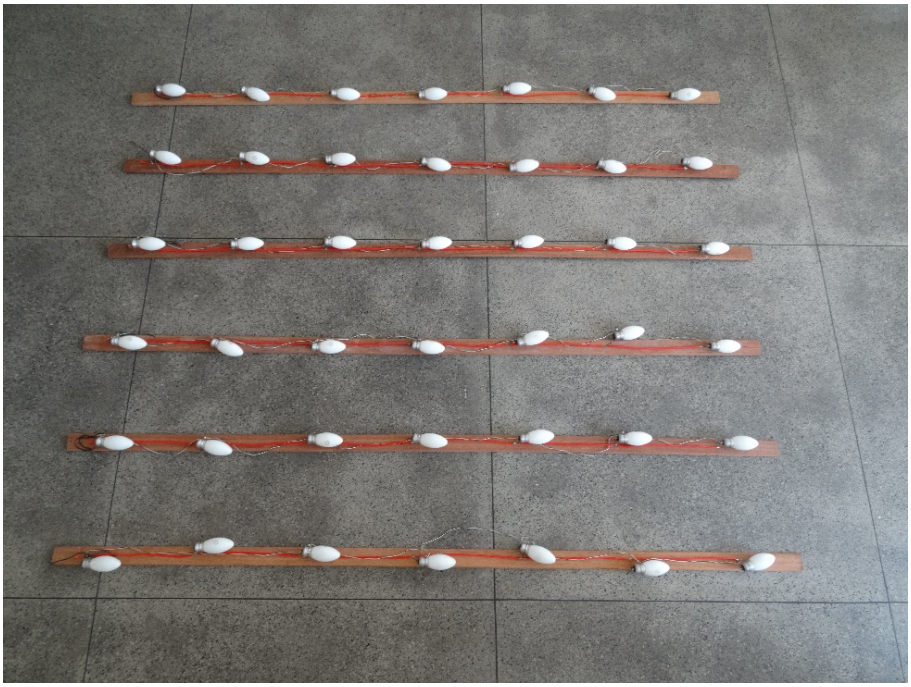


Figura 40 Componentes de la obra *Bi-Polar*, de Vilma Lino, colección Casa Porto das Artes Plásticas.

En la Ficha de Diagnóstico, la primera observación datada es de 2014 y relata la ausencia de elementos de la obra. Al decir que se ha encontrado la tabla y las botellitas no queda claro si estos fueron adquiridos y perdidos o nunca quedaron en la colección. En nuestra visita técnica al espacio de almacenamiento de las obras en la Secretaría Municipal de Cultura, en 2015, identificamos que en las seis estructuras eléctricas que existen, hay partes rotas que interfieren en el funcionamiento del circuito. Destácase el largo intervalo sin ningún registro relacionado al diagnóstico y conservación de esta obra (2003 a 2014), hecho que se repite en las fichas del conjunto de obras seleccionadas, reflejo claro y muy significativo de la ausencia de un conservador-restaurador en el equipo.

De la obra Elo el texto de la memoria descriptiva nos expone que:

> *A instalação é composta por um ploter [sic] contendo uma imagem do mar onde está impresso um texto que reflete a relação do homem com o mar. Acompanhado vem uma réplica, em escala maior, de uma "Pinha", confeccionada em cordas utilizadas na atracação de navios, onde está implícito todo o conceito desta proposta.*
>
> *A "Pinha" é um objeto confeccionado em cordas, que são tecidas geometricamente, obedecendo uma simetria. Contem [sic] uma esfera de chumbo em seu interior. É um instrumento utilizado na atracação de navios, utilizando uma corda mais fina em sua extensaõ [sic] e atada a alça do cabo (corda, que em seguida é lançada ao cais para que terceiros recolham e encaixem sua alça no cabeço que fica fixo ao cais.*
>
> *Vejo esse exercício como um elo de ligação entre o homem do mar e a terra firme.*[112]

Como antes hemos mencionado, tenemos dudas en cuanto a la información de las dimensiones contenida en la ficha, que no discrimina las medidas de los dos elementos que componen la instalación.

En "Técnica" son citados dos técnicas y un material (cuerda). Nos provoca duda si la inclusión de la fotografía en este ítem remite a la imagen del mar que fue impresa en forma de plotter.

La ficha es muy reducida y el proyecto no describe la obra con esquemas o dibujos, solamente contamos con la presentación del Memorial Descriptivo. Ni siquiera presenta el ítem Ficha de Diagnóstico, aunque informa sobre el deterioro de la cuerda y que solo permaneció el registro fotográfico, este dato está configurado como "informaciones adicionales" y no determina en qué período ocurrió el deterioro.

En el caso de la instalación Bóias para náufragos, en el texto del Memorial Descriptivo su autor describe:

> *A instalação que me proponho a apresentar ilustra o naufrágio do Barco [sic] de passeio BATEAU MOUCHE IV entre a ilha de Cotunduba e a*

[112] T.A.: La instalación está compuesta por un plotter conteniendo una imagen del mar donde está impreso un texto que refleja la relación del hombre con el mar. Acompañado viene una réplica, en escala mayor, de una "Pinha", confeccionada en cuerdas utilizadas en el atraque de buques, donde está implícito todo el concepto de esta propuesta.
La "Pinha" es un objeto confeccionado en cuerdas, que se tejen geométricamente, obedeciendo una simetría. Contiene una esfera de plomo en su interior. Es un instrumento utilizado en el atraque de buques, utilizando una cuerda más fina en su extensión [sic] y atada el mango del cable (cuerda, que luego es lanzada al muelle para que terceros recoger y encajen su asa en el cabezal que queda fijo al cinturón muelle.
Veo ese ejercicio como un eslabón de conexión entre el hombre del mar y la tierra firme.

pedra do Anel nas proximidades do Morro Pão de Açúcar a aproximadamente 1.852 m da costa na entrada da baía de Guanabara, o número de vitimas [sic] é incerto pois não se sabe com exatidão numero [sic] de mortos e desaparecidos, calcula-se que haviam entre 137 e 197 tripulantes, o número oficial de mortos é de 55 pessoas. O barco naufragou nos últimos minutos de 1988.

Procuro ilustrar através das imensas bóias de borracha o medo que tinha do mar a atriz Yara Amaral, morta neste acidente e de outras vítimas no momento de desespero, as bóias representam o que eles não alcançaram e o medo de cada um de nós; o barco de papel ilustra a fragilidade em que se encontrava a embarcação no momento do acidente que não possuía capacidade para transportar tantos passageiros, além de estar em condições precárias para navegar, mostro a irresponsabilidade e a omissão dos proprietários do barco Bateau Mouche IV bem como a omissão da polícia marítima que permitiu por razões vergonhosas a continuidade do passeio turístico.

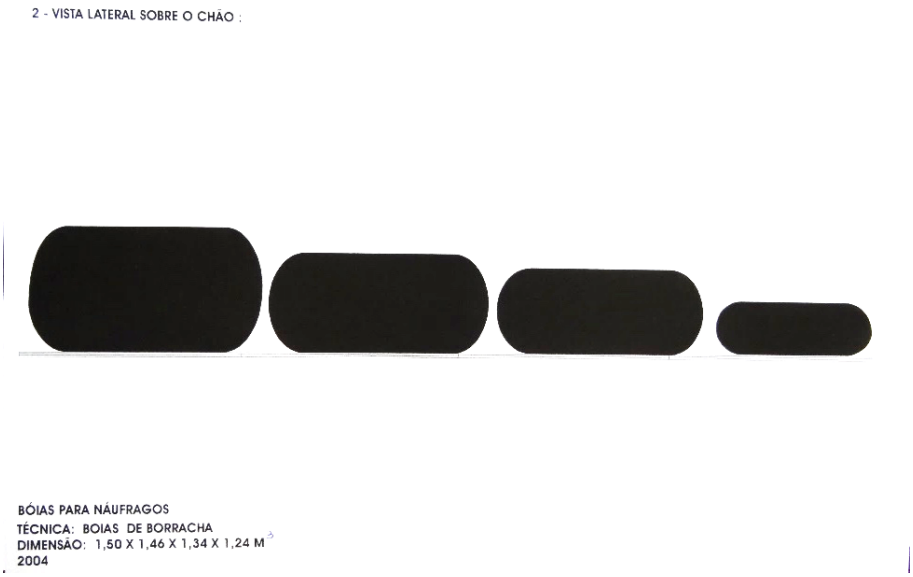


Figura 41. Imagen del proyecto de la instalación *Bóias para náufragos* (vista lateral), de Sérgio Câmara. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

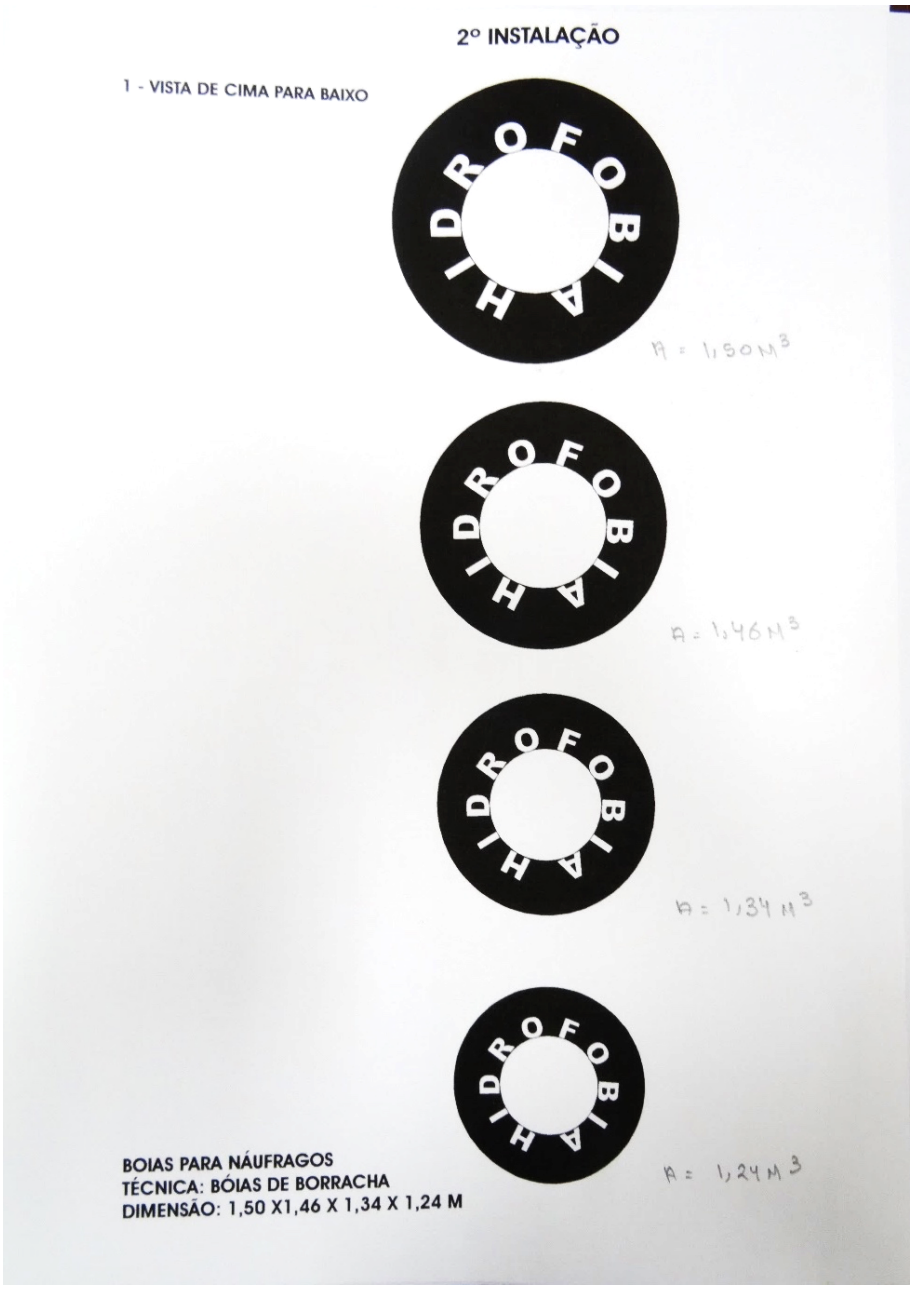


Figura 42. Imagen del proyecto de la instalación *Bóias para náufragos* (vista superior), de Sérgio Câmara. Archivos Casa Porto das Artes Plásticas

En la foto de la obra en exhibición, observase un cambio en la posición de los flotadores propuesta en el proyecto. Sabemos que los cambios suelen

ocurrir en el momento de realizar la obra o montarla, por el confronto con cuestiones técnicas y estéticas no previstas o bien definidas en el proyecto. Pero la ficha no notifica los cambios ni las razones que los generó, o si el modo como fue expuesta es el que deberá ser mantenido en futuros montajes de la instalación.

En la foto de la ficha de datos los flotadores están posicionados a partir de una esquina de la pared. ¿Será esta la indicación espacial para la obra? ¿El artista permite una flexibilización de la disposición de los elementos en distintos ambientes expositivos? Estas cuestiones no se responden en la ficha o documentos relacionados con esta obra.

En Ficha de Diagnóstico se relata el despegado del vinilo adhesivo. ¿La institución posee un archivo con el modelo original para nuevas impresiones de letras que presenten deformaciones o pérdida de adherencia? La obra es de 2004, las observaciones hechas no están datadas, así que no se sabe en qué momento empieza a ocurrir el despegado del vinilo o desde cuando tiene suciedad, si fueron realizados higienizaciones y en que periodicidad. La goma es un material de difícil mantenimiento y la ficha no nos informa si han ejecutado procedimientos específicos para su mantenimiento o no.

En el caso de la obra *Leda e o Mar*, el memorial descriptivo de autoría de los artistas nos dice:

> *A nossa produção artística busca referências na história da arte, como parte integrante da nossa formação, e como presença importante na produção contemporânea da arte.*
>
> *Nossa postura perante a discussão da historiografia envolve não somente a referência estética ou temática, também o questionamento da produção de diferentes períodos, como ponte de indagações para as relações do mundo atual.*
>
> *A preocupação de uma dialética entre o antigo e o novo, entre os conceitos da arte já firmados e os paradigmas do pensamento atual leva-nos a reinterpretar e requalificar não somente imagética pictórica como também os mitos formadores do nosso consciente coletivo.*
>
> *Leda e o Mar relaciona-se com a dicotomia social ao considerar as relações entre seres de espécies distintas, a questão do mito e a relação superlativa que possui aos homens, as ambíguas relações comerciais entre o produto e a sua marca e à essência deste produto para nossas vidas.*
>
> *O sal representa parte crucial da nossa sobrevivência física. O local de sua origem, o mar, traz-nos alento, conforto, prazer e outras tantas sensações. Em ambos os sentimentos assemelham-se [sic] e remetem-nos ao inconsciente clássico nos deixado de herança.*

Na obra pretende-se a possibilidade da indagação desses elementos primordiais da nossa existência: o essencial, o mar e o mito.[113]

Figura 43. Imagen del proyecto de la instalación *Leda e o Mar*, de Anníbal y Branca. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Las informaciones de la ficha de datos sumadas al proyecto y memorial nos ofrecen una comprensión clara de la obra. Una vez que se utiliza un material

[113] T.A.: Nuestra producción artística busca referencias en la historia del arte, como parte integrante de nuestra formación, y como presencia importante en la producción contemporánea del arte.
Nuestra postura ante la discusión de la historiografía involucra no sólo la referencia estética o temática, también el cuestionamiento de la producción de diferentes períodos, como puente de indagaciones para las relaciones del mundo actual.
La preocupación de una dialéctica entre lo antiguo y lo nuevo, entre los conceptos del arte ya firmados y los paradigmas del pensamiento actual nos lleva a reinterpretar y recalificar no sólo la imagen pictórica, sino también los mitos formadores de nuestro consciente colectivo.
Leda y el Mar se relaciona con la dicotomía social al considerar las relaciones entre seres de especies distintas, la cuestión del mito y la relación superlativa que posee a los hombres, las ambiguas relaciones comerciales entre el producto y su marca y la esencia de este producto para nuestras vidas.
La sal representa una parte crucial de nuestra supervivencia física. El lugar de su origen, el mar, nos trae aliento, confort, placer y otras tantas sensaciones. En ambos sentimientos se asemejan [sic] y nos remiten al inconsciente clásico que nos deja de herencia.
En la obra se pretende la posibilidad de la indagación de esos elementos primordiales de nuestra existencia: lo esencial, el mar y el mito.

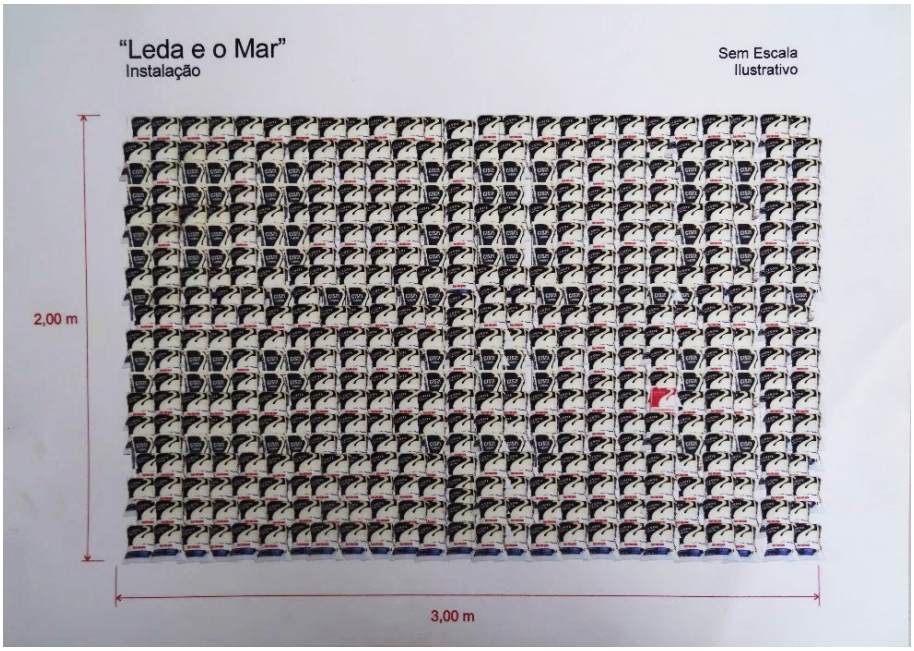


Figura 44. Anníbal y Branca, proyecto de la obra *Leda e o Mar*. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Otro documento importante es el informe de la exposición de 2014 que reexhibió esta instalación. El informe nos indica que esta obra permite una flexibilidad dimensional, con más o menos elementos compositivos y que éstos son comprados para cada nueva exhibición.

> *A obra foi reconstruída a partir de imagem de catálogo e redimensionada de acordo com a área expositiva. Foram adquiridos sacos de sal da marca "Cisne" no comércio local sendo 159 de sal fino e uma de sal grosso.*[114]

Elaborada con paquetes industriales de sal, de una marca muy tradicional en Brasil, no quedó en la institución el material de la obra, solo el registro fotográfico y el proyecto (Figura 45).

Nos parece equivocado que las informaciones relacionadas a la donación y del qué permaneció en la institución estén en el ítem Ficha de Diagnóstico y esta no mencione fechas de registro de los datos.

[114] T.A.: La obra fue reconstituyda a partir de imagen de catálogo y redimensionada de acuerdo con el área expositiva. Fueron adquiridos paquetes de sal de la marca "Cisne" en el comercio local siendo 159 de la sal común y una de la sal gruesa.

Figura 45. Anníbal y Branca, Leda e o Mar, 2006. 7° Salão do Mar. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Como consideraciones finales del estudio de este conjunto de registros, el primer punto que nos llama la atención es la ausencia de ítem dedicado a la descripción de la obra en las hojas de datos. Es posible que la institución no lo tenga incluido porque en la documentación complementaria suele estar el proyecto expositivo propuesto por el artista para el concurso, que incluye un memorial descriptivo de la obra. Pero en nuestro análisis, no se debería prescindir de una descripción técnica. La inserción del memorial descriptivo o un extracto de este en la ficha sería positiva, o incluso, como mínimo, la ficha debería hacer referencia al material complementario existente. Esta observación se extiende a todas las fichas en este grupo de obras.

El acceso a la memoria descriptiva del trabajo es fundamental, todavía no es suficiente en la mayoría de los casos, por no estar este texto comprometido con cuestiones técnicas, relacionadas con la conservación y reexhibición de la obra. Estos textos nos acercan a la esencia de la obra y aunque presenten de modo claro sus aspectos materiales, semánticos y conceptuales, a veces falta consistencia o informaciones específicas, técnicamente imprescindibles para los trabajos especializados que van a desarrollar el equipo técnico museológico en el mantenimiento de esta obra en su recorrido institucional. Vemos como muy positivo el empeño de la institución en adelantarse en ampliar la documentación, con la inclusión de datos y textos. Aunque en el momento en que hemos examinado la documentación, este proceso estuviese en su principio y sin la organización ideal, este paso demuestra que la institución se ha involucrado en nuestra propuesta de desarrollar un registro más adecuado a ese conjunto de instalaciones.

CAPÍTULO 3

Imagen de la página anterior:

Roupa para sereia (2001), de Maruzza Valdetaro.

Colección Casa Porto das Artes Plásticas.

Detalle de la obra.

CAPÍTULO 3

ESTUDIO Y ANÁLISIS DEL PLANO CONCEPTUAL DE LAS INSTALACIONES ENCONTRADAS.

3.1. El plano conceptual de las obras de la colección Galeria Homero Massena.

El estudio de los datos del plano conceptual de las obras de la colección Galeria Homero Massena se inició con la investigación de la documentación existente acerca de cada obra, lectura de proyectos y textos curatoriales, críticos o de autoría del propio artista. Pero el eje central para la comprensión de cada trabajo y elucidación de las cuestiones específicas relacionadas con la conservación de la instalación fue la realización de entrevistas a los artistas.

A partir de las informaciones reunidas y en diálogo constante con la Coordinación, elaboramos los guiones de entrevista. El equipo institucional se encargó de establecer contacto con cada artista para programar las entrevistas presenciales. Las entrevistas han sido grabadas en el espacio destinado a la Reserva Técnica de la Galeria Homero Massena, en el período 19/9/2015 al 10/11/2015. Para cada entrevista hemos dispuesto sobre una mesa los componentes de la obra relacionada, previendo que el contacto directo con su obra le ayudaría al artista a recomponer la memoria del período de creación y exposición del trabajo.

A continuación, vamos a describir el proceso de estudio, análisis y elaboración del plano conceptual de cada una de las obras investigadas en la colección Galeria Homero Massena.

3.1.1. Caranguejada – Plano conceptual.

Fuente: Archivo Galeria Homero Massena.

Figura 46. Irineu Ribeiro, *Caranguejada*, 2001. Exposición *Marcas da Memória: a construção do acervo da Galeria*, GHM, 16/02/2015 a 20/04/2015.

N° de registro: 292GHM2001 Autor: Irineu Ribeiro. Título: Caranguejada (2001)

Material: Arcilla, alambre, epoxi, tinta acrílica y tinta de teñir zapatos.

Descripción técnica: Instalación formada por un conjunto de esculturas representando cangrejos, dispuestas en un triedro formado por dos paredes y el suelo. En algunas esculturas figuran sólo la parte frontal o trasera del cangrejo y otras el cuerpo entero del animal. Las piezas presentan variaciones de tratamiento, desde una forma simplificada y sin pintura hasta la representación realista del crustáceo, incluyendo los colores.

Dimensiones: (cerca de) 200cm x 200cm x 200cm

La instalación *Caranguejada* fue expuesta por primera vez en la exposición individual *Caranguejada* realizada en el período de 30/05 a 29/06/2001[115].

En charla realizada con el artista en la Galeria Homero Massena el 30/04/2019, Irineu Ribeiro comenta el esencial de esta obra:

> *A questão de falar do ecossistema manguezal, de preservar o ecossistema manguezal. Nesta época eu estava com esse pensamento, era convidado muito para trabalhar em eventos de educação ambiental, então eu pensava muito nessas questões. Porque até mesmo o meu trabalho de graduação teve como foco essa questão do ecossistema manguezal. E a Caranguejada nasceu dessa vontade, desse conhecimento.*

El título de la obra hace referencia a un plato típico de la gastronomía local, compuesta por pescado y mariscos. Como parte de un archipiélago, la cuidad de Vitória, además de la costa marítima, en la región noroeste de la isla preserva uno de los más grandes manglares[116] urbanos del mundo, con un área de casi 9 km^2.[117]

Figura 47. El modo de hacer el acabado de la olla, con aplicación del tanino con un recogido de ramas); A la derecha, platos de la gastronomía típica local, servidos en las ollas de barro.

[115] Teixeira, «GALERIA HOMERO MASSENA – Interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo». p.200.

[116] El manglar es una zona húmeda, que forma un ecosistema costero, de transición entre los ambientes terrestre y marino, característico de las regiones tropicales y subtropicales, sujeto al régimen del marés (SCHAEFFER-NOVELLI, Y. Manguezal ecossistema entre a terra e o mar. São Paulo: Caribbean Ecological Research, 1995, p. 7).

[117] Espírito Santo Convention & Visitors Bureau, Manguezal de Vitória – Estação Ecológica Municipal Ilha do Lameirão http://esconvention.com.br/index.php/servico/manguezal-de-vitoria-estacao-ecologica-municipal-ilha-do-lameirao/ [Consulta: 06 de abril de 2019].

El manglar también es fuente de subsistencia para pescadores y *catadores*[118], además de proporcionar la arcilla utilizada en la confección del producto artesanal más conocido de la cultura capixaba: la olla de barro.

La descripción original de la ficha clasificaba la obra como: *Escultura realista de caranguejos*[119]. En 2015, al seleccionar *Caranguejada* para la exposición colectiva de la colección *Marcas da Memória: a construção do acervo da Galeria* (de 16/02/2015 al 20/04/2015) la coordinación de la Galeria Homero Massena ha aprovechado la oportunidad para invitar al artista a una charla que ampliase las informaciones acerca de este trabajo. La descripción siguiente, hecha por el equipo después del estudio del trabajo y encuentro con el artista avanza al describirla como una instalación compuesta por esculturas, pero tampoco nos ofrece una imagen de la obra, deteniéndose más en aspectos materiales: Instalação composta de esculturas em arame, argila, massa epóxi e tinta de sapateiro[120].

Figura 48. Cangrejos de la especie *Urcide cordatus* (*Uça*) a venta en una feria de Vitória/ ES, Brasil. Foto: Gilson Flores.

[118] Como se suele llamar a los que viven de la extracción de cangrejos.
[119] T.A.: Escultura realista de cangrejos.
[120] T.A.: Instalación compuesta de esculturas en alambre, arcilla, masa epoxi y tinta de zapatero.

En la obra *Caranguejada* Ribeiro mimetiza estos elementos referenciales al producir las esculturas de cangrejos, especie de crustáceos que habita en los manglares (Figura 48), con la arcilla del Vale do Mulembá. En la entrevista Ribeiro compara la formación de esta arcilla con a la formación del petróleo, por ambas resultaren de la transformación de materia orgánica de origen animal y vegetal enterrada a millones de años en ambientes acuáticos, con la continua deposición de sedimentos en el fondo y comenta:

> *Estou falando do barro das paneleiras, que tem relação com o mangue, tem relação com o mar também. Vale do Mulembá. A gente vê lá a gordura remanescente dos moluscos mortos ali, que foram sedimentados, a gente vê pedacinhos dos moluscos, de conchas. A história dela [da argila] é geológica… Não é a lama do mangue que serve, ela ainda vai ser formada, até ela chegar no ponto que chegou a argila das paneleiras são milhões de anos para acontecer.*[121]

Las piezas se presentan con distintas características que confieren movimiento a las figuras: figuras enteras y representaciones de la delantera o de la parte trasera del cangrejo; y también distintos niveles de remate: sólo en arcilla, epoxi y alambre, sin pintura, hasta piezas más realistas en forma y color, que vamos a denominar incompletas y completas. Ribeiro explica su intención al realizar piezas con distintas formas, remates y afirma su estilo:

> *A vontade era expresar todo o proceso de construção. Era expresar ali todo o proceso: o começo, o meio e o fim desses objetos. E chegar ao objeto quase… Eu tenho essa mania de representar o quase real ou de imitar a natureza, imitar o objeto tal como ele é. Eu tenho essa mania, tenho essa vontade em tudo que eu faço. Eu sou figurativo.*[122]

[121] T.A.: Me refiero al barro de las *paneleiras*, que está relacionado con el manglar, también tiene relación con el mar. Vale do Mulembá. Uno ve la grasa restante de los moluscos muertos, que se han establecido, se ven pequeños pedazos de moluscos. Su historia [de la arcilla] es geológica. . . . No es el lodo de manglar que se usa, éste aún no se ha formado. Hasta que llega al punto en que llegó la arcilla de las *paneleiras*, toma millones de años.

[122] T.A.: La voluntad era expresar todo el proceso de construcción. Era para expresar allí todo el proceso: el principio, la mitad y el final de estos objetos. Y llegar al objeto casi ... Tengo esta locura de representar la naturaleza casi real o imitarla, imitar el objeto tal como es. Tengo esta locura, tengo esa voluntad en todo lo que hago. Soy figurativo.

Fuente: Archivo Galeria Homero Massena.
Figura 49. Irineu Ribeiro, *Caranguejada*, 2001. Ejemplo de tres cangrejos con distintos remates.

La relación del artista con la arcilla remete a su infancia, cuando acompañaba a sus tías en zonas de manglares para colectar mariscos.[123] En sus primeros contactos con el barro percibe la plasticidad de este material que le acompañará en toda su producción artística. A los veinte años, Irineu Ribeiro empieza a trabajar como artesano, produciendo elementos figurativos con uso del epoxi. En 1994 ingresa en el grado de Artes Plásticas en la UFES y relata que al principio su trabajo en epoxi no fue bien aceptado por miembros de la comunidad artística. Las clases de cerámica permitieron al artista ampliar sus conocimientos en contacto con distintas arcillas, de las industriales a la más rústica (como la usada por las *paneleiras*). Se especializa en cerámica y el título de su trabajo final de grado anunciaba la dirección de su producción: *A estética do manguezal* (La estética del manglar).[124]

[123] «O Artista», accedido 7 de abril de 2017, http://www.cccv.org.br/fique-por-dentro/espaco-cultural/galeria/barro_nosso/site_irineu/artista.htm.
[124] «O Artista».

Fuente: http://www.viajaretudodebom.com.br
Figura 50. Zona de manglar, barrio Goiabeiras, Vitória/ES, Brasil. Foto Flávia Peixoto.

Pero el acercamiento más significativo que hizo Irineu Ribeiro fue con las *paneleiras* de Goiabeiras, grupo de mujeres que trabajan en la producción tradicional de las ollas de barro. El *Ofício das Paneleiras de Goiabeiras*[125] fue el primer bien cultural registrado como Patrimonio Inmaterial a nivel nacional, en 2002. Ribeiro se identifica con este universo y se apropia de esta materialidad y estética en su producción, realizando muchos de sus trabajos en arcilla. En algunas obras también hace uso de la tintura del tanino, extraída de la cáscara del árbol conocido como mangue-vermelho [manglar-rojo], para teñir de color negro sus esculturas, tal como lo hacen las *paneleiras* en el acabado en las ollas.

Este acercamiento no se da de modo casual, Ribeiro afirma su intención de reverenciar y valorar el oficio de las *paneleiras de Goiabeiras*, expresado incluso en su texto de presentación en la red social Facebook, donde se lee:

[125] Primer bien cultural inmaterial inscrito en el Libro de los Saberes, el 20 de diciembre de 2002. Es una actividad eminentemente femenina, un saber tradicionalmente transmitido de madre a hija, nietas, sobrinas o incluso vecinas en sucesivas generaciones. El origen de la técnica es indígena, atribuida al grupo Tupi-Guarani y Una, absorbido por colonos y descendentes de africanos que fueron esclavizados que vivian en la región. La característica de la técnica es el modelaje manual, quema en área externa y la utilización de tintura de tanino, de la cáscara del mangue rojo, para impermeabilizar las piezas.

Utilizo como principal Técnica de trabalho a mesma utilizada pela Paneleiras de Goiabeiras, sendo assim um referencial em artes da cultura capixaba.[126]

> *O universo das paneleiras carrega um dado antropológico muito importante, é uma identidade cultural nossa e genuína. A partir do momento que eu comecei a tomar consciência disso, me encantei e me envolvi com esse trabalho.*[127]

Irineu utiliza la arcilla retirada del yacimiento del Valle del Mulembá, en el barrio Joana D'arc, en Vitória, el mismo origen de que utilizan las paneleiras, también el mismo método para la quema y para entintar sus trabajos, utilizando el tanino para el color negro. Acerca de las esculturas de cangrejos, Ribeiro comenta:

> *E daí eu comecei a participar de várias exposições ecológicas falando do manguezal. Eu praticamente me especializei em manguezal. Então, eu comecei a colocar o aprendizado que adquiri em encontros de educadores ambientais dentro do meu contexto de produção artística. Fiz um trabalho com a temática dos caranguejos que já foi até para outros Estados como Santa Catarina e Bahia.*[128]

Posteriormente Ribeiro también realizó la especialización en Arteterapia. Su producción está marcada por representar la cultura local y negra, como en las figuras de las Negra Pimenta (serie de mujeres negras con los pelos decorados con pimientas) o conjuntos escultóricos representativos de grupos culturales como las *Bandas de Congo*[129]. Es de su autoría también el monumento en homenaje a la comunidad negra capixaba, titulado *Guerreiro*

[126] T.A.: Utilizo como principal técnica de trabajo la misma utilizada por las Paneleiras de Goiabeiras, siendo [mi trabajo] entonces un referencial de la cultura capixaba en las artes.

[127] T.A.: El universo de las paneleiras lleva un dato antropológico muy importante, es una identidad cultural nuestra y genuina. A partir del momento en que empecé a tomar conciencia de ello, me encanta y me envolví con ese trabajo.

[128] «O Artista».

T.A.: He empezado a participar de varias exposiciones ecológicas hablando del manglar. Yo prácticamente me he especializado en manglares. Pues empecé a aplicar lo aprendido que adquirí en los encuentros de educadores ambientales en mi contexto de producción artística. Hice un trabajo con la temática de los cangrejos que fue para otros estados [de Brasil] como Santa Catarina y Bahia.

[129] Género musical brasileño típico de regiones costeras del Espírito Santo, que agrega danza y música, caracterizada por uso de tambores rudimentales y la casaca (especie de güiro, con forma de una cabeza humana en la extremidad). Los cantos suelen ser en devoción a San Benedito o a Nuestra Señora de la Peña (patrona del Espírito Santo).

Zulu[130], ubicada delante de la Asamblea Legislativa del estado de Espírito Santo.

La vivencia con el manglar y la experiencia como artesano confiere al artista Irineu Ribeiro el dominio plástico para la realización de las esculturas de *Caranguejada*, como una representación muy realista de los cangrejos, especialmente en las piezas consideradas completas. El acercamiento a sus orígenes le posibilita cargar su discurso plástico de significados e incorporar con propiedad los elementos culturales más auténticos de la cultura capixaba en un trabajo artístico contemporáneo.

[130] Vencedor del concurso público para elaboración de un monumento en homenaje a la comunidad negra capixaba, el monumento creado por el artista hace alusión al instrumento musical casaca, típico de las bandas de Congo, tradicionales en el Espírito Santo. Inaugurada en 23 de marzo de 2006, la escultura monumental mide siete metros de altura y presenta en la parte delantera siete cenas sobre la participación del negro en la formación socioeconómica, política y cultural del Espírito Santo.

3.1.2. Desvio do espaço – Plano conceptual.

Figura 51. João Carlos de Souza, *Desvio do espaço*, 2003. Exposición *Complexidades em Exhibição*, Casa Porto das Artes Plásticas, 2016.

N° de registro: 451GHM2003 Autor: João Carlos de Souza. Título: Desvio do espaço (2003)

Material: Cuerda de color negra e hilo de nailon.

Descripción técnica: La instalación proyecta en el espacio expositivo una forma cuadrada, a partir de una cuerda de color negra, que es estirada en sus ángulos, también provocándoles una torsión. Dimensiones: 150cm x 100cm

En el texto *Esculpindo o ar*, parte de los archivos de la Galeria Homero Massena sobre esta obra, João Carlos de Souza define y localiza su trabajo como el de un escultor:

> *Se for definir, em poucas palavras, como cheguei a esta conclusão, eu diria que foi através do olhar. O olhar é fundamental na construção do meu trabalho. O olhar é a porta de entrada. E, ainda, é o olhar que faz a relação espacial entre o nosso corpo, o trabalho e o local onde eles estão instalados.*
>
> *A despeito do termo "instalação", a rigor, sou um escultor. Todavia, a minha escultura não pensa o lugar da matéria no espaço (estão longe da acadêmica) e tampouco a continuidade deste espaço na matéria (a minha economia ascética distingue da minimal art). Nas minhas esculturas, o espaço é a matéria. Matéria ótica, que quase não se toca.*
>
> *Não crio corpos para serem tocados, mas ambientes que tocam. Neles, existe o espaço, cujos valores positivos de peso, volume e massa são cunhados por golpes precisos de linhas, fios e cordas. O objetivo não é a linha, como pode suspeitar o visitante desatento. O objetivo estético é a substância atmosférica que se esculpe, o cheio espacial que se enforma. A linha é o instrumento.*
>
> *O que me interessa é o espaço entre as linhas, os fios e cordas que estico no espaço.*
>
> *O que faço é diferente do termo esculpir – esculpir é sinónimo de retirar matéria. E, segundo a física, um corpo não ocupa o mesmo lugar, eu faço ou devo fazer é deslocar o ar.*
>
> *Posso afirmar que eu sou escultor, esculpo o ar.*[131]

[131] T.A.: Si se define en pocas palabras cómo llegué a esta conclusión, yo diría que fue a través de la mirada. La mirada es fundamental en la construcción de mi trabajo. La mirada es la puerta de entrada. Y, además, es la mirada la que hace la relación espacial entre nuestro cuerpo, el trabajo y el lugar donde están instalados.
A pesar del término "instalación", en rigor, soy un escultor. Sin embargo, mi escultura no piensa el lugar de la materia en el espacio (está lejos de la académica) y tampoco la continuidad de este espacio en la materia (mi economía ascética se distingue del minimalismo). En mis esculturas, el espacio es la materia. La materia óptica, que casi no se toca.
No creo cuerpos para ser tocados, sino entornos que tocan. En ellos, existe el espacio, cuyos valores positivos de peso, volumen y masa son acuñados por golpes precisos de líneas, hilos y cuerdas. El objetivo no es la línea, como puede sospechar el visitante desatento. El objetivo estético es la sustancia atmosférica que se esculpe, el lleno espacial que gana forma. La línea es el instrumento.
Lo que me interesa es el espacio entre las líneas, los hilos y cuerdas que se estiran en el espacio. Lo que hago es diferente del término esculpir - esculpir es sinónimo de retirar materia. Y, según la física, un cuerpo no ocupa el mismo lugar, yo hago o debo hacer desplazar el aire.
Puedo afirmar que soy escultor, esculpo el aire.

Figura 52. João Carlos de Souza, *Desvio do espaço*, de 2003. Imagen lateral de la obra en el montaje de 2016, en la Casa Porto das Artes Plásticas.

La instalación *Desvio do espaço* [132] es una forma rectangular compuesta por un hilo negro que se estira en el espacio expositivo a partir de cuatro puntos

[132] T.A.: Desviación del espacio.

consolidados por nodos. Aunque vista de frente la forma remita a un rectángulo plano, en una vista lateral se nota las distorsiones en sus ángulos, determinando desviaciones. Los cuatro nodos hechos por el artista también son puntos que promueven un desvío, pero en el hilo y son considerados por Souza un aspecto importante en *Desvio do espaço*, por ser puntos donde hubo una intervención del artista.

La obra se incorporó a la colección de la Galeria Homero Massena en 2007, después de la exposición individual *Céu* (cielo). El proyecto inicial aprobado en convocatoria pública sólo preveía la instalación *Céu*, que ocuparía toda la galería, ubicada en la planta baja. Pero en una visita anticipada a Vitória para conocer el espacio, Souza conoció el entresuelo de la Galeria Homero Massena y se interesó en utilizarlo también. Para este segundo espacio el artista llevó un grupo de trabajos de la serie *Você vê além do que eu te mostro*[133], de la cual forma parte la instalación *Desvio do espaço*.

En la serie *Você vê além do que eu te mostro* Souza se dedica a las cuestiones espaciales, en especial a las relaciones que se establecen entre el espacio, la obra y el público. En la entrevista al artista[134], éste afirmó que la práctica de conocer previamente los espacios expositivos que ocupará es esencial para pensar su trabajo.

> *Porque aí eu tenho a relação espacial, eu sei onde é o pé direito, eu sei onde tem um detalhe, eu sei onde eu posso mexer... é uma pesquisa minha do espaço. Não só isso, onde é a porta por onde as pessoas entram, por onde as pessoas saem, isso é muito importante no trabalho nesse desvio de espaço, ele é um trabalho que foi pensado assim, ele foi pensado na verdade para ficar num lugar onde essa passagem... onde as pessoas leiam o espaço. Elas passam por aqui, como elas veem o espaço, como elas vão lendo esse espaço, como elas vão utilizando esse espaço.*[135] *(J.C. de Souza, comunicación personal, 13/05/2016)*

Souza afirma que en todos sus trabajos lo que le interesa son siempre las relaciones con el espacio. Las formas que crea son como dibujos

[133] T.A.: Tu ves más allá de lo que te muestro.

[134] Realizada en la Casa Porto das Artes Plásticas el 13/05/2016.

[135] T.A.: Porque ahí tengo la relación espacial, sé dónde está el pie derecho, sé donde tiene un detalle, sé donde puedo mover... es una investigación mía del espacio. No sólo eso, donde está la puerta por donde las personas entran, por donde la gente sale, eso es muy importante en el trabajo en esa desviación de espacio, él es un trabajo que fue pensado así, él fue pensado en verdad para quedarse en un lugar donde ese pasaje... donde la gente lea [perciba] el espacio. Ellas pasan por aquí, como ellas ven el espacio, como ellas van leyendo ese espacio, como ellas van utilizando ese espacio.

materializados en el espacio tridimensional a partir de hilos, ora dorado, ora blanco, ora negro, como en *Desvio do espaço*.

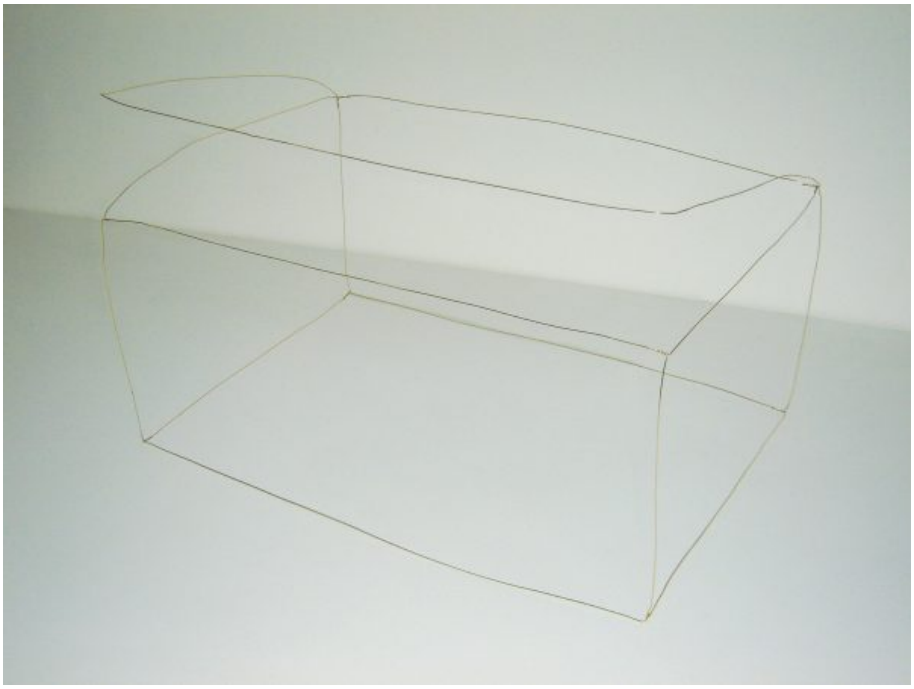
Sobre la serie *Você vê além do que eu te mostro*, Souza señala que hay un juego que establecen sus obras. En *Desvio do espaço* nos encontramos con las líneas verticales y horizontales del espacio y luego con la obra, creando una relación que el artista distingue como: yo – obra – espacio. En otras obras de la serie *Você vê além do que eu te mostro* Souza cuestiona esta perspectiva que parte del espacio como referencia: ¿Y si yo saco la relación con el espacio y esta relación acontece a partir del trabajo, a partir de la forma? Así desarrolla la instalación *Escultura cega* (escultura ciega) para la exposición colectiva *Galpão 15* (São Paulo, 2002). Apropiándose de un estudio fotográfico para coches, de pie derecho alto y paredes negras, Souza crea una forma de gran dimensión con un hilo blanco, iluminado con luz negra, provocando una relación espacial instigadora, que se establece únicamente entre la persona y la obra.

En los trabajos anteriores, fechados en el año 2000, el artista ya utilizaba la línea para interferir y construir los espacios. En un texto para la exposición en la Galeria Ecco, en 2003, Waldir Barreto[136] describe así su poética:

> *Sua escultura não se define segundo uma oposição clássica entre densidade matérica e espaço, entre o interrompido e o contínuo. As linhas de algodão que esticada no ar, como golpes de cinzel, constituem a própria substância atmosférica que vazam e esculpem como uma presença propriamente escultórica. Sua volumetria transparente, ao invés de interrompera continuidade do espaço em que se insere, lhe confere uma dinâmica e uma ordem formal que antes não possuía, e diante da qual nos sentimos presentes. Nas esculturas de João Carlos, o espaço é a matéria.*
>
> *Esse objeto escultural desmaterializado se apresenta mais como uma construção mental do que como um material denso e concreto. Tensionando um fio para lá, outro para cá, unindo pontas e impedindo com remendos de nailon invisível o contato com os planos (paredes,*

[136] Waldir Barreto Filho es Doctor en Lenguajes y Poéticas en el Arte Contemporáneo por la Universidad de Granada, España (2014), con máster en Historia Social de la Cultura, en la Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, en Rio de Janeiro, Brasil (1996), trabaja como profesor de Teoría del Arte en la Universidade Federal do Espírito Santo desde 2004. Fue director del Museu de Arte de Goiânia (2004) y director del Museu Bispo do Rosario - Instituto Municipal Juliano (1998-2000).

pavimento e teto), João cunha retas, cubos e infinitos que parecem flutuar.[137]



Fonte: joaocarlosdesouza.com.br

Figura 53. João Carlos de Souza, *Paralelepípedo aberto*, 2003. Hilo de cobre, 20 x 30 x 20 cm.

[137] Waldir Barreto, Espaço desenhado, 2003. Trecho del texto de la exposición realizada en la Galeria ECCO, Brasília (Disponible en:
http://www.joaocarlosdesouza.4r7.com.br/texto_detalhe.php?ID_registro=6)
T.A.: Su escultura no se define según una oposición clásica entre densidad y espacio, entre lo interrumpido y lo continuo. Las líneas de algodón que se estiran en el aire, como golpes de cincel, constituyen la propia sustancia atmosférica que fluye y esculpen como una presencia propiamente escultórica. Su volumetría transparente, en vez de interrumpir la continuidad del espacio en que se inserta, le confiere una dinámica y un orden formal que antes no poseía, y ante la cual nos sentimos presentes. En las esculturas de Juan Carlos, el espacio es la materia.
Este objeto escultural desmaterializado se presenta más como una construcción mental que como un material denso y concreto. Tensionando un hilo hacia allí, otro para acá, uniendo puntas e impidiendo con parches de nailon invisible el contacto con los planos (paredes, pavimento y techo), Juan acuña rectas, cubos e infinitos que parecen flotar.

Fuente: joaocarlosdesouza.com.br

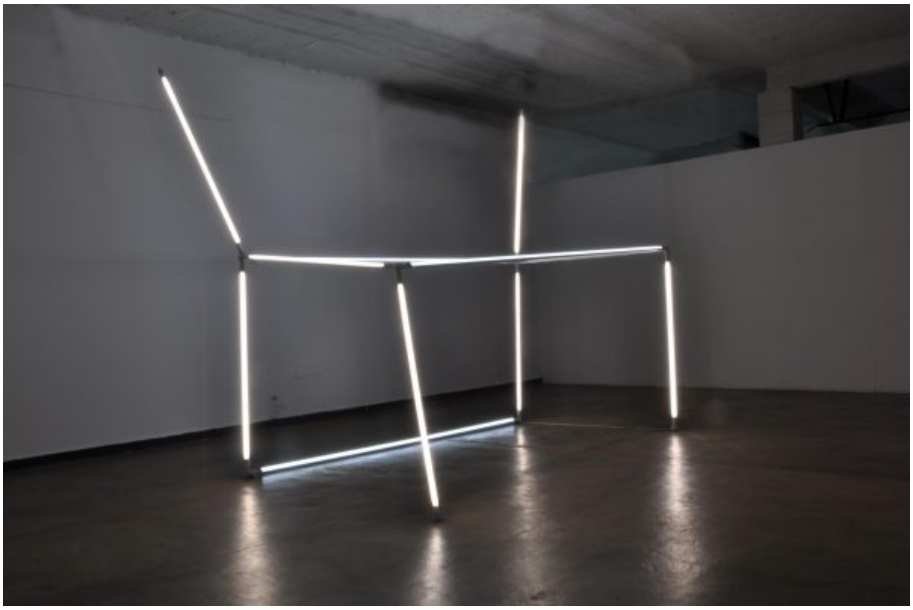
Figura 54. João Carlos de Souza, *Desvio do espaço*, 2003, 150x100cm. Museu de Arte Contemporânea de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, São Paulo, Brasil.

Fuente: joaocarlosdesouza.com.br

Figura 55. João Carlos de Souza, *Dois desvíos*, 2005. Instalación, exposición *Dimensões*, Galeria Rosa Barbosa, São Paulo, Brasil.

En 2001 João Carlos de Souza recebió el 1° Prémio Flamboyant en el Salão de Nacional de Arte de Goiás y conoció a Waldir Barreto, profesor de la UFES. Amigos desde entonces, fue Barreto quien le dijo de una convocatoria para selección de trabajos para exposiciones en la *Galeria Homero Massena*, recomendándola como un buen espacio expositivo en Vitória. Souza realizaba algunas investigaciones con la luz y aprobó la propuesta para la instalación Céu (cielo), que consistía en proyectar en el suelo de la Galeria un haz de luz azul. Pero al irse a Vitória a conocer el espacio, visitó la planta superior de la Galeria Homero Massena interesándose en utilizarlo. Así que además de ocupar la galería principal con la instalación que nombra la exposición, João Carlos de Souza llevó una serie de otros trabajos suyos al entresuelo. Este grupo de obras estaba relacionado a la serie *Você vê além do que eu te mostro*, de la cual forma parte la *Desvio do espaço*, donada a la colección Galeria Homero Massena al final de la exposición.

La poética artística de João Carlos de Souza transita por la escultura, el dibujo, el objeto, la instalación, el video y la video instalación.



Fuente: joaocarlosdesouza.com.br

Figura 56. João Carlos de Souza, *Mesanino*, 2018. Lámparas led fluorescentes, 120x240x120cm.

3.1.3. Transposicão e adensamento – Plano conceptual.

Fuente: Archivo Galeria Homero Massena.

Figura 57. Interacción del público: Persona dibujando las líneas proyectadas en la pared. Exposición *Ocupação mínima máxima do espação*, Galeria Homero Massena, 2007.

N° de registro: 000GHM2007 Autor: Luciana Ohira y Sérgio Bonilha. Título: Transposição e adensamento (2007)

Material: Madeira, diapositivas, proyector de diapositivas, papel, plástico, grafite.

Descripción técnica: Instalação formada pela projeção de imagens a partir de um projetor de diapositivos e caixa de madeira contendo todo o material relacionado com a produção da obra. Dimensiones: Variables.

La obra ingresó en la colección de la Galeria Homero Massena a partir de la exposición individual *Ocupação mínima-máxima do espaço* [ocupación mínima-máxima del espacio] realizada por la pareja de artistas en 2007[138] en la institución, quedándose al final dos obras en la colección, *Ocupação mínima-máxima do espaço* y *Transposicão e adensamento*[139] [transposición y

[138] Exposición individual realizada de 03/10/2017 a 11/11/2007, en la Galeria Homero Massena.
[139] T.A.: Ocupación mínima-máxima del espacio y Transposición y densificación.

densificación]. El proyecto expositivo estaba compuesto por tres instalaciones que dialogaban de distintos modos con el tema-título de la muestra: ocupar el mayor volumen del espacio expositivo, sin rellenalo totalmente y sin impedir la presentación de otros trabajos.

En la documentación institucional encontramos fotos y el proyecto elaborado por los artistas para la exposición de 2007. El texto del proyecto detalla que la obra:

> *Contará com uma maleta para reunir os componentes utilizados em sua montagem, porém, não terá sua configuração definitivamente estabelecida no início da exposição; sua montagem será realizada ao longo de toda a exposição, buscando gradativamente decantar o tempo sobre o espaço da galeria. Dentro desta maleta estarão um projetor de slides, uma lapiseira 2.0 mm, grafites extra e um compartimento-arquivo para slides, conjunto este que servirá de veículo à transposição de uma série de desenhos lineares representando a paisagem urbana. Aos poucos, a parede irá receber camadas e mais camadas de linhas que se entrecruzarão repetidamente, demolindo e sobrepondo construções num desenho que ao se adensar vai tornando-se simultaneamente presente e ausente, notável e ilegível.*[140]

Observando la foto de la obra en la exposición de 2007, lo primero que nos ha llamado la atención es que la posición ocupada por la proyección no corresponde al proyecto que preveía la obra ocupando toda la pared final de la galería.

[140] T.A.: Contará con un maletín para reunir los componentes utilizados en su montaje, sin embargo, no tendrá su configuración definitivamente establecida al inicio de la exposición; su montaje será realizado a lo largo de toda la exposición, buscando gradualmente decantar el tiempo sobre el espacio de la galería. Dentro de esta maleta estarán un proyector de diapositivas, un lápiz de 2,0 mm, grafitos extras y un compartimiento para diapositivas, conjunto que servirá de vehículo a la transposición de una serie de dibujos lineales que representan el paisaje urbano. Poco a poco, la pared recibirá capas y más capas de líneas que se entrecruzarán repetidamente, demoliendo y superponiendo construcciones en un dibujo que al densificarse se va volviendo simultáneamente presente y ausente, notable e ilegible.

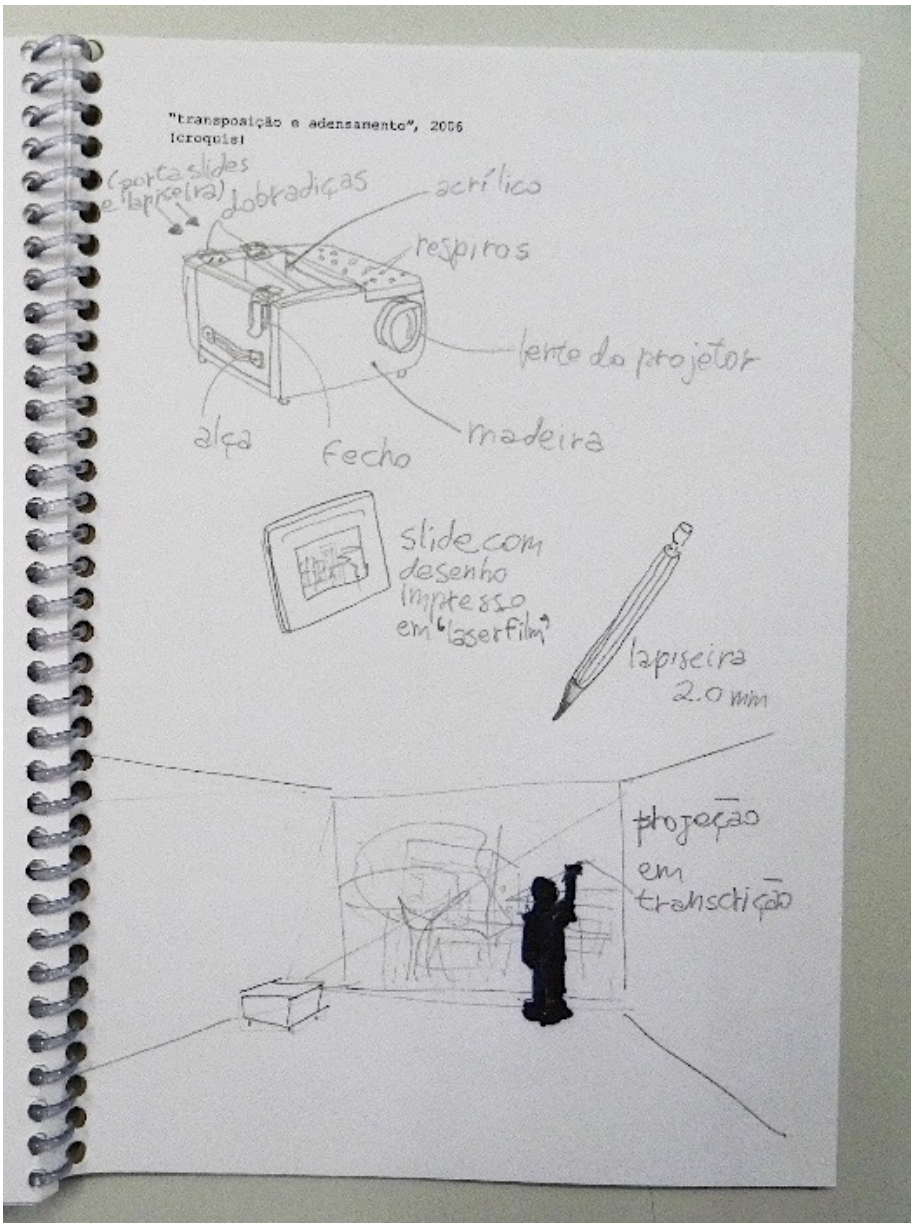


Figura 58. Imagen del proyecto expositivo de la obra *Trasnposição e adensamento*, de Luciana Ohira y Sérgio Bonilha. Archivo Galeria Homero Massena.

Figura 59. Luciana Ohira y Sérgio Bonilha, *Transposição e adensamento*, 2007. Imagen de un de los lotes de diapositivas, con dibujos a proyectar en la pared. Foto: Archivo Galeria Homero Massena.

En las primeras charlas acerca de la obra, la coordinadora Franquilandia Raft nos explica que durante el período de la exposición la Galeria recibía semanalmente un sobre por correo, con el conjunto de las diapositivas que deberían ser proyectadas, una cada día (Figura 59). En la primera entrevista[141] que hemos realizado los artistas nos dijeron que:

> *As peças quando desmontadas eram portáteis e chegaram conosco prontas para começar a montagem, mas o desdobramento de uma delas, "transposição e adensamento", contou com a participação da equipe da Homero Massena; enviávamos os slides com desenhos realizados em São Paulo, apresentando vistas da cidade, para serem transpostos na parede da galeria com o auxílio do projetor. Era como uma máquina de desenhar em conjunto com outros, esticando nosso corpo até aquela parede que não poderíamos alcançar de outro modo.*[142]

[141] L.Ohira y S. Bonilha, comunicación personal, 8/07/2015.

[142].T.A.: Las piezas [las obras], cuando estaban desmontadas, eran portátiles y llegaron con nosotros listas para comenzar el montaje, pero la concreción de una de ellas, "transposição e

Cuando preguntados lo que era el esencial en esta obra, los artistas nos han contestado:

> *O essencial é a ideia de se ter um dispositivo que permita desenhar à distância, com tecnologia simples e trabalho colaborativo; somado a isso, tem-se também uma crítica àquilo que ocorre nas cidades como São Paulo, sucessivamente destruídas e reconstruídas, a ponto de não se poder mais ver o que foi nem o que é esse espaço cuja memória torna-se tão ruidosa e difusa que impede sua visualização sem que se faça um trabalho "arqueológico" para encontrar a ponta desse emaranhado urbano em que vivem milhões e milhões de pessoas.*[143]

Preguntados sobre de la diferencia del formato de la proyección que se nota entre el proyecto y las fotos de la exposición de 2007, los artistas expusieron que:

> *A razão da diferença na proporção da imagem foi uma falha de planejamento nossa. Considerávamos equivocadamente que a parede teria uma proporção mais próxima à razão 4:3, quando na verdade ela está mais próxima de 16:9, assim, tínhamos um dilema que consistia em remover parte substancial das imagens (cortando acima e abaixo o enquadramento) ou deixar duas faixas laterais, opção esta pela qual decidimos. Talvez, optássemos hoje pela primeira opção, mas ainda pensamos que as ideias centrais da obra não se perderiam caso fosse de um ou de outro modo a montagem.*[144]

Para esta obra se utiliza un proyector de modelo antiguo, fuera de catálogo. Preguntados sobre qué importancia tiene este modelo específico en la obra, la pareja nos explicó que su elección fue adrede, por su pequeño tamaño y

---

adensamento", contó con la participación del equipo de Homero Massena; enviamos las diapositivas con dibujos realizados en São Paulo, presentando vistas de la ciudad, para ser transpuestos en la pared de la galería con la ayuda del proyector. Era como una máquina de dibujar en conjunto con otros, estirando nuestro cuerpo hasta aquella pared que no podríamos alcanzar de otro modo.

[143] T.A.: Lo esencial es la idea de tener un dispositivo que permita dibujar a distancia, con tecnología simple y trabajo colaborativo; sumado a ello, se tiene también una crítica de lo que ocurre en las ciudades como São Paulo, sucesivamente destruidas y reconstruidas, hasta el punto de no poder ver más lo que fue, ni lo que es ese espacio, cuya memoria se vuelve tan ruidosa y difusa que impide su visualización sin que se haga un trabajo "arqueológico" para encontrar la punta de ese enmarañado urbano en que viven millones y millones de personas.

[144] T.A.: La razón de la diferencia en la proporción de la imagen fue una falla de planificación nuestra. Consideramos equivocadamente que la pared tendría una proporción más cercana a la razón 4: 3, cuando en realidad está más cerca de 16: 9, así que teníamos un dilema que consistía en remover parte sustancial de las imágenes (cortando arriba y abajo el encuadramiento) o dejar dos franjas laterales, opción esta por la que decidimos. Tal vez, optásemos hoy por la primera opción, pero todavía pensamos que las ideas centrales de la obra no se perderían si fuera de uno o de otro modo el montaje.

por "questionar certo uso programado e irreal da noção de obsolescência, mais pelo viés do consumo, que tem naturalizado o descarte de equipamentos ao longo das últimas décadas[145]".

Figura 60. La obra *Transposição e adensamento* en la exposición *Paisagens do acervo*. Galeria Homero Massena, 2015.

Nuestro primer período de trabajo de campo en Espírito Santo en 2015 coincidió con la exposición *Paisagens do acervo*, exposición colectiva, que reunió obra de 18 artistas de la colección, que trataban el tema del paisaje. Fue la primera exhibición de *Transposicão e adensamento* desde 2007 y significó para nuestra investigación el momento oportuno de observar la instalación en su dinámica, la relación/reacción del público y las cuestiones técnicas que involucran su exhibición.

En el período de la exposición de la obra y considerando la necesidad de grabar una entrevista más amplia, que tratase también sobre otros dos trabajos de la pareja en la colección, la coordinación de la Galeria Homero

[145] T.A.: Cuestionar cierto uso programado e irreal de la noción de obsolescencia, más por el sesgo del consumo, que ha naturalizado el descarte de equipamientos a lo largo de las últimas décadas.

Massena les invitó a ir a Espírito Santo[146]. En esta ocasión, grabamos una entrevista que nos permitió explorar más los aspectos conceptuales y técnicos acerca de las obras *Transposição e adensamento* y *Ocupação mínima/máxima do espaço*.

En la exposición *Paisagens do acervo* la Galeria Homero Massena tomó la decisión de cambiar la posición del proyector de una base hacia una plataforma suspendida y no exponer la maleta de madera, por temer accidentes en las visitas de niños y jóvenes estudiantes (público más frecuente de la galería). Pero cuando grabamos la entrevista con los dos artistas ellos dijeron que es fundamental la presencia de la maleta, que esta es parte de la obra y ayuda a plasmar la idea. La pequeña maleta fue hecha por ellos mismos, con divisiones que permiten acomodar y guardar todos los elementos componentes de la instalación, visibles a través de las puertas de acrílico. Los dos artistas afirman que sintetizar todos los elementos necesarios de la obra en una maleta constituye un contrapunto a las grandes instalaciones que demandan muchos recursos y financiaciones.

El análisis de la documentación, las entrevistas y el estudio de la obra mientras estaba expuesta, nos ha permitido reunir informaciones que dan cuenta de un conjunto de conceptos que formulan la obra y confieren significado a sus elementos materiales.

[146] En la ocasión, la autora y los artistas Luciana Ohira y Sérgio Bonilha fueron invitados por la Galería Homero Massena para una conversación pública, para dar a conocer la producción de la pareja y ampliar el diálogo acerca de las cuestiones relacionadas con la presencia de obras de arte contemporáneo en colecciones institucionales, y las relaciones y desafíos que ellos fomentan.

Figura 61. Entrevista. Luciana Ohira, Sérgio Bonilha, la autora y Franquilândia Ralf, coordinadora de la Galeria Homero Massena.

Figura 62. El sobre con el primer grupo de diapositivas enviados por los artistas a la Galeria Homero Massena en 2007.

3.1.4. Ocupação mínimo-máxima do espaço – Plano conceptual.

Figura 63. Luciana Ohira y Sérgio Bonilha, *Ocupação mínimo-máxima do espaço*, 2007. Galeria Homero Massena.

N° de registro: 453GHM2007 Autor: Luciana Ohira y Sérgio Bonilha. Título: Ocupação mínimo-máxima do espaço (2007)

Material: Madera, acrílico, hilo de algodón, cámara Polaroid®, fotografía, eletrónico, metal, plástico, papel.

Descripción técnica: Instalación formada por una maleta de madera que guarda y expone todos los objetos necesarios para la producción de la obra y un hilo de algodón que parte de la maleta y enmarca un dibujo al realizar un recorrido por todo el espacio expositivo, pasando por los diedros y triedros de la sala de exposición hasta retornar al punto inicial. En el lateral de la maleta, están fijadas fotos del proceso de montaje y un cronómetro en que se registró el tiempo del montaje de la obra. Dimensiones: Variables.

La instalación *Ocupação mínimo-máxima do espaço* entró para el fondo de la Galeria Homero Massena al final de la exposición de mismo nombre[147], que reunió otros dos trabajos de Luciana Ohira y Sérgio Bonilha. En entrevista (L. Ohira y S. Bonilha, comunicación personal, 14/07/2015), los artistas hablan de lo que es el esencial en esta obra:

> *Buscávamos com essa obra apontar uma série de relações de dependência que se estabelecem entre artista e instituição cultural, desde a preparação da obra até sua apresentação no espaço expositivo. Situando-se no limite entre preencher e manter desocupado o espaço, entre ser desenho, escultura, instalação e/ou registro de uma ação; a obra em questão depende da estrutura física da sala de exposição para manter-se de pé e apresentar-se ao visitante, esquivando-se do olhar enquanto forma destacada e reafirmando-se enquanto registro de um processo.*[148]

La instalación propone la ocupación del mayor volumen del espacio expositivo, ni impedir la presentación de otros trabajos – por eso ocupación mínima/máxima. Bonilha señala que la obra tiene una relación directa con la institución, que es necesario que exista la institución para que el trabajo suceda y lo describe:

> *Ele é um desenho tridimensional feito de barbante, mas o barbante entendido como linha de desenho, que ocupa na plenitude o espaço da sala, usando todos os diedros e triedros da sala e se ergue, se arma como um desenho gigantesco que você nem consegue olhar de uma vez só, você entra neste desenho.*[149]

Otro aspecto manifiesto en esta obra es el tiempo. El período entre el inicio y el final del montaje del trabajo fue anotado por un cronómetro localizado en la parte trasera de la caja. Así, además del recorrido en el espacio, la instalación guarda también su recorrido en el tiempo. Cuatro fotos fijadas también en la parte trasera de la maleta son testigo de este período. Son

[147] Exposición individual realizada de 03/10/2017 a 11/11/2007, en la Galeria Homero Massena.

[148] T.A.: Buscábamos con esa obra apuntar una serie de relaciones de dependencia que se establecen entre artista e institución cultural, desde la preparación de la obra hasta su presentación en el espacio expositivo. Situándose en el limite entre llenar y mantener desocupado el espacio, entre ser dibujo, escultura, instalación y / o registro de una acción; la obra en cuestión depende de la estructura física de la sala de exposición para mantenerse de pie y presentarse al visitante, esquivando la mirada como forma destacada y reafirmándose como registro de un proceso.

[149] Él es un dibujo tridimensional, hecho de hilo, pero el hilo entendido como línea de dibujo, que ocupa en la plenitud el espacio de la sala, usando todos los diedros y triedros de la sala y se alza, se arma como un dibujo gigantesco que ni siquiera puedes mirar de una sola vez, te entra en este dibujo.

imágenes de la pareja montando la obra, hechas con una cámara Polaroid, que permiten la producción de fotos instantáneas. El equipamiento se guarda en el interior de la maleta, junto a los otros componentes.

El uso de materiales sencillos y mecanismos expuestos al público, sin acabados sofisticados o tentativas de enmascararlos es una marca de los trabajos de esta pareja de artistas. En su discurso plástico Ohira y Bonilha eligen de modo consciente los materiales confiriéndoles significación. En el caso de *Ocupação mínimo-máxima do espaço*, señalan la intención de "huir de una vertiente más industrial, notorio en algunos trabajos artísticos de la década de 90". Además de la falta de recursos económicos, en la época de esta producción, los dos estaban graduándose y la institución facilitaba acceso a la carpintería. Decidieron hacer todo en la obra por considerar que la experiencia sería más rica y aprenderían con el propio trabajo. Buscaron testar materiales, ganar experiencias y "dar um pouco esse caráter do que seria uma construção na escala do indivíduo e não de uma fábrica[150]".

Los artistas afirman que también había un deseo político de hacer un trabajo sencillo en su materialidad, sin artificios, con los argumentos todos a vista. Ellos declaron que la maleta que condensa los elementos necesarios para montar la instalación:

> *faz piada mesmo dessa coisa da instalação gigante, apresentada na sala e que tem o sponsor[151] que paga muito dinheiro para poder montar aquilo. Como por exemplo uma instalação do Anish Kapoor ou Richard Serra que gasta muito dinheiro para fazer aquilo. É quase inviável, são dois [ou] três no mundo que podem fazer isso. E a gente fazendo piada um pouco disso vem com um trabalho que a gente traz na mão, monta, ocupa uma sala inteira, mas ocupa quase sem ocupar e a pessoa entra no trabalho, quando ela vê já está dentro do trabalho. E vê a maleta, que parece um material de montagem. Mostra que é um pouco isso também que acontece. Que o artista normalmente vem com o material dele para montar tudo, a maior parte dos lugares funciona assim. Então ele faz um pouco de piada de tudo isso e, ao mesmo tempo, no contra fluxo fala: Mas se não fosse fisicamente esta instituição, esse desenho não existiria. Então é uma espécie de simbiose, às vezes meio que mata mais um, mata mais outro (risos)… Vive um pouco um, um pouco o*

[150] T.A.: Conferir un poco ese carácter de lo que sería una construcción en la escala del individuo y no de una fábrica.
[151] Patrocinador de eventos. En este caso, de exposiciones.

> *outro… Faz piada de tudo isso*[152]*. (L. Ohira y S. Bonilha, comunicación personal el día 29/10/2015)*

Preguntados sobre cómo situan las dos obras que se incorporaron a la colección Galeria Homero Massena en 2007 – *Ocupação mínimo-máxima do espaço* e *Trasnposição e adensamento* - con la producción actual, los artistas nos han contestado que estos trabajos son un poco la génesis de los que realizan hoy (2017).

La documentación existente sobre esta obra no aportaba informaciones consistentes. En la ficha de datos, la descripción es una frase sin mucho sentido y que se repite en la ficha de otra obra de ellos en la colección, *Trasnposição e adensamento*: "Caixa retangular de madeira composta por materiais da técnica"[153]

[152] T.A.: Es una ironía de esa cosa de la instalación gigante, presentada en la sala y que tiene el *sponsor* [patrocinador] que paga mucho dinero para poder montar aquello. Como por ejemplo una instalación de Anish Kapoor o Richard Serra que gastan mucho dinero para realizarla. Es casi inviable, son dos o tres en el mundo los artistas que pueden hacer eso. Y nosotros, haciendo un poco de bromas de eso, venimos con un trabajo que transportamos en la mano, montamos, [un trabajo que] ocupa una sala entera, pero ocupa casi sin ocupar y la persona entra en el trabajo, cuando se da cuenta ya está dentro del trabajo. Y avista la maleta, que parece un material de montaje. Muestra que es un poco eso también lo que sucede. Que el artista normalmente viene con su material para montar todo, la mayoría de los lugares [instituciones] funcionan así. Entonces él hace un poco de chiste de todo eso y al mismo tiempo, en el contra flujo habla: Pero si no fuera físicamente esta institución, ese dibujo no existiría. Entonces es una especie de simbiosis, a veces medio que mata más a uno, mata más a otro (risas)… Vive un poco uno, un poco el otro… Hace bromas de todo eso.

[153] T.A.: Caja rectangular de madera compuesta por los materiales de la técnica.

3.1.5. Projéteis – Plano conceptual.[154]

Figura 64. Marcelo Gandini, *Projéteis*, 2009. Galeria Homero Massena.

N° de registro: [sin número de registro] Autor: Marcelo Gandini. Título: Projéteis (2009)

Material: Papel, plomo, acrílico, acetato, metal, madera, plástico, carboncillo.

Descripción técnica: Instalación que ocupa todo el ambiente expositivo. En la entrada una caja de luz con radiografia, en las paredes una serie linear de 142 balas acondicionadas en cajas de acrílico, por debajo de estas, una serie de nombres escritos con carboncillo y en el salón doce blancos colgados y distribuidos. Completa la obra un video que se transmite en un televisor. Dimensiones: Variables.

La documentación institucional acerca de la instalación Projéteis consistía en un Término de Donación firmado por el artista, el proyecto hecho por él para

[154] El texto de este apartado está basado en el artículo:
Gilca Flores de Medeiros y Rosario Llamas Pacheco, «Projéteis: Documentación y conservación de una instalación.», en *Arché. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*, 11 y 12- (Valencia, España, 2018), 79-84.

la exposición realizada en 2009[155], las fotos de registro de la exposición y el texto crítico de Gilbert Chaudanne[156] publicado en un importante periódico de la ciudad. Sobre la obra instalativa mencionó Chaudanne que "Era uma morte branca, hospitalar, muda. (...) Era, sim, o silêncio da morte real sem literatura".

A partir del estudio de estos documentos, elaboramos el guion de entrevista al artista Marcelo Gandini.

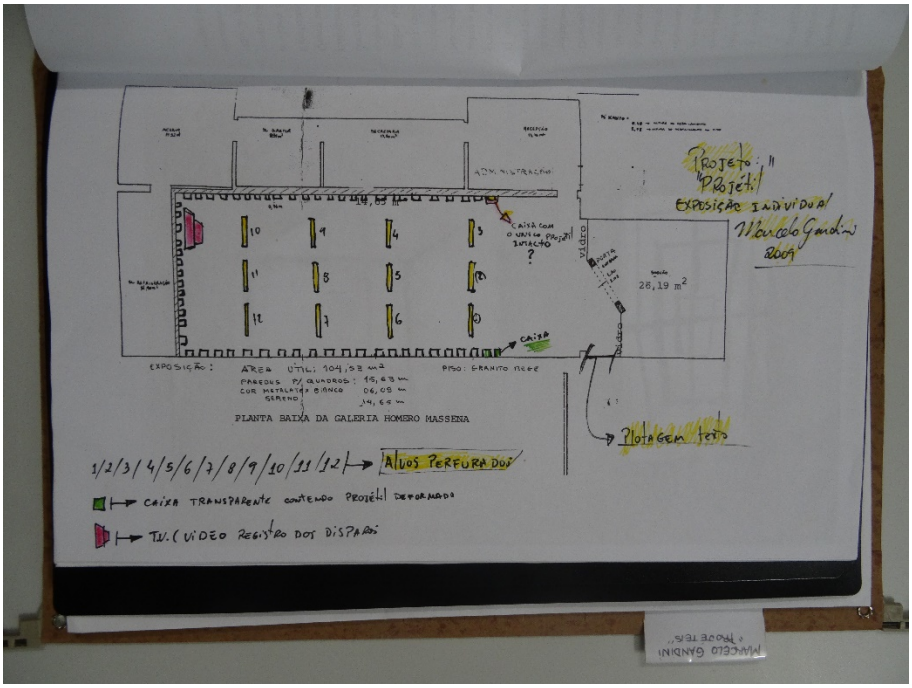


Figura 65 – Marcelo Gandini. Proyecto de la instalación *Projéteis*, 2009. Archivo Galeria Homero Massena.

La entrevista al artista Marcelo Gandini se realizó en la Galeria Homero Massena el 8 de ouctubre de 2015, con la participación de Franquilandia Ralf, Coordinadora de la institución y Helena Paccagnella, pasante. Graduado en Artes Visuales, Gandini es 1° Sargento de la PMES – *Polícia Militar do Espírito*

[155] La exposición Projéteis se realizó de 28/04/2009 a 29/09/2009 en la Galeria Homero Massena.

[156] Texto crítico de Gilbert Chaudanne sobre la exposición Projéteis en el periódico A Gazeta, 26/05/2009, Caderno Dois, página 2. Fuente: http://www.premium.srv.br/midias/pdf/1776-4a283d71dcfa0.pdf

Santo y en nuestro encuentro estaba vestido de uniforme institucional. Su trabajo está ubicado en la intersección de actuación como artista visual, su trabajo como policial militar y su condición de víctima de armas de fuego, teniendo él mismo una bala alojada en su pierna, registrada en la radiografía que abre la exposición *Projéteis*. Al principio de la charla el artista expuso las cuestiones de que trata su trabajo, describiendo cómo lo ejecutó y sus factores más relevantes.

Figura 66. Entrevista al artista Marcelo Gandini. Galeria Homero Massena, Vitória/ES, 08/10/2015. De la izquierda para la derecha: la autora, el artista Marcelo Gandini, la becária Helena Paccagnella y la Coordinadora de la Galeria Homero Massena, Franquilândia Raft.

> *Se eu pudesse resumir essa exposição é um gráfico da violência... vítima de arma de fogo daquela... Daquele ano anterior, 2008. Mas essa concepção surgiu também porque eu também sou vítima de arma de fogo. Aí eu tenho um projétil na perna. E eu sempre quis fazer um trabalho que tivesse essa relação. Essa é a concepção do trabalho.*[157]

La idea central de *Projéteis* es provocar un cuestionamiento en cuanto al uso de las armas de fuego o incluso de su existencia. Artista sensible, Marcelo

[157] T.A.: Si pudiera resumir esta exhibición es una gráfica de violencia... Víctima de un arma de fuego de que... De ese año anterior, 2008. Pero esta concepción también surgió porque también soy víctima de un arma de fuego. Entonces tengo un proyectil en mi pierna. Y siempre quise hacer un trabajo con esta relación. Esa es la concepción del trabajo.

Gandini establece una relación crítica con su objeto de trabajo, el arma de fuego, al mismo tiempo que se apropia de él para la realización de la instalación. La exposición se inicia con la exhibición de la radiografía que enseña la bala que el artista tiene en su pierna, siendo él mismo a la vez artista, policía y víctima de arma de fuego.

La exposición original fue hecha a partir del número de personas muertas por arma de fuego registradas en el año 2008 por la Secretaría de Seguridad Pública en la capital, Vitória: 141 personas. El artista no hizo distinción sobre la motivación de la muerte (homicidio, suicidio, accidente, etc.) una vez que lo que cuestiona es la existencia y uso del arma de fuego y sus efectos.

Representando los doze meses del año, doce blancos con silueta humana y marcas de disparos fueron colgados en la parte central de la galería, permitiendo el paso de los visitantes entre ellos. El artista hizo los disparos en un centro de entrenamiento de tiros, con el arma apuntado para abajo adrede, primero porque disparó en dirección a una caja de arena, para poder tamizar y recoger los proyectiles al final, pero también para representar un gesto característico en los homicídios.

> *E aí eu peguei cento e quarenta e duas munições, fui pro Centro de Tiro, peguei os alvos, doze alvos, que faziam referência aos doze meses. Fiz um vídeo dessa ação aí, atirar em cada alvo. Por exemplo, eu peguei um mês de janeiro, morreram doze pessoas, eu fiz doze disparos no alvo em janeiro. E aquele alvo perfurado veio pra galeria, como está disposto ali na fotografia. Como se fosse um marco mesmo, se representasse esse sujeito que tinha sido baleado por um disparo.*

El acto de disparar fue grabado en un video que compone la instalación. Gandini explica que el video está hecho en una velocidad un poco menor y que en la edicción posterior recibió efectos con filtros de tonos rojos, amarillos y naranjas (colores que remiten a trabajos anteriores de Gandini) para dejar menos evidente la acción. Explicó que era una estrategia para acercar a las personas, "queria atrair pela curiosidade". que solamente al observar de más cerca y oír los sonidos, reconocían la acción que se desarrollaba. El video es parte de la instalación, el sonido de los disparos genera un ambiente tenso que submerge el visitante en el tema. En el proyecto, la televisión estaría en el fondo de la galería, pero en la exposición fue posicionada junto a la entrada, con la pantalla direccionada a la pared de vidrio, lo que permitía ser visualizada por los peatones de la calle, como en un escaparate.

Los proyectiles recogidos en la caja de arena fueron organizados individualmente en cajitas de acrílico que fueron dispuestas de modo lineal

en las tres paredes de la galería, fijadas con cinta adhesiva[158]. A los 141 proyectiles relacionados con las personas muertas, Gandini suma uno más, aún intacto (Figura 67), colocado al final, para poner en cuestión quién será la próxima victima, totalizando 142 proyectiles expuestos.

Figura 67. Marcelo Gandini, *Projéteis*, 2009. El proyectil no disparado, donado a la colección en 2009.

Para el artista es importante nombrar las víctimas para sacarlas de la condición de números estadísticos, así que se aprovechó de su condición de policia para obtener las identidades y nombrarlos con el uso del carboncillo.

> *Eu queria dar nome das pessoas. Eu fui na secretaria de segurança pública, que eram dados que não eram dados... As pessoas não tinham acesso a esses dados, mas como policial militar eu tinha mais acesso. Então eu consegui esses... Os nomes das pessoas que morreram, mas pra evitar alguma situação constrangedora eu coloquei só o primeiro nome. Fui com o carvão, que tinha uma relação fóssil com o sujeito que morreu e que vai deteriorando até se transformar naquela... Em pó, né? E aí, por isso que eu usei o carvão, simbolicamente o carvão, que vai colocando nome das pessoas. Então expus os projéteis na parede de*

[158] Se utilizó la cinta adhesiva VHB de la marca 3M.

> *maneira, assim, muito retilínea, os projéteis... Mas as... os nome das pessoas estavam emparedando. Eu fui escrevendo quase psicografando na parede. Eu pegava o nome, olhava e ia escrevendo, sem parar. Inclusive não tem uma pausa entre um nome e outro. Em algum momento tinha não identificado, que não tinha... Pessoas que foram mortas e até hoje não foram identificadas. E eu queria que essas pessoas fossem vistas, de alguma forma.*[159]

Gandini enfatiza que lo esencial para realizar la obra es partir de datos reales, como lo hizo él en 2008, lo que dependerá del acceso a las fuentes de información y también de las políticas de seguridad públicas vigentes. El artista alertó que algunos gobiernos enmascaran los datos, por ejemplo, registrando como muerte hospitalaria a las víctimas de armas de fuego que llegan a la muerte después de haber sido atendidos en hospitales.

La intención de provocar una reflexión a partir de *Projéteis* está puntuada en el memorial descriptivo de la obra, en el que Gandini asevera que no es posible estar delante de esa realidad y omitirse "é imperativo se indignar, se posicionar e reagir". En la entrevista realizada, el artista describe una situación ocurrida mientras la exibición de 2009, cuando un niño borró uno de los nombres escritos en la pared de la galería por reconocerlo como el nombre de su padre. Gandini expresa que para él esta reacción es más significativa que la actitud de los espectadores pasivos y amplia el concepto de *Projéteis*:

> *O trabalho de arte exposto na Galeria Homero Massena não pode ser visto simplesmente como um simples gráfico da violência, tampouco uma forma cartesiana e literal da violência urbana, mas sim como um ambiente de imersão, onde ao ter contato com a obra de arte seja aberto um canal perceptivo para a realidade que nos cerca, objetivando*

[159] T.A.: Quería nombrar a la gente. Fui a la oficina de seguridad pública, que eran datos que no se daban... La gente no tenía acceso a estos datos, pero como oficial militar tenía más acceso. Así que tengo estos... Los nombres de las personas que murieron, pero para evitar alguna situación embarazosa puse sólo el primer nombre. Fui con el carbón, que tenía una relación fósil con el tipo que murió y se deterioró hasta que se convirtió en ese... En polvo, ¿eh? Y entonces, por eso usé el carbón, simbólicamente el carbón, que pondrá los nombres de las personas. Así que expuse los proyectiles a la pared de una manera, tan recta, los proyectiles... Pero el... Los nombres de la gente estaban en ladrillos. He estado escribiendo casi psicografía en la pared. Tomaría el nombre, miraba y escribiría, sin parar. Incluso no hay pausa entre un nombre y otro. En algún momento no había identificado, que no había... Las personas que han sido asesinadas e incluso hoy no han sido identificadas. Y quería que esta gente fuera vista de alguna manera.

> *assim mudança de paradigma conceitual sobre o tratamento dispensado à questão, que é contundente.*[160]

En la entrevista, Marcelo Gandini describe el conjunto de componentes como una obra única, confirmando la imposibilidad de reexhibir *Projéteis* solamente con los elementos disponibles en la colección. Preguntado sobre la razón de no haber donado todos los elementos, el artista dijo que su idea inicial era que la obra debería ser rehecha en cada exhibición, afirmando repetidas veces este deseo durante la entrevista. Esta sería la razón de haberse quedado sólo los elementos fijos: el proyectil no disparado, el video y la radiografía. Según Gandini, para dialogar con el público la obra debe reflejar una condicción actual y local, en relacción al número de víctimas de armas de fuego, considerando la obra como un proceso que empieza en la investigación de los datos y culmina en la exposición. El artista indica que cualquiera que tenga posibilidad la puede ejecutar, no siendo restingida a la ejecución al artista. Pero alerta que no se debe utilizar los proyectiles exhibidos en 2008 para representar a otras personas y completa: "aquele projétil leva uma identidade, ele fala de uma pessoa"[161].

Conociendo las peculiaridades de esta obra, nos pareció improbable una reexhibición de *Projéteis* si el único camino fuese el rehacer de la obra y no se pudiese contar con el artista para eso. Esta preocupación nos llevó a cuestionar si hubiera posibilidad de exhibir *Projéteis* en su configuración original, a lo que Gandini afirmó que sí, que una segunda opción sería presentarla como un recorte histórico de su trabajo. Pero enfatiza que es fundamental que los datos de 2008 sean confrontados de algún modo con los actuales, aunque sea a través del texto de presentación de la obra.

En la institución hemos encontrado cuatro elementos materiales de la obra: una caja de luz, una pequeña caja en acrílico con una bala dentro (no disparada), un CD con grabación de video y una radiografía; solamente constaban dos últimos ítems en el Término de Donación. Pero la obra era formada por un número mucho mayor de elementos, faltando otras 141 cajas de acrílico con proyectil y doce blancos de tiros con perforaciones. Preguntado sobre la razón de no haber donado todos los elementos en 2009, el artista dijo que su idea inicial era que la obra debería ser rehecha en cada

[160] T.A.: La obra de arte expuesta en la Galería Homero Massena no puede ser vista simplemente como un mero gráfico de violencia, ni una forma cartesiana y literal de violencia urbana, sino más bien como un ambiente de inmersión, donde al tener contacto con la obra de arte está abierto Un canal perceptivo para la realidad que nos rodea, con el objetivo de cambiar así el paradigma conceptual sobre el tratamiento dado a la pregunta, que es contundente. Ver más en el enlace: http://marcelogandini.blogspot.com/2013/04/

[161] T.A.: El proyectil lleva una identidad, él habla de una persona.

exhibición, afirmando repetidas veces este deseo durante la entrevista[162]. Esta sería la razón de haberse quedado sólo los elementos fijos en cualquier montaje de la obra: el proyectil no disparado, el video y la radiografía.

Preguntado sobre qué pensaba sobre el envejecimiento de los materiales de su trabajo, como el amarilleo de las cajas de acrílico o un rasgado en el papel de los blancos de tiro, Gandini contesta diciendo que todo puede agregar valor, porque "estamos falando da morte, não estamos falando de nada perene… nada aqui é perene, tudo vai estragar, tudo vai morrer. Eu acho que a única coisa que vai ficar disso tudo é o chumbo"[163] y en tono de broma, habla de que un poco de polvo forma parte de la obra. Por otro lado, indica que los elementos materiales pueden ser cambiados por otros cuando sea necesario y que, en el caso de ser necesario una intervención de restauración, el conservador-restaurador es el profesional apto para decidir qué hacer, en diálogo con el artista.

[162] Aunque al final de la entrevista el artista expresa duda, habla que no se acuerda bien de la razón de no haber dejado todo el material y menciona creer que no hubo interés por parte de la Galeria Homero Massena o falta de condiciones en recibir la obra en su reserva técnica.

[163] T.A.: Estamos hablando de la muerte, no estamos hablando de nada perenne ... nada aquí es perenne, todo va a estropear, todo va a morir. Creo que lo único que va a quedar de todo es el plomo.

3.2. El plano conceptual de las obras de la colección MAES.

Las cuatro obras instalativas investigadas en la colección del MAES son de autoria del conceptuado artista Maurício Salgueiro. Artista de proyección internacional, su producción artística ha recebido atención de muchos investigadores, historiadores y críticos del arte. Para la elaboración del plano conceptual estas cuatro obras iniciamos el estudio referencias, como textos críticos, artículos, catálogos de exposiciones, videos, etc., muchos indicados en su página web, bastante completa. Posteriomente, la entrevista al artista fue la oportunidad de ampliar informaciones y conocer más a respeto de su trabajo, ideas y experiéncias vividas.

Dedicaremos este texto introductório para presentar una breve biografia de Maurício Salgueiro y contextualizar su producción. El texto de los comisarios Franklin Espath Pedroso y Jorge Emanuel Espinho para la exposición *Reinventando o mundo*, realizada en el Museu Vale (Vila Velha/ES, del 12/07/2013 al 15/09/2013), describe así las obras de Salgueiro a partir de la década de 1960:

> *(...) suas esculturas sonoras, luminosas e mecânicas logo incorporaram elementos da realidade urbana, como buzinas e semáforos, movimentos de marcha sincopada e ruidosa, e o uso de lâmpadas fluorescentes num jogo cromático e mecanizado de fascínio e beleza. Sempre interativos, seus trabalhos proporcionam ao espectador uma experiência profunda de expectativa e deslumbramento, através da brilhante reutilização e ressignificação de elementos do cotidiano, numa nova forma escultural e plástica, reflexiva e envolvente, de enorme valor artístico.*[164]

Maurício Salgueiro (Maurício Salgueiro Felisberto de Sousa) es capixaba, nascido en Vitória, Espírito Santo, en 1930 y a los seis años se muda con su familia para Rio de Janeiro, donde vive hasta la actualidad. Salgueiro tiene un curriculum bastante extenso. Se formó en la Escola Nacional de Belas Artes,

[164] Franklin Espath Pedroso y Jorge Emanuel Espinho, «Exposição Reinventando o Mundo - Museu da Vale, Vitoria do Espírito Santo, 2013 | Mauricio Salgueiro», accedido 28 de junio de 2019, http://www.mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica55-92.
T.A.: Pionero de arte tecnológico en Brasil, así como sus esculturas sonoras, luminosas y mecánicas, logotipo incorporando elementos de la realidad urbana, como campanas y semáforos, movimientos sincopados y ruidosos, y el uso de lámparas fluorescentes, luz cromática y mecanizado fascinación y belleza. Siempre interactiva, su trabajo proporciona a los espectadores una profunda experiencia de expectativa y deslumbramiento, a través de la brillante reutilización y resignificación de elementos cotidianos, una nueva forma escultórica y plástica, reflexiva y envolvente, de enorme valor artístico.

en 1954, convirtiéndose en profesor en 1958 en esta institución. Ha enseñado también en otras instituciones, como el Instituto de Arte e Comunicación de la Universidade Federal de Niterói. En la Pontificia Universidade Católica (1973-1984), en el Museu de Arte Moderna (1968-1973) y en la Universidade Santa Úrsula (1989). Se dedicó a la escultura y la fotografía y, como designer, en la creación de trofeos para cine, carnaval y futebol.[165].

En principios de la década de sesenta su escultura de la bailarina Sandra Dieken (1960) ha sido premiada en el Salão Nacional de Belas Artes del Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro). El Premio viaje al extranjero llevó Salgueiro a Europa donde, después de conocer a varios países, se fijó en Londres y Paris.

En el texto crítico publicado en el periódico Jornal do Brasil, sobre la exposición individual de Salgueiro en el Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro en 1966, Harry Laus comenta el caráter vanguardista de los trabajos del artista después de su estancia en Europa y que:

> *Ainda em 1964, inicia a fase em que o emprego da luz (sinais de tráfego, luzes pisca-pisca) começa a entrelaçar-se com o som de buzinas e sirenes. Já então a figura foi totalmente esquecida e o escultor é levado a valorizar o conjunto mais ou menos abstrato mediante a soldagem de peças metálicas irregulares para que os reflexos luminosos ganhassem novos efeitos. As esculturas dessa fase deram a Salgueiro o Prêmio Esso de Escultura, em 1965, tendo sido selecionado para representar o Brasil na Bienal de Paris. No mesmo ano recebe Isenção de Júri no Salão Nacional de Arte Moderna e o Prêmio de Escultura no III Resumo de Arte do JORNAL DO BRASIL.*[166]

La donación de obras de Maurício Salgueiro al MAES ocurre después de la retrospectiva, realizada em Vitória en 1994, ocupando seis galerías de la ciudad: Galeria Homero Massena, Galeria de Arte e Pesquisa de la UFES,

[165] «Biografia | Mauricio Salgueiro», accedido 23 de junio de 2019, http://mauriciosalgueiro.com.br/biografia.

[166] Harry Laus, «SOM E LUZ DE MAURICIO SALGUEIRO | Mauricio Salgueiro», 1966, http://mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica24-58.

T.A.: En 1964 comienza la fase en que el empleo de la luz (señales de tráfico, luces parpadeantes) comienza a entrelazarse con el sonido de bocinas y sirenas. Ya entonces la figura fue totalmente olvidada y el escultor es llevado a valorizar el conjunto más o menos abstracto mediante la soldadura de piezas metálicas irregulares para que los reflejos luminosos ganasen nuevos efectos. Las esculturas de esta fase dieron a Salgueiro el Premio Esso de Escultura, en 1965, habiendo sido seleccionado para representar a Brasil en la Bienal de París. En el mismo año recibe Exención de Jurado en el Salón Nacional de Arte Moderno y el Premio de Escultura en el III Resumen de Arte del JORNAL DO BRASIL.

Espaço Cultural Consultime, Espaço Cultural Yázigi, Shopping Vitória y Galeria Arteaparte. La retrospectiva reunió cerca de 150 trabajos del artista, producidos en el período de 1957 a 1994, incluso obras de las séries *Ordinário Marche*, *Escultura Luminosa*, *Urbes y Vasamento*.

Salgueiro relata que en conversación con Maria Helena Lindenberg, del Departamento Estatal de Cultura, dedecidió las obras que iria donar para el MAES. En este momento el museo no habría inaugurado todavía, siendo éstas las primeras obras que hicieron parte de su colección. Salgueiro recuerda de la importante contribución del museólogo y crítico del arte Paulo Herkenhoff[167] en la concepción del MAES.

En una entrevista a TV Gazeta sobre la retrospectiva de 1994, Maurício Salgueiro contextualiza las obras y series que ha producido con sonidos, movimientos y luces:

> *Eu abordo muito o tema de cidade e as ciudades sem luz e sons não existe. Então, já que eu estou me situando em cima dessa problemática de cidade, automáticamente eu me vejo envolvido pelos sons, pelas luzes, ruídos, barulhos.*[168]

En texto del catálogo da muestra *Forma e a Imagem Técnica no Rio de Janeiro: 1950/1975*, en el Paço das Artes en 2003, el comisario Fernando Cocchiarale hace referencia a la importancia de la producción de Salgueiro:

> *É importante deixar aqui registrado que, afora Palatinik, Salgueiro foi, e ainda segue sendo, o único artista florescido nessa época que vem desenvolvendo um trabalho permanente de invenção poética ligada à tecnologia eletromecânica. Afora Athos Bulcão cujas montagens possuem um sentido poético icônico inquestionável, todos estes outros artistas investigaram o campo formal. Isto é, puseram a fotografia*

[167] Paulo Herkenhoff (Cachoeiro de Itapemirim/ES, Brasil, 1949). El curador y crítico de arte, Herkenhoff fue uno de los pioneros del video brasileño en la década de 1970. Abandonó la carrera de artista plástico y se convirtió en uno de los más destacados investigadores y curadores de arte brasileño. Paulo Herkenhoff trabajó como director del Museo de Bellas Artes de Río de Janeiro, como curador jefe en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM / RJ), curador en la Fundación Eva Klabin Rappaport, curador adjunto en el Departamento de Pintura y Escultura del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y director cultural del Museo de Arte de Río (MAR).

[168] Memória Capixaba, «Maurício Salgueiro - Artista Plástico Capixaba (Entrevista a TV Gazeta - 1994), YouTube video, 5:08», 2017, https://www.youtube.com/watch?v=wmXIdYcEfYg.
T.A.: Yo abordo mucho el tema de la ciudad y las ciudades sin luz y los sonidos no existe. Entonces, ya que me estoy situando sobre esta problemática de ciudad, automáticamente me veo envuelto por los sonidos, por las luces, ruidos, ruidos.

> *(Oiticica Filho), a luz e o movimento (Palatinik e Salgueiro) a serviço da criação de formas técnicas (ou tecnológicas).*[169]

La producción de Maurício Salgueiro está muy bien registrada en su página web, com su biografia, relación de obras, textos, críticas, videos, fotos, exposición, etc. En los videos *Fauna urbana* (1974), de Sebastião de França e *Sólido e insólito*[170] (1994), producido por Sarin Cherques y el *Uma visita ao atelier do escultor Maurício Salgueiro*, de Simone Michelin, se puede acercarse de las cuatro obras que investigamos y la atmosfera en la que desarrolló esta producción.

En publicación de 1988 disponible en su página web, Maurício Salgueiro nos ofrece un testimonio sobre su producción:

> *A cidade como fonte. Fonte de angústia, fonte de formas, luzes e fantasias. Uma orquestra de sons e ruídos, a sirene, o alarme, vozes, palpitações, apelos. O poste, as linhas, as massas, a expectativa de um verde no sinal luminoso. Fonte de expressão, excitante, envolvente, comprimido, sufocado. É preciso conviver com a cidade, com a poluição, o movimento, a melodia dos gestos, o inesperado, a surpresa, o ritmo, os enigmáticos botões. As janelas sobre as ruas, o disse-me-disse. A cidade como resíduo, porque ela é isso também: detrito, enxurrada, experiências do processo de vida. Imagens distorcidas, fragmentadas em espasmos, gritos, gemidos. Um receptáculo. Um escoadouro vazando vida, notícia. Um salto para a liberdade, uma forma de escapar. Uma linguagem com seu alfabeto. Essa cidade é a fonte do meu trabalho.*[171]

La entrevista con Maurício Salgueiro se realizó en el 13 de mayo de 2016, en el Museu de Arte do Espírito Santo. Considerando la importancia de este artista y el interés de la institución por planear una retrospectiva de su obra, decidimos por hacer una entrevista más larga, un diálogo sobre su producción y, más específicamente, sobre las cuatro obras cinéticas de su autoría en la colección del MAES. Además de esta autora, participaron de la

---

[169] Fernando Cocchiarale 1950-1975 - FERNANDO COCCHIARALE. Paço das Artes – São Paulo, 2002

T.A.: Es importante dejar aquí registrado que, a pesar de Palatinik, Salgueiro fue, y sigue siendo, el único artista florecido en esa época que viene desarrollando un trabajo permanente de invención poética ligada a la tecnología electromecánica. Afora Athos Bulcão cuyos montajes poseen un sentido poético icónico incuestionable, todos estos otros artistas investigaron el campo formal. Esto es, pusieron la fotografía (Oiticica Filho), la luz y el movimiento (Palatinik y Sauce) al servicio de la creación de formas técnicas (o tecnológicas).

[170] Sarin Cherques, *Sólido e Insólido - YouTube, 10:25. Publicado en 29 de noviembre de 2018*, 1994, https://www.youtube.com/watch?v=px3qYBr4KOw.

[171] Ponte para o século XXI. Texto de Maurício Salgueiro, publicado en el periódico Jornal do Brasil, en 1988. Disponible en: http://mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica00-59)

conversación: Renan Andrade, director del MAES, Júlio Martins, comisario invitado, miembros del personal del museo y alumnos de la Oficina de Documentación de Obras Complejas. En los momentos iniciales también han estado el Señor João Gualberto, Secretario Estatal de Cultura y Anna Saiter, Asesora de Cultura de la SECULT/ES.

A los 86 anos y alguna dificultad para caminar, Maurício Salgueiro ha ido a Vitória especialmente para la entrevista, acompañado por su hijo Maurício Saules Salgueiro, como invitados por el MAES -SECULT/ES. En más de dos horas de charla, Salgueiro habló de sus trabajos, contextualizó su producción, contestó nuestras preguntas y contó sus historias de vida con extrema generosidad y disposición.

A continuación, vamos a formular el plano conceptual de cada una de las obras deste artistas investigadas en la colección del Museu de Arte do Espírito Santo.

3.2.1. Escultura luminosa II – Plano conceptual.

Figura 68. Maurício Salgueiro, *Escultura Luminosa II*, 1963/64. Colección Museu de Arte do Espírito Santo, Vitória/ES.

Nº de registro: 1M Autor: Maurício Salgueiro. Título: Escultura Luminosa II (1963/1964)

Material: Tubos fluorescentes, metal, contrachapado de madera, formica [Formica®, laminado], componentes de sistema eléctrico.

Descripción técnica: Obra formada por diez tubos fluorescentes de colores diferentes, a saber, azul, rosa, verde, amarillo, blanco, montadas verticalmente en estructura de hierro sobre una caja de madera que contiene los circuitos eléctricos en el interior. Al pulsar un botón las luces se encienden de modo alternado, por tiempo determinado, proyectando distintos colores en el ambiente que ocupa. Dimensiones: 170x57x57 cm.

Maurício Salgueiro fue un precursor en el uso de las luces fluorescentes en obras artísticas y, como vamos a ver en los apartados siguientes, también en el uso del sonido en obras artísticas en el contexto brasileño. En el texto de la exposición *Fiat Lux: a luz na arte*[172], en 2003, el crítico Paulo Reis contextualiza su producción en el panorama internacional:

> *Nos anos 60, Dan Flavin*[173] *nos Estados Unidos e Maurício Salgueiro no Brasil introduzem a luz definitivamente no dicionário das Artes Plásticas mundiais. (…) No Brasil, o escultor Mauricio Salgueiro começa a produzir, neste mesmo ano (1964), não por acaso o ano do golpe militar no Brasil "Esculturas Luminosas", mais tarde o diferencial de seu trabalho cinético. Pela primeira vez na arte brasileira a luz fluorescente torna-se matéria-prima da criação plástica, entronizando não apenas a lâmpada mas também os motores e a energia elétrica como partes de uma criação artística.*[174]

En la entrevista al artista, al empezarnos la charla sobre la *Escultura luminosa II*, Salgueiro nos revela los momentos iniciales del uso de las luces fluorescentes en Brasil:

> *Naquele momento que eu fiz, em 1963, tudo estava... Estavam tirando todas as lâmpadas e botando fluorescente. (…) Ela acende de uma maneira espetacular, especial, ela não ascende mais como uma luz elétrica. E além do mais, ela representa toda uma cidade, uma cidade iluminada. Você sai numa noite, anda pela rua, entra nas lojas, você navega na fluorescente. Ela é um dado contemporâneo a partir de década de sessenta e que agora, por exemplo, está sendo substituída pelo LED. É tudo LED. Mas ela marcou época. Eu acho que ela é de*

[172] Paulo Reis, «Fiat Lux: a luz na arte.», en *Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.*, 2003.

[173] Dan Flavin (1933, Nueva York; 1996, Nueva York) estudió Historia del Arte por un corto tiempo en la Nueva Escuela de Investigación Social y luego se mudó a la Universidad de Columbia, donde estudió pintura y dibujo. En el verano de 1961, trabajando como protector en el Museo Americano de Historia Natural, Nueva York, comenzó a dibujar las esculturas en las que se incorporaron luces eléctricas. Más tarde ese mismo año, hizo sus primeras esculturas de luz; los llamó "iconos". En 1963, comenzó a trabajar con tubos fluorescentes de colores. Su escultura se mostró en una exposición individual, algo de luz, en la Galería Kaymar, Nueva York, en 1964.y para 1968, había desarrollado sus esculturas en ambientes de luz de tamaño de sala. Ese año, Flavin llenó toda una galería de luz ultravioleta en Documenta 4 en Kassel (1968).

[174] En los 60 años, Dan Flavin en los Estados Unidos y Maurício Salgueiro en Brasil introdujeron la luz definitivamente en el diccionario mundial de artes plásticas. (…) En Brasil, el escultor Mauricio Salgueiro comienza a producir, en este mismo año (1964), no por casualidad el año del golpe militar en Brasil "Esculturas Luminosas", más tarde el diferencial de su trabajo cinético. Por primera vez en el arte brasileño, la luz fluorescente se convierte en la materia prima de la creación plástica, no sólo la lámpara sino también los motores y la energía eléctrica como partes de una creación artística.

uma época. Se você fizer agora um trabalho desse, perdeu o sentido. Porque toda obra tem que estar no seu tempo. Foi o tempo da lâmpada fluorescente. Eu acho que ela é uma presença da década de sessenta.[175]

Figura 69. Dan Flavin, The diagonal of May 25 (1963/1964) y "Monument"1 for V.Tatlin (1964). Colección MoMA.

En el video *Fauna urbana*[176], de Sebastião de França, de 1974, Maurício Salgueiro comenta:

A lâmpada fluorescente é uma oferta da tecnología, com características muito particulares. Ela nos ofrerece um ambiente aos golpes, a cidade

[175] T.A.: En aquel momento que hice, en 1963, todo estaba ... Estaban sacando todas las lámparas y poniendo fluorescente. (...) Se enciende de una manera espectacular, especial, no asciende más como una luz eléctrica. Y, además, representa a toda una ciudad, una ciudad iluminada. Usted sale en una noche, camina por la calle, entra en las tiendas, usted navega en la fluorescente. Es un dato contemporáneo a partir de los años sesenta y que ahora, por ejemplo, está siendo reemplazado por el LED. Es todo LED. Pero ella marcó época. Creo que es de una época. Si usted ahora hace un trabajo de ese, ha perdido sentido. Porque toda obra tiene que estar en su tiempo. Fue el tiempo de la lámpara fluorescente. Creo que es una presencia de la década de los sesenta.

[176] Disponible en: http://www.mauriciosalgueiro.com.br/videos/fauna-urbana-4 (consultado el 2 de mayo de 2019).

> *como oferta visual, mecanizada e mecanicista, sufocante, envolvente. A fauna urbana.*[177]

Preguntado sobre el proceso que llevó a reconocer en las luces fluorescentes una posibilidad para su trabajo artístico, Salgueiro es categórico: "Bom, isso é inexplicável[178]", e completa:

> *Nasceu. Eu inclusive, quando eu apresentei essas lâmpadas fluorescentes, elas foram mais ou menos rejeitadas, não houve entusiasmo. Eu mandei elas para a Bienal São Paulo e tinha um membro do júri, que era o Mario Schenberg, que era um crítico de arte e físico, físico criativo. Foi ele que exigiu que o meu trabalho fosse exposto e me fez uns elogios. Ai veio o Restany, que é o papa da arte, e botou na revista italiana Domus que ali nesse trabalho estava a renovação da arte brasileira*[179]*. A partir daí eu fiquei mais ou menos bem citado e, no mundo artístico mesmo do Rio, do Brasil. E aí o começou… o Dan Flavin começou em 1966.*[180]

Y completa afirmando: "Mas essa é a função do artista, dizer isso é uma obra de arte. Qualquer coisa é uma obra de arte, desde que o artista diga. Em 1963 eu disse"[181].

Sobre la elección de los colores de las luces de la *Escultura Luminosa II*, Salgueiro comenta el proceso en la realización, que se extiende a al conjunto de obras de esta serie.

> *Essa seleção das cores eu levava noites olhando. Eu trocava, eu botava, até uma que me agradasse. Eu tenho dessa série umas dez e nenhuma igual, me agradou aquele conjunto eu parto para outro. Deu tempo, depois, no final eu estava trabalhando com luz negra, eu tenho várias com luz negra, porque a luz negra já absorve o ambiente, o que tiver de branco participa, acende logo. Você sabe que a luz negra bate no*

[177] T.A.: La lámpara fluorescente es una oferta tecnológica, con características muy particulares. Nos coloca un ambiente a los golpes, la ciudad como visual, mecanizada y mecanicista, asfixiante, atractiva. La fauna urbana.

[178] T.A.: Bueno, eso es inexplicable.

[179] Pierre Restany, «L'Ottava Biennale di San Paolo», *Domus* (Milano, noviembre de 1965).

[180] T.A.: Nació. Incluso, cuando presenté estas lámparas fluorescentes, fueron más o menos rechazadas, no había entusiasmo. Los envié a la Bienal de São Paulo y tuve un miembro del jurado, Mario Schenberg, crítico de arte y físico, físico y creativo. Fue él quien exigió que mi trabajo fuera expuesto y me dio algunos cumplidos. Luego vino Restany, quien es el papa del arte, y puso en la revista italiana Domus que allí en esta obra se produjo la renovación del arte brasileño. Desde entonces fui más o menos bien citado y, en el mundo artístico de Río, Brasil. Y así comenzó ... Dan Flavin comenzó en 1966

[181] T.A.: Pero esa es la función del artista, decir eso es una obra de arte. Cualquier cosa es una obra de arte, desde que el artista diga. En 1963 dije.

branco e o branco ascende. Ali mais ou menos terminou a minha pesquisa.[182]

Fuente: mauriciosalgueiro.com.br

Figura 70. Maurício Salgueiro, obras de la serie *Escutura Luminosa*, 1963 - 2011. Exposición *Trancendêcias*, Palacio Anchieta, Vitória/ES, 14.12.2010 a 14.03.2011.

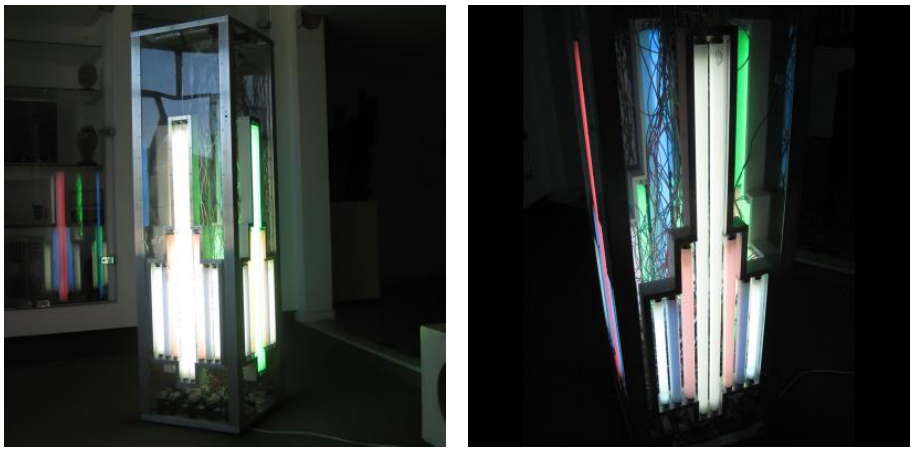
[182] T.A.: Esta selección de colores llevaba noches mirando. Yo cambié, yo ponía, hasta una que me agrada. Yo tengo de esa serie unas diez y ninguna igual, me agradó aquel conjunto yo parto para otro. En el final yo estaba trabajando con luz negra, tengo varias con luz negra, porque la luz negra ya absorbe el ambiente, el que tiene de blanco participa, se enciende luego. Usted sabe que la luz negra golpea el blanco y el blanco asciende. Allí más o menos terminó mi investigación.

En la página web del artista podemos visualizar ocho obras de la serie de las *esculturas luminosas*, fechadas entre 1963 y 2011. Algunas de estas piezas estaban reunidas en Vitória en dos importantes exposiciones: *Trascendencias*, realizada en el Palácio Anchieta (Vitória/ES, del 14.12.2010 al 14.03.2011), comisariada por Almerinda Lopes e Maria Helena Lindenberg y la ya mencionada exposición *Reinventando o mundo*, realizada en el Museu Vale (Vila Velha/ES, del 12/07/2013 al 15/09/2013), comisariada por Franklin Espath Pedroso y Jorge Emanuel Espinho. Ambas las muestras han dedicado un espacio especial a las obras de Salgueiro. (Figura 70)

Como en otras obras de Salgueiro, la *Escultura Luminosa II* requiere una acción del público para accionarla. En el artículo *Maurício Salgueiro e a poética da máquina*, Lopes comenta la dinámica propuesta por las esculturas luminosas:

> *O público é solicitado a agir, pois, ao ligar o objeto é ele quem dá vida e sentido à escultura. A um toque num botão o conjunto de lâmpadas é acionado e mantém-se aceso durante um tempo programado, desligando-se em seguida, até que outro "interlocutor" o ligue novamente.*
>
> *E mesmo que, enquanto objetos, as lâmpadas sejam estáticas, ao serem ligadas e acesas dão a sensação de movimento, considerando que além da luz se propagar no espaço ampliando e expandindo as dimensões da obra para muito além da própria estrutura que a compõe, isso permite que o espectador e o espaço circundante passem a integrar a obra, ao serem tragados e envoltos pela luz colorida. O artista consegue obter, assim, com a luz um atraente efeito pictórico, como se pintasse com a ela, pondo em discussão a relação material x imaterial, expansão x retração da matéria, visão x percepção entre outras questões.*[183]

[183] Profa Dra Almerinda da Silva Lopes, «Maurício Salgueiro e a poética da máquina», accedido 23 de junio de 2019, http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/05_almerinda.pdf.
T.A.: El público es solicitado a actuar, pues, al ligar el objeto es él quien da vida y sentido a la escultura. A un toque en un botón el conjunto de lámparas se acciona y se mantiene encendido durante un tiempo programado, apagándose a continuación hasta que otro "interlocutor" lo vuelva a encender.
Y aunque, como objetos, las lámparas sean estáticas, al ser conectadas y encendidas dan la sensación de movimiento, considerando que además de la luz se propagan en el espacio ampliando y expandiendo las dimensiones de la obra para mucho más allá de la propia estructura que la compone, eso permite que el espectador y el espacio circundante pasen a integrar la obra, al ser tragados y envueltos por la luz coloreada. El artista logra obtener, así, con la luz un atractivo efecto pictórico, como se pinta con ella, poniendo en discusión la relación material x inmaterial, expansión x retracción de la materia, visión x percepción entre otras cuestiones.



Fuente: www.mauriciosalgueiro.com

Figura 71. Otras *Eculturas Luminosas* de Maurício Salgueiro.

3.2.2. Lâmina III – Plano conceptual.

Figura 72. Maurício Salgueiro, *Lâmina III,* 1971. Obra en la reserva técnica del MAES.

N° de registro: 3M Autor: Maurício Salgueiro. Título: Lâmina III (1971)

Material: Acero inoxidable, metal, caucho, motor, sistema electrico.

Descripción técnica: Una gran lámina de acero inoxidable, dispuesta verticalmente en una estructura de hierro pintado, conectada en la parte superior a poleas de arrastre y un motor. Presenta un botón que cuando pulsado acciona el motor y, éste, el movimiento de la lámina, generando un fuerte sonido. El apagado es automático . Dimensiones: 310x120x120 cm.

Según la entrevista que nos concedió el artista, en la exposición *Urbes*, de 1994, *Lâmina III* fue exhibida en la *Capela Santa Luzia*, en el Centro de Vitória. El centro de esta es la gran lámina de acero, que se queda como um espejo cuando parada, pero se pulsa um botón, se realiza el movimiento de la lámina de acero y el ruido fuerte que emite al moverse. Indagado cómo imaginó el funcionamiento de esta obra en su concepción, si la obra iba estar en movimiento para todo el público, o sólo para el visitante que pulsara el botón para accionarla, Mauricio Salgueiro refuta:

> *Não, porque para todo o público… Muita gente, até por timidez, não tem coragem de apertar o botão. O botão... Eu tenho até uma crítica boa do Almir Ayala, está até no meu site, sobre o botão. O botão é um problema sério, porque os mais desinibidos apertam, agora tem gente que olha o botão e não tem coragem de apertar, olha em volta se tem alguém olhando, tem gente olhando então não aperto o botão. Tudo isso participa da obra. Tudo isso é atmosfera do trabalho. O botão. O botão é coisa séria.*[184]

Como afirma Salgueiro, aunque sus trabajos se ofrezcan al público en el espacio expositivo, no se entregan de modo gratuito, sino que exigen un precio: la acción y osadía de pulsar el botón para entonces conocerlos en sus luces, movimientos y sonidos. Pedroso y Espinho hablan de la enorme y ondulante hoja de acero reflexivo como "uma paródia meio descontrolada e barulhenta, ao espelho, nota breve de um ego destruído pela força mecânica que o imita, distorce e desfigura".[185]

El video *Sólido insólito*[186] (1994), producido por Sarin Cherques es una referencia interesante de esta obra. En la parte final de película, éste y otros trabajos de Salgueiro aparecen dispuestos en un área externo y, disponibles al público infantil, se convierten en elementos lúdicos e de intensa interactividad.

---

[184] T.A.: No, para todo el público, es mucha gente, hasta por timidez, no tiene coraje de apretar el botón. El botón ... Tengo hasta una buena crítica del Almir Ayala, está en mi sitio, en el botón. El botón es un problema serio, porque los más desinhibidos aprieta, ahora hay gente que mira el botón y no tiene coraje de apretar, mira alrededor si hay alguien mirando, tiene que intentar entonces no apriete el botón. Todo esto participa de la obra. Todo esto es la atmósfera del trabajo. El botón. El botón es algo serio.

[185] Pedroso y Espinho, «Exposição Reinventando o Mundo - Museu da Vale, Vitoria do Espírito Santo, 2013 | Mauricio Salgueiro».
T.A.: Una parodia media descontrolada y ruidosa, al espejo, nota breve de un ego destruido por la fuerza mecánica que lo imita, distorsiona y desfigura.

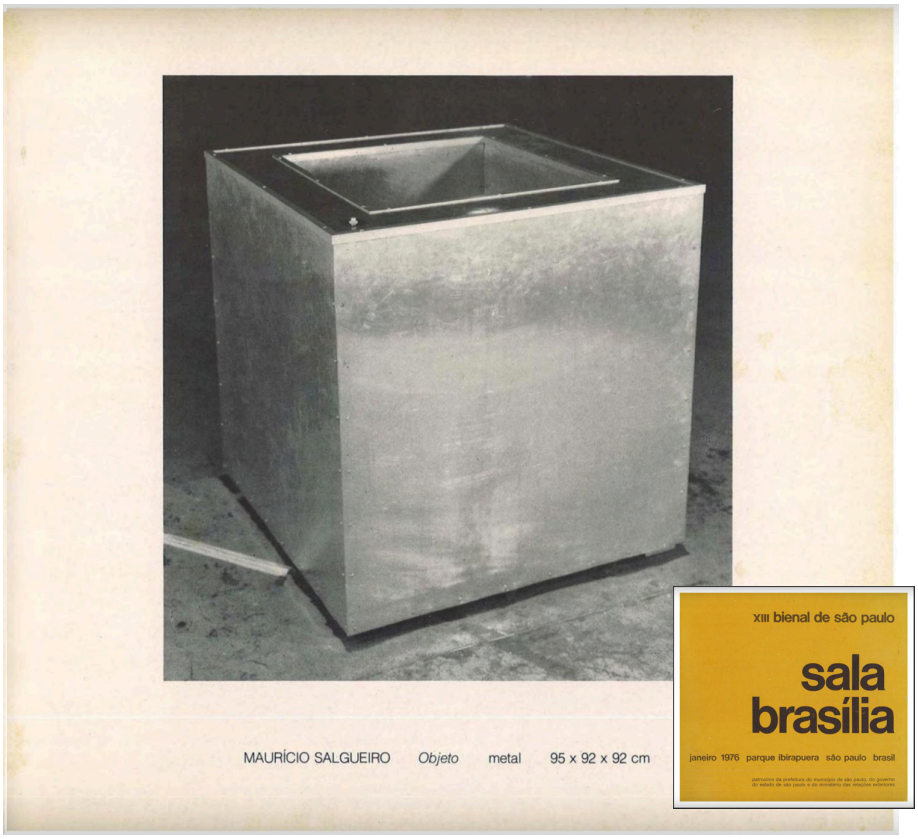
[186] Cherques, *Sólido e Insólido - YouTube, 10:25. Publicado en 29 de noviembre de 2018.*

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=px3qYBr4KOw

Figura 73. Secuencia de frames del video *Sólido insólito*, de Sarin Cherques, 1994. Dos niños se divierten con las deformaciones de sus imágenes provocadas por el movimiento de la lámina de acero de la obra Lámina.

Figura 74. Maurício Salgueiro, Lâmina III, 1971. Durante la entrevista al artista (a la derecha). Un registro del efecto espejo de la lámina de acero.

3.2.3. Paisagem, Detalhe II – Plano conceptual.



Fuente: http://bienal.org.br/publicacoes/2139

Figura 75. Maurício Salgueiro, *Paisagem Detalhe II*, 1975. Página del catálogo de la Sala Brasília - XIII Bienal de São Paulo, 1975.

N° de registro: 2M Autor: Maurício Salgueiro. Título: paisagem Detalhe II (1975)

Material: Metal, cemento, motor hidráulico.

Descripción técnica: Caja de metal hueca, con motor hidráulico empotrado, que cuando es accionado por medio de un botón, impulsa un chorro de agua desde una boca de incendio en el fondo de la caja, por sobre un recorte de calzada. Dimensiones: 95 x 90 x 90 cm

En un primer momento el título de esta obra induce a investigar sobre el paisaje que presenta. Sobre la creación de este trabajo Maurício Salgueiro relata en la entrevista que hemos hecho con el artista:

> *Eu me aproprio de um espaço de um metro quadrado de calçada. Essa calçada existia perto do meu ateliê, era uma calçada que tinha um hidrante que estava sempre quebrado e aquela coisa foi me conquistando, me conquistando, até que eu transferi ela para dentro do meu ateliê e fiz esse trabalho que é Paisagem, Paisagem com hidrante.*[187]

El artista traslada un detalle del paisaje al trabajo, lo instala en el fondo de la caja de metal y a su alrededor completa la calzada, de modo semejante a la original e introduce su nombre y fecha. Una bomba de agua instalada en el fondo de la caja impulsa un chorro de agua que llenará el vacío de la parte interna de la estructura. Al hidrante de incendio roto sacado de la calle, Salgueiro le introduce el agua que le faltaba. En la entrevista que hemos realizado Salgueiro afirmó la importancia de este elemento al declarar: lo esencial de este trabajo es el agua.

Fuente: mauriciosalgueiro.com.br

Figura 76. En otra obra de esta serie, vemos el inicio del chorro de agua en su parte interna.

[187] T.A.: Me apropié de un área de un metro cuadrado de calzada. Esta calzada existía cerca de mi taller, era una calzada que tenía un hidrante de incendio [o boca de incendio] que estaba siempre roto y aquella cosa me fue conquistando, conquistándome, hasta que la he transferido a mi taller e hice ese trabajo que es Paisaje, Paisaje con hidrante de incendio.

En el texto de la exposición individual de Mauricio Salgueiro en el Museu de Arte e História de la UFES, en 1970, el crítico Carlos Cavalcanti enuncia:

> *Mas no eletrônico Mauricio Salgueiro há um traço que me parece significativo – suas esculturas, vamos chamá-las por enquanto assim, suas esculturas atuais visam a integrar-se não no ambiente arquitetônico, interior ou exterior, mas no cenário urbanístico, em pleno contato com a multidão para diverti-la ou doutrina-la, individual ou coletivamente, conforme as circunstâncias ou as intenções deste jovem mestre.*[188]

Figura 77. Cuadro del video *Sólido insólito,* de Sarin Cherques,1994. Niños jugando con el chorro de agua de la obra *Paisagem con detalhe II*, de Maurício Salgueiro.

La obra está incluida en la serie *Urbes*, en la que el artista dialoga con la cuidad, la urbanización y las relaciones que se establece con sus elementos

> *Sempre interativos, seus trabalhos proporcionam ao espectador uma experiência profunda de expectativa e deslumbramento, através da brilhante reutilização e ressignificação de elementos do cotidiano,*

[188] Carlos Cavalcanti, «Exposição individual - Maurício Salgueiro», accedido 29 de marzo de 2019, http://mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica28-63.
T.A.: Pero en el electrónico Mauricio Salgueiro hay un rasgo que me parece significativo: sus esculturas, llamémoslas por ahora, sus esculturas actuales apuntan a integrarse no en el entorno arquitectónico, interior o exterior, sino en el entorno urbano, en pleno contacto con la multitud para entretenerlo o adoctrinarlo, individual o colectivamente, de acuerdo con las circunstancias o intenciones de este joven maestro.

numa nova forma escultural e plástica, reflexiva e envolvente, de enorme valor artístico.[189]

[189] Pedroso y Espinho, «Exposição Reinventando o Mundo - Museu da Vale, Vitoria do Espírito Santo, 2013 | Mauricio Salgueiro».
T.A.: Siempre interactivas, sus obras proporcionan al espectador una profunda experiencia de expectación y asombro a través de la brillante reutilización y resignificación de elementos cotidianos en una nueva forma escultórica y plástica, reflexiva y atractiva de enorme valor artístico.

3.2.4. Ordinário marche I – Plano conceptual.

Figura 78. Maurício Salgueiro, *Ordinário Marche I*, 1993. Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo.

N° de registro: 4M Autor: Maurício Salgueiro. Título: Ordinário Marche I (1993)

Material: Metal, acrílico, sistema electromecánico.

Descripción técnica: Obra en forma de prisma triangular, con estructura en metal y circuito electromecánico en la parte interior, tapado con acrílico ahumado en la base superior y en las caras laterales. Funciona a partir del accionamiento de un circuito electromecánico que promueve movimientos ascendientes y descendientes de la estructura de metal, generando un sonido semejante al de los soldados en marcha. Dimensiones: 93x78x68cm.

El título de la obra hace referencia a la orden de marchar, muy característica de los ejércitos militares, en una referencia al período de dictadura militar de Brasil (1964-1985), aunque las piezas sólo fueron exhibidas a partir de 1993. En la entrevista que hemos realizado con Maurício Salgueiro[190], el artista nos explica que, aunque esta serie haya sido hecha en la década de noventa, no nació en aquel momento, sino que llevó mucho tiempo en concebirla, siendo resultado de experiencias y reflexiones con el paso de los años, incluso de las experiencias vividas en el período de la dictadura militar. Un momento en el que [la orden] "Ordinário, marche!" estuvo muy presente, "quase todo mundo estava marchando"[191]. La distancia temporal entre la dictadura y la ejecución de la serie confiere al trabajo un significado más amplio. Salgueiro mencionó que antes de realizar la obra estuvo en un restaurante en Rio de Janeiro y observaba una familia, los padres y dos hijos, que estos no querían comer algo determinado y fueron reprendidos físicamente: ¡tienen que comer! ¡Ordinario Marche!

> *O ser humano é muito pressionado, muito achatado e Ordinário Marche é um comando que todo mundo tem que obedecer, se não obedecer vai preso. Você está numa tropa, dá o comando e você fica parado, você vai preso. Então é um comando, você tem que marchar e está ligado também a esse condicionamento, o homem está condicionado, está sufocado. O Ordinário Marche parte desse comando que você tem que obedecer. E você tem que obedecer para tudo na vida. Porque se você recebe uma intimação e você não vai, a coisa piora. Então esse Ordinário Marche é um dado da nossa sociedade que está presente em qualquer movimento. Em muitos momentos da vida, você é ordinário marche, tem que marchar senão não dá certo*[192]*.(M.Salgueiro, comunicación personal, 13/05/2016)*

[190] Entrevista realizada en el Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo, con la presencia de Renan Andrade, director del museo, João Gualberto Vasconcellos, Secretario Estatal de Cultura, Anna Saiter, Geréncia del Sistema Estatal de Cultura, Julio Martins, historiador del arte y comisario, Keitiane Lélis, becaria del MAES y algunos alumnos del curso de capacitación en Documentación de Obras Complejas que hemos impartido a los equipos institucionales.

[191] T.A.: Casi toda la gente estaba marchando.

[192] T.A.: El ser humano está muy presionado, muy aplanado y el Ordinario Marche es una orden que todos tienen que obedecer, si no obedece va preso. Si estás en una tropa, te le da el mando y te quedas parado, irás preso. Entonces es una orden, uno tiene que marchar y está ligado también a ese condicionamiento, el hombre está condicionado, está sofocado. El Ordinario Marche parte de esa orden que uno tiene que obedecer. Y tiene que obedecer para todo en la vida. Porque si recibes una citación y no va, la cosa empeora. Entonces ese Ordinario Marche es un dato de nuestra sociedad que está presente en cualquier movimiento. En muchos momentos de la vida, tú eres ordinario marche, tienes que marchar, sino no funciona.

La instalación funciona a partir del accionamiento de un botón que dispara el circuito electromecánico que promueve el movimiento ascendiente y descendiente de las estructuras de metal. Estas deslizan por las columnas del prisma generando un sonido semejante al de las botas de los soldados chocándose de modo brusco en el suelo en la marcha. El sonido es el eje de la obra, pero también su movimiento; un movimiento vertical, que no resulta en desplazamiento de la obra.

Después de un período viviendo en Europa, Maurício Salgueiro retornó al Brasil en 1963 y justo el primero de abril de 1964 se instaura en el país un régimen militar que permaneció hasta 15 de marzo de 1985. En la entrevista que hemos realizado al artista en 2016, Salgueiro rememora hechos relacionados con la represión y censura vividos en este período. Cuenta que el Ministerio de la Educación solicitaba la presencia de profesores de la universidad para hacerles preguntas y que se sorprendió que las preguntas que le dirigieron a él no eran relacionadas a las clases que impartía, sino si había percibido algún olor de marihuana en los recintos de la escuela. Tiempo después, recibió indicación para componer el tribunal del Salón Nacional de Artes Plásticas, pero le fue impedido participar. Salgueiro cuenta que consultó a un primo suyo que era coronel militar sobre las razones del impedimento y éste le reveló que era porque él no había salido con éxito en la entrevista, porque no había afirmado el olor de la marihuana.

Otros episodios fueron rememorados por Salgueiro, como el movimiento que promovió el boicoteo a la *X Bienal de São Paulo*, en 1969, en respuesta a la censura impuesta a obras de arte. El movimiento se extendió a otros países, muchos de los cuales cancelaron su participación, vaciando la exposición que quedó conocida como la *Bienal del Boicoteo*[193]. A estas y otras experiencias se refería Salgueiro al afirmar que la *Ordinário Marche*, aunque fue realizada en 1993 es resultado de un proceso a largo plazo, resultado de asimilaciones de lo vivido, hasta que estas percepciones resultaron en la idea de la obra. Este espacio temporal más dilatado permite posicionarla en un ámbito más amplio que no se circunscribe únicamente a las cuestiones más radicales de la dictadura militar, pero que también remite a las ordenes e imposiciones que nos condicionan y nos restringen en la vida cotidiana, garantizando al trabajo un carácter permanentemente contemporáneo.

Para plasmar la idea de *Ordinário Marche* Maurício Salgueiro recurre a elementos que suele estar en muchos de sus trabajos, como el metal y los

[193] «O boicote à Bienal de 1969 - Bienal», accedido 23 de junio de 2019, http://www.bienal.org.br/post/537.

mecanismos electromecánicos, el sonido y el movimiento. El artista inició su formación en un curso de Ingeniería, pero terminó por identificarse más con el curso de Artes Plásticas, con menos cálculos y más libertad para la creación. Pero el interés por los artefactos es una constante, realizando él mismo los trabajos, aunque pueda contar con ayuda de auxiliares. Salgueiro afirma que sus trabajos suelen presentar estructura y engranaje sencillos. Su máquina de marchar tiene una configuración geométrica simples, con acabamiento en acrílico ahumado, que reduce la visibilidad del engranaje, pero sin impedirla. La obra es activada al ser pulsado un botón y, según Salguero, la institución no debería accionarlo, siendo esta una tarea del público. Al ser cuestionado qué pasa si el público no pulsa el botón, el artista dijo que era parte de la relación de esta acción del público.

La página web del artista nos remete a algunos textos críticos sobre este trabajo. En un texto de 1994, Senin Cherques describe la obra:

> *Ordenações, leis, regulamentos, processos, sentenças são alguns dos Instrumentos disciplinadores empregados pela sociedade para controlar e submeter seus indivíduos. Não submeter-se significam sanções impostas àqueles que não condicionaram vontade, emoção, opinião à clausura das regras. "ORDINÁRIO MARCHE" forma simples e plástica, na sua transparente geometria, parece esconder/revelar os mecanismos que acionam, condenam, aprisionam o homem convertido em engrenagem do sistema, cuja alma geme, mas marcha, ao império da ordem.*
>
> *Com este trabalho, metáfora do nosso existir e ser, o artista, um nômade periférico do sistema, lança seu olhar mordaz sobre este universo que se robotiza: "Ordinário Marche! Um, dois, esquerda, direita. Tropa, alto."*[194]

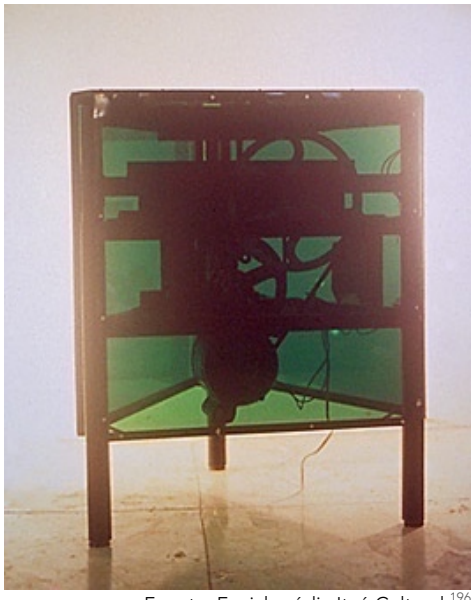
[194] Sanin Cherques, «ORDINÁRIO MARCHE | Mauricio Salgueiro», 1994, http://www.mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica42-77.
T.A.: Las ordenanzas, leyes, reglamentos, procesos, sentencias son algunos de los Instrumentos disciplinadores empleados por la sociedad para controlar y someter a sus individuos.
No someterse significan sanciones impuestas a aquellos que no condicionaron voluntad, emoción, opinión a la clausura de las reglas.
"ORDINARIO MARCHE" forma simple y plástica, en su transparente geometría, parece esconder / revelar los mecanismos que accionan, condenan, aprisionan al hombre convertido en engranaje del sistema, cuya alma gime, pero marcha, al imperio del orden.
Con este trabajo, metáfora de nuestro existir y ser, el artista, un nómada periférico del sistema, lanza su mirada mordaz sobre este universo que se robotiza: "Ordinario Marche! Uno, dos, izquierda, derecha. Tropa, alto".

El texto de la historiadora del arte y amiga de Salgueiro, Almerinda Silva Lopes, describe la obra en detalle:

> *Num primeiro grupo inclui-se a micro-série batizada de "Ordinário Marche!", iniciada em 1969, composta de esculturas que possuem forma e arcabouço construtivo similares, considerando que são constituídas basicamente de um prisma de bases triangulares revestidas de acrílico, e três pés de ferro. No interior desses sólidos – que possuem pequenas diferenças de cor e funcionamento aloja-se um conjunto de peças, como roldanas, engrenagens, socorros eletromecânicos, para fazê-los movimentar-se. Esses objetos estranhos, ou geringonças mecânicas lembram seres acéfalos, de corpo rígido e sombrio. Ao serem acionados pelo público ao simples toque no interruptor, empreendem um movimento ascendente e descendente, por meio de um mecanismo que reveste e desliza em torno dos pés da escultura, o que dá a ilusão de que estes se levantam e se deslocam no espaço, embora não saiam do lugar. O movimento brusco e desengonçado da máquina–escultura produz um som monótono e repetitivo, que faz lembrar a cadência ritmada de uma marcha, mas também o peso das botas dos militares e o clima aterrorizante que ele suscitava.*
>
> *Esse conjunto de obras teve início após a prisão de Salgueiro, juntamente com o artista, amigo e colega professor da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, e também conhecido militante do Partido Comunista, Quirino Campofiorito (1902 – 1993), depois de serem abordados e identificados por militares, pouco depois de visitarem a Bienal de São Paulo, quando se preparavam para deixar a capital paulista em direção ao Rio de Janeiro, segundo declaração de Salgueiro à autora, em junho de 2005.*[195]

[195] Lopes, «ORDINÁRIO MARCHE | Almerinda Silva Lopes. Comitê Brasileiro de História da Arte. - outubro 2015».

T.A.: En un primer grupo se incluye la micro serie bautizada como "Ordinario Marche!", Iniciada en 1969, compuesta de esculturas que poseen forma y armazón constructivo similares, considerando que se componen básicamente de un prisma de bases triangulares revestidas de acrílico, y tres pies de hierro. En el interior de estos sólidos -que tienen pequeñas diferencias de color y funcionamiento se aloja un conjunto de piezas, como roldanas, engranajes, socorros electromecánicos, para hacerlos moverse. Esos objetos extraños, o jeringonzas mecánicas recuerdan seres acéfalos, de cuerpo rígido y sombrío. Al ser accionados por el público al simple toque del interruptor, emprenden un movimiento ascendente y descendente, por medio de un mecanismo que reviste y desliza alrededor de los pies de la escultura, lo que da la ilusión de que estos se levantan y se desplazan en el espacio, aunque no salen del lugar. El movimiento brusco y desengonzado de la máquina-escultura produce un sonido monótono y repetitivo, que recuerda la cadencia ritmada de una marcha, pero también el peso de las botas de los militares y el clima aterrorizante que suscitaba.



Fuente: Enciclopédia Itaú Cultural.[196]

Figura 79 y 80. Maurício Salgueiro, *Ordinário Marche II*, 1992 y *Oridinário Marche III*, 1994.

El grupo de obras se inició después de la detención de Salgueiro, junto con el artista, amigo y colega profesor de la Escuela de Bellas Artes de Río de Janeiro, y también conocido militante del Partido Comunista, Quirino Campofiorito (1902 - 1993) que fueron abordados e identificados por militares, poco después de visitar la Bienal de São Paulo, cuando se preparaban para dejar la capital paulista hacia Río de Janeiro, según una declaración de Salgueiro a la autora, en junio de 2005.

[196] http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21951/mauricio-salgueiro

3.3. El plano conceptual de las obras de la colección Casa Porto das Artes Plásticas.

La Casa Porto das Artes Plásticas reúne la mayor parte de las obras instalativas de esta investigación (13 instalaciones en total) La elaboración del plano conceptual de estos trabajos partió del estudio de los proyectos elaborado por los artistas en el momento de la inscripción en los concursos de los salones de arte que originan las adquisiciones. A continuación, se buscó otras referencias, como datos biográficos del artista, textos curatoriales y críticos que han recibido sus trabajos, registros en fotos, videos, etc. Pero el eje central para la comprensión de cada trabajo y elucidación de las cuestiones específicas relacionadas con la conservación de cada instalación ha sido la realización de entrevistas a los artistas.

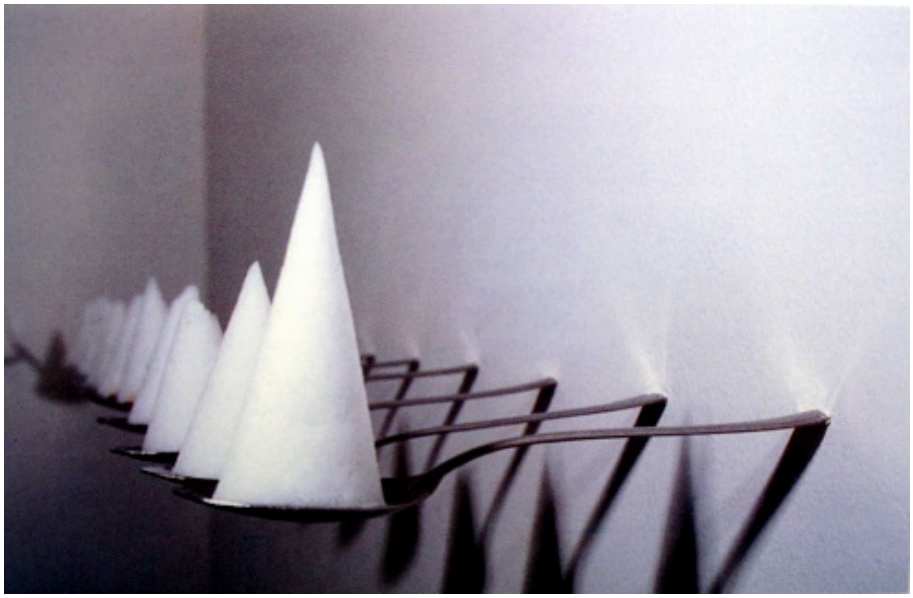
El personal institucional se encargó de establecer contacto con cada artista para programar las entrevistas presenciales. Éstas han sido grabadas en la sala al lado de la Reserva Técnica de la Casa Porto das Artes Plásticas, en el período de 19/9/2015 al 10/11/2015.

Para cada entrevista, organizamos en la mesa los componentes del trabajo y/o documentación relacionada (proyecto, memorial descriptivo, fotos, etc.) para favorecer la recomposición de los hechos relacionados con el período de producción y exposición en la memoria del entrevistado.

Las tres instalaciones de autoría de Elisa Queiroz, artista fallecida en 2011, se configuran un caso particular. Las informaciones que se encontraban en la documentación institucional, aunque completadas con otras fuentes, eran insuficientes para apoyar la conservación y la restauración de *Tea Bags* o el rehacer y volver a mostrar *Álbum de retrato* y *Macarrão aos frutos do Mar*. En un intento por suprimir a ausencia de la artista para discutir su producción, la administración del museo ha tomado la iniciativa de realizar entrevistas con los amigos / artistas más cercanos de Elisa Queiroz e investigar los datos de su patrimonio, bajo los auspicios de GAEU / UFES. Los datos que hemos podido recopilar se describirán en las subsecciones correspondientes.

A continuación, vamos a describir los estudios, análisis y elaboración del plano conceptual de cada una de las obras investigadas en la colección Casa Porto das Artes Plásticas.

3.3.1. Mare Ab Amaro – Plano conceptual.



Fuente: Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

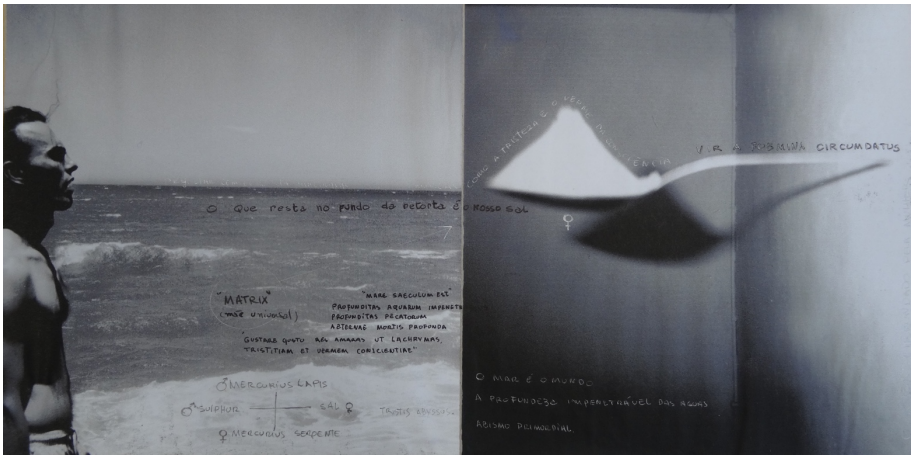
Figura 81. Julio Tigre, Mare Ab Amaro, 2002. Casa Porto das Artes Plásticas.

N° de registro: 300908. Autor: Júlio Tigre. Título: Mare Ab Amaro (2002)

Material: cucharas de acero inoxidable y sal marina.

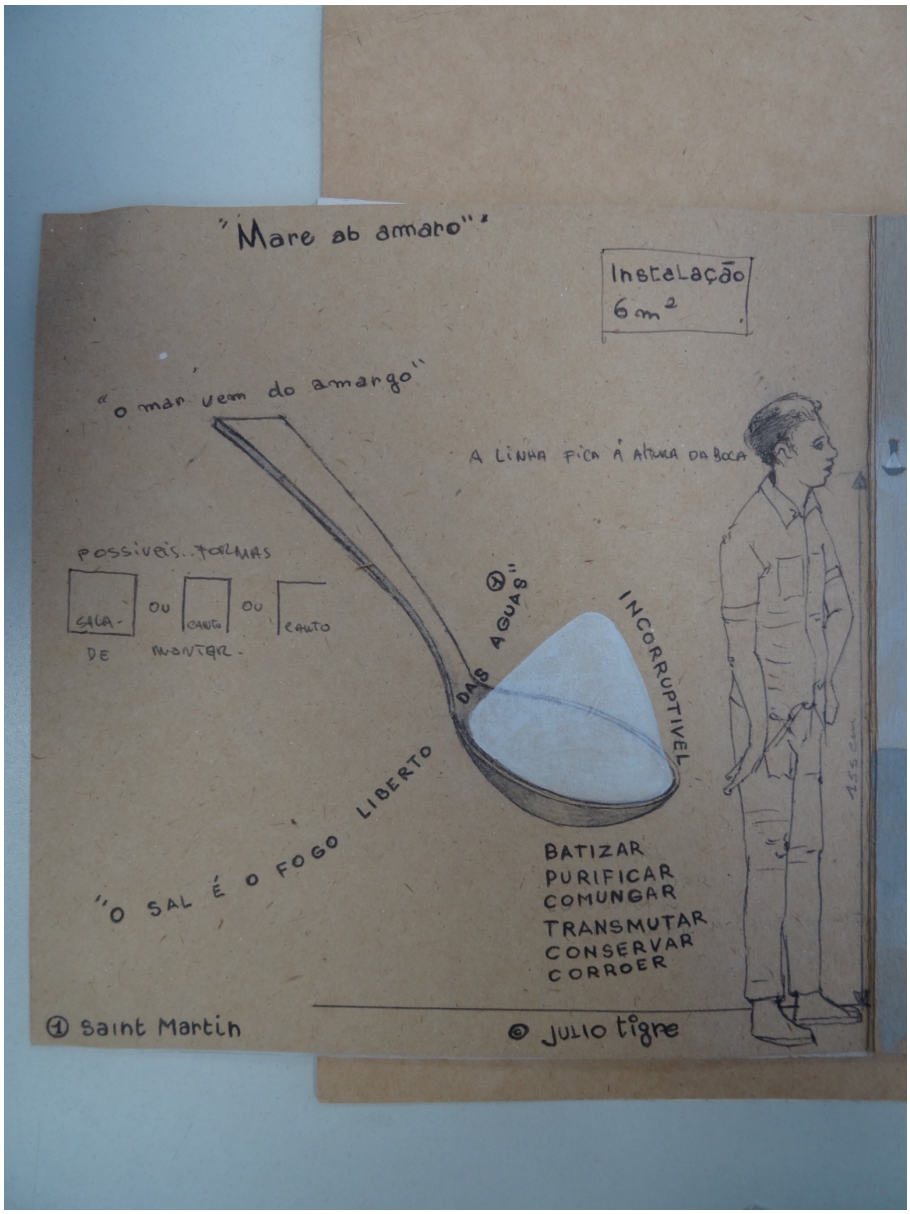
Descripción técnica: Instalación formada por la disposición de la sal en puñados piramidales sobre un conjunto de cucharas alineadas y fijadas en las paredes. Dimensiones: 600cm², disposición variable.

Julio César da Silva, conocido artísticamente como Julio Tigre, tiene graduación en Artes Plásticas por la Universidad Federal de Espírito Santo (1999) y es doctorando en el programa Lenguajes y Poéticas en el Arte Contemporáneo en la Universidad de Granada. Fue profesor sustituto impartiendo clases en el grado de Artes Visuales de la UFES. Su producción artística transita por la escultura, la instalación, el video/instalación y la intervención urbana, siempre con fuerte aporte intelectual. Nascido en Carangola, en la provincia de Minas Gerais, al llegar a Vitória en la década de 90 ya había participado de pequeñas exposiciones en la Casa Porto das Artes Plásticas y en la Galeria Homero Massena, aunque con trabajos poco evidentes, de inicio de carrera. Tigre cree haber sido el primero artista que presentó un proyecto efectivamente de instalación artística para una exposición en Vitória. Era la obra Volátil, en la que utilizaba caucho de látex y se exhibió en la Galeria de Arte e Pesquisa de la UFES, cuando esta se ubicaba en el Centro de Vivencia de la UFES. Guarda en su currículo importantes exposiciones, con un trabajo muy consistente y referencial en las artes visuales de Espírito Santo.



Fuente: Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Figura 82. Julio Tigre, proyecto gráfico de la instalación *Mare Ab Amaro*, 2002.



Fuente: Archivo Casa Porto das Artes Plásticas

Figura 83. Julio Tigre, detalle del proyecto gráfico de la instalación *Mare Ab Amaro*, 2002.

El proyecto elaborado por Julio Tigre para inscribir *Mare Ab Amaro* en el Salão Capixaba do Mar es primoroso y deja vestigios del camino recorrido en la creación de ese trabajo. Con fragmentos de textos, referencias bibliográficas, dibujos y fotos el proyecto de *Mar Ab Amaro* es una obra gráfica que ofrece las bases semánticas y conceptuales de la obra a ser

expuesta. En la entrevista que hemos realizado al artista[197] nos cuenta que dispensa el camino digital y afirma gustar de elaborar los proyectos a mano, porque le ayuda a repensar su trabajo y desarrollar el proceso reflexivo sobre la obra que ni siempre aparece en la obra mismo. Tigre considera que el arte es un resultado inconsciente dentro de un tema que se elije trabajar, no un resultado del consciente, del racional y critica las acciones mecánicas en los procesos de creación, por estas no contemplaren una transcendencia. Narra que la manera con que realiza la obra tiene que sensibilizarlo de modo mágico, porque así irá alcanzar una identificación con el trabajo que no es suya, propia, es algo que está en la génesis de la cosa y que se conecta con algo más universal.

Mare Ab Amaro recibió el Primer Premio del *2º Salão Capixaba do Mar* en 2002. Curiosamente, en la ocasión la coordinación decidió exponer también el proyecto en un espacio cercano a la instalación, por la belleza plástica y la riqueza de contenido. En el proyecto identificamos varias frases, como apuntes, que tiene como referencia la alquimia y los textos de Jung[198] que Julio Tigre había leído en la época. En la entrevista Tigre cuenta que estaba fascinado por las mitologías relacionadas a la sal y que también le impactó la obra *Mácula*, de Nuno Ramos[199], que exhibía grandes bloques de la sal y brea. (Figura 84),

En la entrevista Julio Tigre afirma se interesar por los elementos originarios, los más elementares, como la sal, la cal y el azufre. De las lecturas sobre la alquimia, Tigre recuerda una frase que se relaciona directamente con *Mare Ab Amaro*, en la que se afirma que: se quema tu cuerpo por completo, lo que irá sobrar de tu cuerpo es una cuchara de la sal.

[197] Entrevista realizada en 24/05/2016, en la Casa Porto das Artes Plásticas, con la presencia de Bernadette Rubim, técnica de la institución, responsable por la conservación de la colección.

[198] Carl Gustav Jung (1875- 1961), psiquiatra y psicoterapeuta suizo que fundó a la psicología analítica. Desarrollo estudios sobre alquimia, su obra Mysterium Coniunctionis, es una obra compleja acerca de la separación y la síntesis de los opuestos en la alquimia y sus relaciones con el proceso de individuación.

[199] Nuno Ramos (São Paulo, 1960), filósofo, cineasta, escenógrafo, compositor, escritor, uno de los artistas visuales brasileños más consagrados, con participación en importantes exposiciones nacionales e internacionales y varios premios. La obra mencionada participó de la 22ª Bienal Internacional de São Paulo (12/10 a 11/12/1994), cuyo subtítulo anunciaba el sesgo de las obras: Ruptura con el soporte.

Fuente: http://www.nunoramos.com.br

Figura 84. Nuno Ramos, *Mácula*, 1994, instalación, dimensiones variables. Obra expuesta en la 22ª Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, Brasil. Foto: Eduardo Ortega [?].

Al disertar sobre las características de la sal en la Alquimia M.F.M Van Den Berk revela que el nombre de la obra se origina de una antigua expresión:

> *The main characteristics of salt are: bitterness and wisdom. It's bitterness is of course related to seawater, which in its unpurified form is naturally salt and bitter. Ever again we see a play on words in this context. 'Sal amarum' (=bitter salt) and 'sal a mare' (salt of de sea, sea salt) are not exactly worlds apart. 'Mare ab amaro' (sea of bitterness) was a saying in the Middle Ages*[200].

[200] M. F. M. van den (Matheus Franciscus Maria) Berk, *The magic flute = Die Zauberflöte : an alchemical allegory* (Brill, 2004), Disponible en: https://bit.ly/325iTXN
T.A.: Las principales características de la sal son: amargura y sabiduría. Su amargura está, por supuesto, relacionada con el agua de mar, que en su forma no purificada es naturalmente salada y amarga. Una vez más vemos un juego de palabras en este contexto. *Sal amarum* (= sal amarga)

El texto de la leyenda que presentó el artista y la obra en el *2º Salão Capixaba do Mar* nos dice que: "O Sal é apresentado como elemento feminino fruto de uma cópula entre a luz e as profundezas, a colher, simboliza este continente (útero) aonde o sal desenha a centelha (rebento) como numa candeia… sal é o fogo tirado das águas."[201]

En el proyecto de *Mare Ab Amaro* una página de texto presenta varios extractos del libro *Mundus symbolicus*[202], Philippo Picinelli. Sobre el tema, Tigre explica el mito de la sal descrita por Jung, que se fundamenta en textos como estos, relacionados a la Alquimia:

> *A mitologia do surgimento do Sol é um raio que cai do céu, cai no mar e no mar entra em contato com a água mais impura do planeta, porque o amargo do mar não é só do sal é da impureza, da própria impureza da água, no sentido de poluída. Da água que traz todos os elementos da terra que são dissolvidos nela, através dos rios que leva para ali. Então é uma calda, uma calda de putrefação intensa, podre. E o raio que entrou em contato com essa putrefação cria a alma branca, que é o sal, que é uma coisa puríssima e que é fêmea. O sal é fêmea.*[203].

El proyecto indica tres opciones de montaje, ocupando dos, tres o cuatro paredes. En este punto Julio Tigre es categórico y determina que jamás deberá ser expuesta en una única pared, porque para él es esencial la tridimensionalidad en la obra para propiciar una inmersión mínima al público. Otra cuestión del montaje fundamental por incorporar elementos simbólicos es la iluminación. El artista determina que la iluminación debe ser central para alcanzar a todos los elementos, incidiendo la luz en la punta de cada cuchara. De este modo, la concavidad de la cuchara irá contribuir para la reflexión de

---

y *sal a mare* (sal de mar, sal marina) no son exactamente mundos aparte. *Mare ab amaro* (mar de amargura) era un dicho en la Edad Media.

[201] T.A.: Se presenta la sal como elemento femenino, fruto de la cópula entre la luz y las profundidades, la cuchara, simboliza este continente (útero) donde la sal dibuja la chispa (descendiente) como en una vela… la sal es el fuego retirado de las aguas.

[202] «Mundus symbolicus, in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quàm profanis eruditionibus ac sententiis illustratus : subministrans oratoribus, praedicatoribus, academicis, poetis &c. innumera conceptuum argumenta : Picinelli, Filippo, 1604-ca. 1667 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive», accedido 30 de junio de 2019, https://archive.org/details/mundussymbolicus00pici/page/n8.

[203] T.A.: La mitología del surgimiento del Sol es un rayo que cae del cielo, cae en el mar y en el mar entra en contacto con el agua más impura del planeta, porque el amargo del mar no es sólo de la sal, es de la impureza, de la propia impureza del agua en el sentido de la contaminación. Del agua que trae todos los elementos de la tierra que se disuelven en ella, a través de los ríos que lleva hacia allí. Entonces es una caldera, una caldera de putrefacción intensa, podrida. Y el rayo que entró en contacto con esa putrefacción crea el alma blanca, que es la sal, que es una cosa purísima y que es hembra. La sal es hembra.

la luz en la sal, confiriéndole luminosidad. Este aspecto es importante porque la cuestión central del trabajo está en relacionar la sal con la llama, como describen algunas frases copiladas de su proyecto, como citas del libro *Mundus symbolicus*:

> *[…] Esta (luz) é un deus perfecto trazado, a partir da luz incriada de cima e do espírito para dentro da natureza humana, como para um templo, gerado da agua pela força da natureza e pelo movimiento do vento, reunido e misturado aos corpos, à semelhança do sal que está na base de todas as criaturas, e é uma luz das trevas, que tem a tendencia de separar-se dos corpos, mas não é capaz de conseguir a separação e encontrar uma saída para si própria. Uma mínima centelha é misturada…Tudo então, o refletir e o cuidar da luz de cima, o cerca do como e do modo como o espírito será libertado da morte do corpo pecaminoso e escuro, do pai aí embaixo, que é o vento, a levantar as ondas com bramido e terror e que gera um filho perfeito, o qual por sua natureza mais profunda não é propriamente seu filho. Era ele um raio de luz vindo de cima, daquela luz perfeira, o qual foi subjulgado na agua escura e terrível e amarga e suja, e ele é um espírito luminoso levado por sobre as águas…*
>
> *O sal é o espírito, a luminosidade dos corpos (Albedo). A scintilha animae mundi aprisionada nos abismos tenebrosos do mar, e aí mesmo gerada como lux do alto e como um 'rebento feninino'.*[204]

La obra de Julio Tigre ha logrado una síntesis formal al mismo tiempo una abundancia de valores simbólicos

[204] «Mundus symbolicus, in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quàm profanis eruditionibus ac sententiis illustratus : subministrans oratoribus, praedicatoribus, academicis, poetis &c. innumera conceptuum argumenta : Picinelli, Filippo, 1604-ca. 1667 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive».
T.A.: La luz es un dios perfecto traído, a partir de la luz increada de arriba y del espíritu dentro de la naturaleza humana, como para un templo, generado del agua por la fuerza de la naturaleza y el movimiento del viento, reunido y mezclado a los cuerpos, a semejanza de la sal que está en la base de todas las criaturas, y es una luz de las tinieblas, que tiene la tendencia de separarse de los cuerpos, pero no es capaz de conseguir la separación y encontrar una salida para sí misma. Una mínima chispa es mezclada... Todo entonces, el reflejo y el cuidar de la luz de arriba, el alrededor del cómo y del modo como el espíritu será liberado de la muerte del cuerpo pecaminoso y oscuro, del padre ahí abajo, que es el viento, levantar las olas con bramido y terror y que genera un hijo perfecto, el cual por su naturaleza más profunda no es propiamente su hijo. Era un rayo de luz desde arriba, de aquella luz perfecta, el cual fue subyugado en el agua oscura y terrible y amarga y sucia, y él es un espíritu luminoso llevado por sobre las aguas"...
"La sal es el espíritu, la luminosidad de los cuerpos (Albedo). La escintilla anima a mundi aprisionada en los abismos tenebrosos del mar, y ahí mismo generada como lux de lo alto y como un 'rebento femenino'".

Fuente: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 85. Julio Tigre, Febre, 1996.

Fuente: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 86. Julio Tigre, Substrato, 2002.

3.3.2. Batistmo de Netuno – Plano conceptual.

Fuente: Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Figura 87. Irineu Ribeiro, *Batismo de Netuno*, 2000. Casa Porto das Artes Plásticas.

N° de registro: 310573. Autor: Irineu Ribeiro. Título: Batismo de Netuno I (2000)

MATERIAL: Lámina plástica impresa, metal, epoxi, tinta aerosol, nailon.

Descripción técnica: Instalación formada por tres elementos: una imagen impresa (tipo plotter) que se cuelga en la pared, un tridente dispuesto al frente de la imagen y un hilo azul que, paralelo al plotter, interliga dos paredes opuestas tocando en punto central del tridente. Dimensiones: Variables. (Tridente: 200x39cm; Lámina plástica impresa: 274x182cm).

La obra Batismo de Netuno fue elaborada exclusivamente para atender a la temática del *Salão do Mar*. No se establece así una correlación formal o material con su producción más tradicional, relacionada a arcilla y la representación de la cultura local, como en la instalación *Caranguejada*, pertenecente a la Galeria Homero Massena[205]. Pero en esta instalación Irineu Ribeiro persevera en un trabajo auténtico que revela sus experiéncias personales.

Irineu Ribeiro participa en la colección de la Casa Porto das Artes Plásticas con las obras *Batismo de Netuno* y *Elo* (de la qué vamos a tratar en el subapartado 3.3.11) en las qué rescata memorias y experiéncias de los seis años que ha estado en el servicio militar y más específicamente en la Marina de Brasil. En la entrevista que nos concedió[206], Ribeiro comenta que el ojo de artista reconocía el arte en algunos rituales y acciones marineras: "Eu percebi que no cotidiano não há aquela questão de militarismo, há também a presença da arte nas tradições"[207].

La instalación *Batismo de Netuno* (Bautismo de Neptuno) alude a una tradición practicada por los marineros, un rito de iniciación que conmemora el primer cruce del ecuador[208] de una persona. Este ritual es conocido como Bautismo Equatorial o Bautismo de Neptuno. Ribeiro vivió esta experiencia siendo parte de la guarnición del barco en un viaje desde la clase graduada de la Marina a Europa y África:

> *Por exemplo, quando eles fazem viagem com os que estão se formando na Escola Naval, que geralmente essas viagens são feitas por eles, eu participei da guarnição dessa viagem. Fui selecionado porque tinha bom comportamento, então eu fui com as guardas da marinha que dão essa volta ao mundo, que eles falam, passam vários portos da Europa e alguns da África Fazem isso sempre e há esta performance, há essa encenação a bordo que é o Batismo de Netuno. E todo mundo recebe esse diplominha alegórico aqui ó [apontando para a foto] que participou. Eu guardei esse diplominha. Então, quando veio de novo [outro Salão do Mar], parou: outra vivencia, vou conceituar e vou*

[205] Ver el subapartado 3.1.1.

[206] Entrevista realizada en 24/05/2016, en la Casa Porto das Artes Plásticas, con la participación de Bernadette Rubim, técnica de la institución.

[207] T.A.: Me di cuenta de que en la vida cotidiana no existe el militarismo, también hay presencia del arte en las tradiciones, en la marina hay [esta] presencia.

[208] Línea imaginaria que determina el grado de latitud cero divide el globo terrestre en dos hemisferios, sur y norte. Además de cruzar veinte países, la línea del ecuador pasa a través de 31,539 km de agua, divididos entre: Océano Atlántico, Lago Victoria, Océano Índico, Karimata y Estrecho de Macasar, Golfo de Tomini, Mar de las Molucas, Mar de Halmahera y Océano Pacífico.

> *materializar. Eu peguei, plotei, confeccionei esse tridente que a gente vê na mitologia [de] Netuno, o rei dos mares, sempre com esse tridente nas mãos. Essa memória imagética que você tem, então foi isso, fiz aí ó. Fiz o negócio de vergalhão e trabalhei, modelei essas coisinhas aqui, meti um dourado, pronto, está ai o tridente de Netuno.*[209]

Ribeiro se utiliza de tres elementos materiales para generar el discurso simbólico con que recrea aquél ritual en el espacio expositivo del *2º Salão Capixaba do Mar*, en 2000: un tridente, un hilo y una lámina plástica impresa al fondo, que tiene la imagen de su certificado.

Neptuno es considerado diós de los mares y esta nomenclatura ronama corresponde a Poseidon o Posidón en la mitología griega.[210] Este diós mitológico es conocido en Grecia desde la antigüedad, el nombre de Posidón aparece en tablillas micénicas en el II Milenio a.C.. Dios aqueo de los caballos, de las aguas y de las profundidades de la tierra, donde se originan los terremotos[211], Posidón o Neptuno es representado sosteniendo en una de las manos un tridente. El tridente es atributo iconográfico de Neptuno. Según Barba, este elemento es "arma por excelencia de los antiguos pescadores de atunes"[212], quizá venga de ahí la utilización de este elemento con puntas en forma de arpón. Cuando en el espacio expositivo, el tridente elaborado por Ribeiro se ubicaba al centro, ocupando un lugar de destaque, también por su dimensión (180cm de altura) y el color dorado.

> *El tridente es el emblema de Poseidón (Neptuno), dios de los oceanos, e indica su dominio sobre el mundo de las aguas que él puede agitar o calmar. Es también, junto con la red y por razones análogas, el símbolo del Cristo pescador de hombres. Lo es además de la Trinidad; pero en*

[209] T.A.: Por ejemplo, cuando viajan con los que se gradúan de la Academia Naval, que generalmente hacen estos viajes, participé en la guarnición de ese viaje. Me seleccionaron porque me porté bien, así que fui con los guardias de la marina que van por todo el mundo, hablan, pasan por varios puertos en Europa y algunos en África. Siempre hacen esto y hay esta performance, hay un escenario a bordo que es El bautismo de Neptuno. Y todos reciben este diploma alegórico aquí [señalando la foto] que participó. Guardé este pequeño diploma. Luego, cuando vino de nuevo [otro salón con la temática del mar], se detuvo: otra experiencia, la conceptualizaré y la materializaré. Tomé, tracé, hice este tridente que ves en la mitología [de] Neptuno, el rey de los mares, siempre con ese tridente en tus manos. Ese recuerdo imaginario que tienes, entonces eso fue todo, lo hice allí. Hice el negocio del corrugado y trabajé, modelé estas pequeñas cosas aquí, puse un dorado, listo, ahí está el tridente de Neptuno.

[210] Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito : manual de iconografía clásica* (Sílex, 2008), https://books.google.com.br/books?id=D-8jTW7eWDkC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_book_other_versions#v=onepage&q&f=false.

[211] María Isabel Rodríguez López, «La personificación del mar: Evolución y transformaciones iconográficas del mundo clásico al medioevo», *Revista Digital de Iconografía Medieval, vol.IX, n 17*, 2017.

[212] Elvira Barba, *Arte y mito : manual de iconografía clásica*.

este caso. sus brazos deben ser iguales. Ha podido servir como representación encubierta de la cruz.[213]

Fuente: Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Figura 88. Irineu Ribeiro, *Batismo de Neptuno*, 2007. Detalle del hilo que representa la línea del ecuador.

[213] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos* (Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1998).

En la parede de fondo el artista colga una lámina plástica impresa con la reproducción del certificado alegórico que recibió en su experiencia marinera, en su primer cruce del ecuador, donde se lee:

> *Saibam todos quantos este CERTIFICADO virem que Eu, Neptuno, Rey de todos los oceanos, mares, baías, enseadas, canais varridos ou não, benignamente resolvi conceder o batismo equatorial a IRINEU RIBEIRO que em mina alta presença teve lugar a bordo do valente NAVIO-ESCOLA "CUSTÓDIO DE MELO" meu barco predileto. Para constar mandei lavrar este certificado. Neptuno Rei. Executado pela D.H.N – Marinha do Brasil de NEPTUNO*[214]

En la misma línea del tridente, un hilo de nailon iba de un lado a otro de las paredes laterales, apoyándose en el punto central del tridente. El hilo es la representación de la línea del Ecuador. Ribeiro genera una especie de portal, un límite imaginário o una división que irá representar el espacio y la división del globo terrestre, pero también del tiempo: después de cruzar la línea, acontece el bautismo, registrado y representado por el certificado.

Irineu Ribeiro buscó las referencias para la obra en sus memorias. En entrevista al artista éste nos relata que cuando joven servió a las Fuerzas Armadas, en especial a Marina y que mismo en el cotidiano militar percebía la presencia del arte y se apropia de algunos elementos cogidos en sus memorias como marinero para la elaboración de la obra. Dentre estas experiencias, Ribeiro relata la fiesta que realizan en las embarcaciones para celebrar la primera vez que un de los marineros atravesa a la línea de Ecuador.

> *[…] ai faz uma festa a bordo uma pessoa se fantasia de mulher para ser a rainha do Netuno* [Anfitrite] *e outros se fantasiam de Netuno, ai tem aquela bagunça, pega o pote de café, sujam, jogam um monte... eles vão na cozinha e eles batizam as pessoas com esse pó, com essa mistura de comida, lavagem, tipo um trote. É feito isso, é feito essa manifestação, é tipo uma encenação de teatro, uma performance, isso ocorre.*

Como suelen hacer en novatadas universitarias, en los novatos también se echan ingredientes de cocina, como puelvo de café, para ensuciarlos, de

[214] T.A.: Que sepan todos cuantos este CERTIFICADO vean que Yo, Neptuno, Rey de todos los océanos, mares, bahías, calas, canales barridos o no, benignamente decidí conceder el bautismo ecuatorial a IRINEU RIBEIRO que en mi alta presencia tuvo lugar a bordo del valiente NAVIO-ESCUELA "CUSTODIO DE MELO" mi barco favorito.
Para constar mandé labrar este certificado. Rey Neptuno. Ejecutado por D.H.N. - Marina de Brasil NEPTUNO.

modo a promover un cambio significativo cuando lavados con el agua del "bautismo".

Fuente: https://jollettetc.blogspot.com/2013/07/sepia-saturday-neptune-party.html

Figura 89. Festa de Neptuno: A familia real. Registro de principios de la década de 1920 a bordo del buque USS Colorado, de la marina estadunidense. Foto de Ray Rucker.

Fuente: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3038211

Figura 90. Un ejemplo más actual, Neptuno y su séquito durante una ceremonia de cruce de líneas en Polonia. Foto: Bosman Okrętowy.

El historiador Jaime Rodrigues afirma que esta tradición es inexistente en las marinas ibéricas y portuguesa, sucediendo su mención en las embarcaciones brasileñas es sólo a partir del siglo XIX. En su artículo comenta que:

> *No século XX, a persistência desse ritual entre passageiros de navios transatlânticos de turismo dão a impressão de que suas formas tinham sido sempre as mesmas: diversão, comida e bebida fartas, além do batismo com água. Todavia, ao acompanharmos as fontes desde o final do XV, podemos perceber a origem, disseminação e transformação desse rito de passagem na cultura marítima. As primeiras referências ao ritual, nos termos da bibliografia internacional, provem de navegadores franceses das primeiras décadas do século XVI. Em seguida, a cerimônia de passagem da linha do equador teria se difundido entre outras potências marítimas (Holanda, Grã-Bretanha, Escandinávia, Alemanha, países bálticos, Rússia, Estados Unidos), tornando-se mais intensamente praticada a partir de fins do século XVIII.* [215]

David Moore en página web de veteranos militares menciona que incluso el presidente estadunidense Franklin D. Roosevelt pasó por esta cerimonia en 1936 y que en 2010 se han realizado una Cerimónia de Pasaje de Línea como evento internacional, en el que marineros y fusileros navales de Estados Unidos, México, Argentina, Brasil, Colómbia, Peru e Uruguay cruzaron el ecuador a bordo del USS New Orleans.[216]

[215] Jaime Rodrigues, «FRONTEIRA IMAGINÁRIA E RITO DE PASSAGEM: A TRAVESSIA DO EQUADOR NA CULTURA MARÍTIMA ATLÂNTICA (C. 1498-C.1950)», accedido 5 de julio de 2019, https://coloquiocienciacolonial2013.files.wordpress.com/2013/11/2-3-fronteira-imaginc3a1ria-e-rito-de-passagem.pdf.

T.A.: En el siglo XX, la persistencia de este ritual entre los pasajeros de los barcos de turismo transatlántico da la impresión de que sus formas siempre han sido las mismas: diversión, comida y bebida abundantes y bautismo en agua. Sin embargo, siguiendo las fuentes del final del XV, podemos ver el origen, la difusión y la transformación de este rito de paso en la cultura marítima. Las primeras referencias al ritual, en los términos de la bibliografía internacional, provienen de navegantes franceses de las primeras décadas del siglo XVI. Entonces, la ceremonia de paso de la línea ecuatorial se habría extendido entre otras potencias marítimas (Países Bajos, Gran Bretaña, Escandinavia, Alemania, países bálticos, Rusia, Estados Unidos), practicándose más intensamente desde finales de siglo. XVIII.

[216] David Moore, «Pollywog or Shellback: The Navy's Line Crossing Ceremony Revealed», Veterans United Home Loans, 2013, https://www.veteransunited.com/network/the-navys-line-crossing-ceremony-revealed/.

Fuente: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=47534850

Figura 91. Ejemplo de certificado de cruce de línea fechado en 1945. Foto: U.S. Navy / Robert Clovis Fay (dominio publico).

La obra fue incorporada a la colección al recibir el *Premio Grande Mención Honorífica Capitania dos Portos do Espírito Santo do 2º Salão Capixaba do Mar* realizado en la Casa Porto das Artes Plásticas en el período de 13/12/2000 – 31/1/2001. Posteriormente Irineu Ribeiro fue también vencedor del 2º Prémio del *5º Salão Capixaba do Mar*, en 2003, cuando se adquirió la obra *Elo*, también investigada en este trabajo.

Batismo de Netuno se reexhibió también en 2014, en la exposición *Dos Salões à Bienal do Mar*, que marcó la reapertura de la Casa Porto das Artes Plásticas después de un período cerrado para reformas.

3.3.3. Roupa para sereia – Plano conceptual.

Fuente: Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Figura 92. Maruzza Valdetaro, *Roupa para sereia*, 2001. Casa Porto das Artes Plásticas, *3º Salão Capixaba do Mar*, realizado 13/12/2001 a 03/03/2002.

Nº de registro: 215961. Autor: Maruzza Valdetaro. Título: Roupa para sereia I (2001).

Material: diferentes tipos de tejidos y maniquíes de plástico.

Descripción técnica: Instalación formada por siete ropas, confeccionadas con diferentes tejidos y en formado de cola de sirena que se exponen colgadas en manequines de plástico. Dimensiones: Dimensiones variables

Maruzza Valdetaro concluió la Licenciatura en Artes Plásticas en la UFES en 2003, pero el percurso de su producción artística comieza incluso durante el curso con el trabajo *Paisagem*. Luego desarrolla *Loteamento do céu* [Parcelación del cielo][217], en 2002, el primer de una serie intitulada *Aquisições do impossível* (Adiquisiciones del imposible). Erly Vieira Jr comenta esta serie:

> *A MZZ é uma criação da capixaba Maruzza Valdetaro, e seus "empreendimentos", na verdade, compõem uma série denominada Aquisições do impossível, que a artista vem desenvolvendo nos últimos quatro anos, desde que realizou o pioneiro Loteamento do Céu, em março de 2002.*
>
> *De lá pra cá, Maruzza vem desenvolvendo uma das mais bem-sucedidas trajetórias no campo das artes visuais no Espírito Santo. Premiada em vários salões de arte locais e nacionais, ela tem apresentado obras bastante curiosas, em especial seus "Loteamentos" (do Céu, do Ar, do Aroma, da Feminilidade). Cada um deles é uma instalação, seja em espaço interno ou externo, com direito a planta de localização e escritura, assinada pela MZZ Diz que trata sempre da questão do consumo exacerbado, é um gancho que sempre leva para em seus trabalhos.*[218]

En 2006, en el *Espaço Experimental* de la galería Mathias Brota (Vitória/ES), Maruzza Valdetaro propone el lanzamiento del *Edifício Ascensão*, parte de la série *Aquisições do Impossível*. Mendes afirma que ese trabalho es un despliegue de *Loteamento do céu*, instalación presentada en la Galeria de Arte Espaço Universitário/UFES en 2002, donde Valdetaro propuso discutir

[217] Instalación exhibida en la Galeria de Arte Espaço Universitário/UFES, en 2002.

[218] Erly Viera Jr, :: «:: Vende-se sossego (e um pedaço do céu também!), 24/10/2006 »:, Omeromundo, 2006, http://www.overmundo.com.br/overblog/vende-se-sossego-e-um-pedaco-do-ceu-tambem.

T.A.: La MZZ es una creación de la capixaba Maruzza Valdetaro, y sus "emprendimientos", en realidad, componen una serie denominada Adquisiciones de lo imposible, que la artista viene desarrollando en los últimos cuatro años, desde que realizó el pionero *Loteamento do Céu* en marzo de 2002.

De allí para allá, Maruzza viene desarrollando una de las más exitosas trayectorias en el campo de las artes visuales en el Espíritu Santo. En el marco de los diversos salones de arte locales y nacionales, ha presentado obras bastante curiosas, en particular sus "Loteamientos" (del cielo, del aire, del aroma, de la feminidad). Cada uno de ellos es una instalación, sea en espacio interno o externo, con derecho a planta de localización y escritura, firmada por la MZZ Dice que trata siempre de la cuestión del consumo exacerbado, es un gancho que siempre lleva para en sus trabajos.

las relaciones entre el espacio, el tiempo, la realidad y la virtualidad a través de ventas de imposibilidades.[219]

En entrevista a Leonardo Ribeiro para el programa *Revista Universitária*, de la *Rádio Universitaria FM/UFES*[220], en Vitória, la artista declaró que siempre creó obras instalativas, que le gusta desarrolar sus trabajos en esta categoía de arte. Como en la memorable instalación *Olé*[221], en el MAES en 2013, que tiene en las paredes laterales formas que remeten a los arcos de fútbol y al centro una trama de tiras elásticas donde veintidós 22 bolas invitan a la participación del público, proponiendo un ambiente lúdico relacionado al futebol.

Fuente: Facebook Maruzza Valdetaro

Figura 93. Maruzza Valdetaro, *Olé*, 2013.

[219] Neusa Mendes, «Matias Brotas Exposição DuoORLANDO DA ROSA FARYA & MARUZZA VALDETARO, de 24 de agosto a 07 de outubro de 2006 - Matias Brotas», Mathias Brotas, 2006, http://www.matiasbrotas.com.br/portfolio-items/exposicao-duo-orlando-da-rosa-farya-maruzza-valdetaro-de-24-de-agosto-a-07-de-outubro-de-2006/.

[220] «Artista Maruzza Valdetaro expõe obra inédita no Maes | Universitária FM», 2013, http://www.universitariafm.ufes.br/noticias/artista-maruzza-valdetaro-expoe-obra-inedita-no-maes.

[221] La instalación participó de la exposición *Estética do futebol e outras imagens* [Estética del fútbol y otras imágenes], en el MAES, en Vitória y en el Parque das Ruinas, en Santa Teresa, Rio de Janeiro, en 2014.

La presencia de sus instalaciones en la Casa Porto das Artes Plásticas es significativa, con otros dos trabajos en la colección, *Mergulho* y *Perfume*.

Quando realizó el proyecto de *Ropas para sereia*, Valderaro estaba en el quinto período del grado de Bellas Artes y mantenía una confección de ropas desde 1985. Muchos de sus trabajos mantienen relación y acercamiento con su práctica con la costura.

La instalación fue agregada a la colección por haver recibido el 3º Prémio y el Prémio Juri Popular en el *3º Salão Capixaba do Mar*, realizado 13/12/2001 a 03/03/2002. Para compor esta obra Maruzza Valdetaro evoca la figura mitológica de la sirena y la denominación história y legendaria de los siete mares. El memorial descriptivo del proyecto que acompaña la inscripción se la obra en el Salón describe que:

> *"Roupa para Sereia" consiste em uma coleção de sete figurinos cuja modelagem é planejada para se adequar ao corpo das sereias. Os sete figurinos, relativos oas [sic] sete mares (Atlântico, Pacífico, Índico, Antártico, Mediterrâneo e Arábico[222]), partiriam de "pastiches" de elementos de moda que figurariam no imaginário popular, relativo às regiões banhadas pelos mares. A evocação dos lendários "sete mares" e da mítica figura da sereia conjugam mitologia e imaginário, atualizados pela experiência estética proporcionada pela moda"[223].*

En entrevista a la artista realizada en el 26/05/2016 en la Casa Porto das Artes Plásticas, Valdetado revela que la intención del trabajo es provocar el imaginário y seducir las personas. Su trabajo trata de dos elementos del imaginario colectivo, transmitido por relatos históricos y consolidados por la literatura, películas, poesías, etc.: las sirenas y los siete mares.

> *Las sirenas son consideradas monstruos marinos, con cabeza y pecho de mujer, y el resto del cuerpo el de pájaro, o bien de pez, según leyendas más tardías y de origen nórdico. Las histórias narran que estos*

[222] Aquí se observa que el artista describe solo seis de los siete mares que anuncia en el proyecto. En nuestra entrevista, ella menciona el séptimo mar en la lista: el ártico.

[223] T.A.: "Roupa para Sereia" [Ropa para la sirena] consiste en una colección de siete figurines cuyo modelo está planeado para adecuarse al cuerpo de las sirenas. Los siete vestuarios, relativos a los siete mares (Atlántico, Pacífico, Índico, Antártico, Mediterráneo y Arábigo), partieron de "pastiches" de elementos de moda que figurarían en el imaginario popular, relativo a las regiones bañadas por los mares. La evocación de los legendarios "siete mares" y de la mítica figura de la sirena conjugan mitología e imaginario, actualizados por la experiencia estética proporcionada por la moda.

> *seres seducen a los navegantes con su canto y belleza, pero que luego los arrastran al fundo del mar.*[224]

De hecho, este personaje no está figurado en la instalación, pero su iconografía es tan característica que las ropas en forma de cola evocan su presencia inmediatamente. Esta dinámica es reforzada cuando se ve a los maniquís colgados, vestindo las ropas, permitiendo la construcción formal imaginária del cuerpo feminino y fantástico de la sirena.

La expresión los siete mares aparece en diferentes culturas y épocas con distintas definiciones. Puede ser entendida de modo simbólico como "todos los mares conocidos", o como referencia al dominio marítimo o extensión marítima inmensurable, como en la poesía de Manuel Alegre: "Vai minha canção vai como um navio / sete mares são pequenos / para o rumo que tu levas. / Em qualquer parte alguém te espera.[225]

Como descripción geográfica, la lista de los mares se ha cambiado en cada época. En la literatura grega, se registran los mares: Egeu, Adriático, Mediterráneo, Negro, Rojo y Cáspio. En la literatura medieva europea, la expresión se refiere a los mares del Norte, Báltico, Atlántico, Mediterráneo, Negro, Rojo y Cáspio. En la literatura medieval europeia, a mesma expressão se referia aos mares do Norte, Báltico, Atlântico, Mediterrâneo, Negro, Vermelho e Arábico. En un período más reciente, hemos encontrado referencias de los siete mares como siendo el Ártico, el Atlántico Norte, el Atlántico Sul, el Pacífico Norte, el Pacífico Sul, el Índico y el Antártico. Actualmente la clasificación se difiere, separando los océanos de los mares, que soman más de 100 registrados.[226] [227]

Los siete mares propuestos por Valdetaro no corresponden a ninguno de los grupos mencionados en su totalidad. La artista formula un elenco propio de mares que reúne: Atlántico, Pacífico, Índico, Antártico, Mediterráneo, Arábico y Ártico. Para cada uno de los mares Valdetaro proyecta un estilo distinto, representado en las características de tipo, color y textura del tejido.

---

[224] Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Colección (Barcelona, España: Editorial Labor S.A., 1992).

[225] Manuel Alegre, *Praça da Canção*, ed. Cecília Andrade, *Publicações Dom Quixote* (Lisboa, 2015).

T.D.: Va mi canción va como un barco / siete mares son pequeños / hacia el rumbo que llevas. / En cualquier parte alguien te espera.

[226] «cultura / ... acertijos enlaceverde: "primeras menciones" (... alrededor del mundo y del tiempo)», accedido 9 de julio de 2019, http://acertijosculturales.blogspot.com/2017/01/primeras-menciones-alrededor-del-mundo.html.

[227] «Siete mares - EcuRed», accedido 9 de julio de 2019, https://www.ecured.cu/Siete_mares.

La instalación consiste en un ambiente donde se expone los siete modelos de ropa. El montaje original de 2001 fue realizado en una sala con paredes y techo blancos. Maruzza Valdetaro relata en la entrevista que en el techo había elementos no deseables, que interferían esteticamente y que por eso se ha tapado el techo con un tejido blanco estirado luego debajo de éste. Este recurso en el techo también facilitó que generara una iluminación difusa. La artista indica que la atención del público debe convergir para la ropa y por eso el ideal ser montada en un ambiente neutro, blanco, sin iluminación directa, por no generar sombras, pues que sería otro elemento en la obra.

Las ropas fueron confeccionadas por la propia artista, como una especie de falda, terminada en forma de cola de pez. Cada traje llevaba una tela y un patrón que parecía representar mejor a cada uno de los siete mares. "É como se essa sereia estivesse ditando moda".[228]

La obra fue exhibida otra dos veces después del 3º Salón, en la exposición *Dos Salões à Bienal do Mar*[229] en 2014 y en la exposición *Copo de mar*[230] en 2017. En la segunda, se montó la obra en el salón de exposiciones principal de la Casa Porto das Artes Plásticas y el primero en un espacio no neutro. Para la artista, la primera exhibición se queda como la mejor referencia para futuros montajes de la obra, por atender más al proyecto pretendido por ella.

[228] T.A.: Es como si la sirena estuviera dictando moda.

[229] Exposición colectiva realizada en la Casa Porto das Artes Plásticas, de 08/05/2014 a 09/08/2014.

[230] Exposición colectiva realizada en Museu Histórico da Ilha das Caieiras "Manoel dos Passos Lyrio" – Museu do Pescador Museu Histórico da Ilha das Caieiras "Manoel dos Passos Lyrio" – Museu do Pescador, Vitória, de 05/08/2017 a 06/10/2017.

Fuente: Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Figura 94. Maruzza Valdetaro, *Roupa para sereia*, 2001.

3.3.4. Tea Bags – Plano conceptual.

Figura 95. Elisa Queiroz, Tea Bags, 2001. Archivo Casa Porto.

N° de registro: 215960 Autor: Eliza Queiroz. Título: Tea Bags I (2001).

Material: bolsitas de té, plástico, cajas de papel impresas, serpentina eléctrica, bandeja de madera, hervidor de agua y dos tazas de té con platos.

Descripción técnica: Instalación constituída por seis conjuntos de bolsitas de té encapsuladas en láminas de plástico y seis cajas de té dispuestas en la pared y, en el suelo, una mesita con dos tazas de té y un hervidor que pita cuando se hierbe el agua. Dimensiones: 159x150x37,5cm.

En la colección de la Casa Porto das Artes Plásticas encontramos tres obras de la artista multimedia Elisa Queiroz: *Tea Bags* (2001), *Álbum de Retrato* (2002) y *Macarrão aos frutos do mar* (2002).

Según Erly Vieira Jr, escritor, cineasta y amigo cercano de la artista, la investigación de Elisa Queiroz se inicia en meados de la década de 1990, cuando aún estudiante de Artes Plásticas (graduada en 1997) en el Centro de Artes de la UFES, cuando empieza a se interesar por las representaciones de belleza femenina en la Historia del Arte fuera de los patrones estéticos del siglo XX, encontrando en las formas obesas de la pintura barroca y esculturas paleolíticas referencias que alimentaron su producción artística.[231]

En el texto del catálogo de la exposición individual *Objeto obeso*, realizada en la Galeria de Arte Espaço Universitário (Vitória/ES) en 1998 Elisa Queiroz define el perfil y el hilo conductor de toda su producción:

> *Construo peças para discutir minha identidade e meu poder de sedução, usando a ludicidade para reler a percepção do desencaixe que minha corpulência sugere à sociedade contemporânea ocidental, recondicionando o olhar do espectador.*[232]

En el texto *Arte para degustar*, Vieira Jr hace un recorrido por toda su producción, confirmando y ampliando la afirmación de la artista.

> *O trabalho de Elisa Queiroz caracteriza-se, há mais de uma década, por levantar discussões, de forma bastante intensa e coesa, em torno de uma não-identificação da artista com os padrões estéticos da cultura de consumo contemporânea. Em suas obras predominam imagens do corpo obeso (principalmente o feminino), cujas fartas adiposidades assumem um subversivo significado de sensualidade, contrariando a hegemonia das formas esguias, alongadas e siliconadas, tidas como padrão único de beleza.* [233]

[231] Vieira Jr, :: «:: Arte para degustar »:

[232] T.A.: Construyo piezas para discutir mi identidad y mi poder de seducción, utilizando el juego para releer la percepción del desapego que mi corpulencia sugiere a la sociedad occidental contemporánea, reacondicionando la mirada del espectador.

[233] Vieira Jr, :: «:: Arte para degustar »:

T.A.: El trabajo de Elisa Queiroz se caracteriza, desde hace más de una década, por levantar discusiones de forma bastante intensa y cohesiva en torno a una no identificación de la artista con los patrones estéticos de la cultura del consumo contemporáneo. En sus obras predominan imágenes del cuerpo obeso (principalmente el femenino), cuyas hartas adiposidades asumen un subversivo significado de sensualidad, contrariando la hegemonía de las formas esbeltas, alargadas y siliconadas, tenidas como patrón único de belleza.

La artista ha fallecido en 2011, configurándose un caso especial que nos exigió un proceso particular de estudio y registros de informaciones debido a la ausencia de la artista. Aunque la documentación institucional guarda los proyectos de las obras, con memorial descriptivo y algunas informaciones de montaje, nada en lo encontrado decía sobre la posibilidad ser rehechas por terceros o los detalles de cómo hacerlo. Lo más grave todavía era no se hallar en los archivos las imágenes originales, con resolución suficente para garantizar una futura reproducción de las obras. Para ampliar las informaciones acerca de sus trabajos sería necesario recorrerse a entrevistas a personas más cercanas a Queiroz, especialmente a amigos artistas de algún modo involucrados en su producción artística.

Motivada por esta investigación doctoral y la experiencia desarrollada en el curso introductório de documentación de obras complejas que hemos impartido en 2016, el equipo de la Casa Porto das Artes Plásticas tomó la iniciativa de buscar ampliar las informaciones acerca de las instalaciones de Eliza Queiroz con una serie de entrevistas que se realizó en el período de mayo a junio de 2018. El equipo de la Casa Porto das Artes Plásticas también tuvo acceso la documentación y materiales donados por la familia de Eliza Queiroz a la Galeria de Arte Espaço Universitário/UFES, en 2013. Hasta el momento de la investigación, el material referente a Elisa Queiroz estaba fotografado, pero no catalogado. Lamentablemente no se han encontrado allí ninguno de los archivos originales de las fotos utilizadas en los tres trabajos de la colección de la Casa Porto das Artes Plásticas.

Para la primera entrevista[234] se invitó a Francélio de Oliveira[235], artista visual y cineasta, con quién Elisa fue casada y compartió diversos trabajos y la *Casa Melancia*[236] [CasaSandía] donde funcionó la productora EQ y la Savaris Producciones Fotográficas. También se entrevistó a Rodger Savaris, fotógrafo; Yvana Belchior[237], artista visual y arte educadora; a Pablo Traback,

[234] Entrevista a Francélio realizada en el 16/05/2018 por Bernardette Rubim y Kênia Lyra, respectivamente técnica y coordinadora de la Casa Porto das Artes Plásticas, con la presencia de Franquilândia Raft, educadora y excoordinadora de la GHM.

[235] Francélio Cristóvão de Oliveira, artista visual y ex marido de Elisa Queiroz

[236] El espacio Casa Melancia fue inaugurado en 7/7/2017 en el barrio de Jardín Camburi pretendiendo ser polo de producciones artísticas, webdesign, audiovisual y afines, además de escenario para artistas plásticos y músicos en el acercamiento de arte y tecnología.
REF http://www.overmundo.com.br/agenda/casa-melancia-e-orlando-da-rosa-farya

[237] Yvana Belchior es artista, autora y coordinadora del proyecto EMPAREDE Contemporânea que agrega en su casa actividades de galería de arte, cineclub, atelier y biblioteca, con programación y visitación continua, incluyendo espacio expositivo en la parte externa de la casa, que permite acceso continuo de los transeúntes al arte.

que trabajó en la institución hasta 2005. Otra importante entrevista se realizó con Erly Vieira Jr[238], escritor, cineasta y amigo cercano de la artista, autor de varios textos críticos sobre el trabajo de Elisa Queiroz. Recorreremos a estas entrevistas para la comprensión del proceso creativo de Queiroz y para trazar el plano conceitual de cada una de las tres obras, iniciando por *Tea Bags*.

La instalación *Tea Bags* está formada por la exposición en pared de seis conjuntos de láminas de plástico, costurados de modo a formar bolsillos que guardan bolsitas de té encapsuladas. Estas láminas plásticas son dispuestas een dos columnas en la pared al lado de seis cajas de té, alineadas verticalmente con variación de posiciones. Debajo de estas cajas, en el suelo, una pequeña mesa sustiene un hervidor eléctrico y dos tazas de té. En la foto del montaje de 2001 se ve que el espacio en que se expone la obra es delimitado de blanco en el suelo. Durante la exposición, el hervidor si mantiene encendido y cuando hervida el agua emite un sibilo. Según Francélio Oliveira, Elisa Queiroz utilizó el té chino, té verde y que en el hierbidor da agua ponía algas saladas, para oler a mar el aire del salón. Así que la obra incluía no solamente elementos visuales, pero también sonoros y olfativos.

En el catálogo del *3º Salão Capixaba do Mar*[239] la página dedicada a esta obra hace mención del premio recibido (2º Prémio), una imagen esquemática de la obra y el extracto del texto de presentación, que lo transcribimos en la íntegra:

> *"O porto para para hora do chá. Missigenam-se culturas ao fluxo das águas do mar. Momento de chegada e partida… os navios e seus apitos, a movimentação do "leva e traz", fluxo da vida que se enriquece somando. Riqueza plural de multi culturas, vida latente dos produtos distantes que se misturam às culturas por onde passam, tragando-as e tragados por elas.*
>
> *Um perfume de Mar no ar… chá! Cujo conteúdo é fruto deste mesmo mar. Uma pequena caixa carregada de pluri, multi, mix informações, de línguas e imagens, (daquele mar distante), soma de muitas linguagens contidas na embalagem, onde uma delas diz: TEA BAGS.*
>
> *O aroma é o resultado do processo antropofágico. Seu percurso desdobra-se em multi possibilidades.*

[238] Erly Vieira Jr (Vitória, 1977) es escritor, curtametrajista y profesor del Departamento de Comunicación Social en la Universidade Federal do Espírito Santo. Como investigador audiovisual tiene publicado artículos, capítulos y libros en esta área.

[239] El 3º Salão Capixaba do Mar se realizó en la Casa Porto das Artes Plásticas en el período de 13/12/2001 a 03/03/2002.

> *A instalação é a superfície condutora da memória da imagem. O conteúdo da caixa desvela a memória imediata da embalagem, cisão do olhar + objeto + paladar + olfato + audição + memória, simulando uma sedução sinestésica. Ela é o objeto e também o suporte da imagem que anuncia o objeto.*
>
> *O apito, a fumaça e o perfume da chaleira em constante ebulição, reforçam a memória sensorial da presença do lugar, neste caso, o porto".*[240]

Analisando la foto de la instalación, Francélio de Oliveira recuerda que el punto de partida para la creación de esta obra fue una caja de té donde se leía *Tea Bags* [bolsas de té].

> *Isso é uma caixa de chá chinês que ela arrumou, ganhou de alguém, sei lá e ela achou interesante brincar com a questão do design da coisa, que é o que ela faz [sic] a representação. Cada conjunto desse aqui é uma faceta da caixa impressa em mosaico. (…) A imagem é redimensionada, recortada e transferida para o chá e aplicada com essa escala de afastamento.*

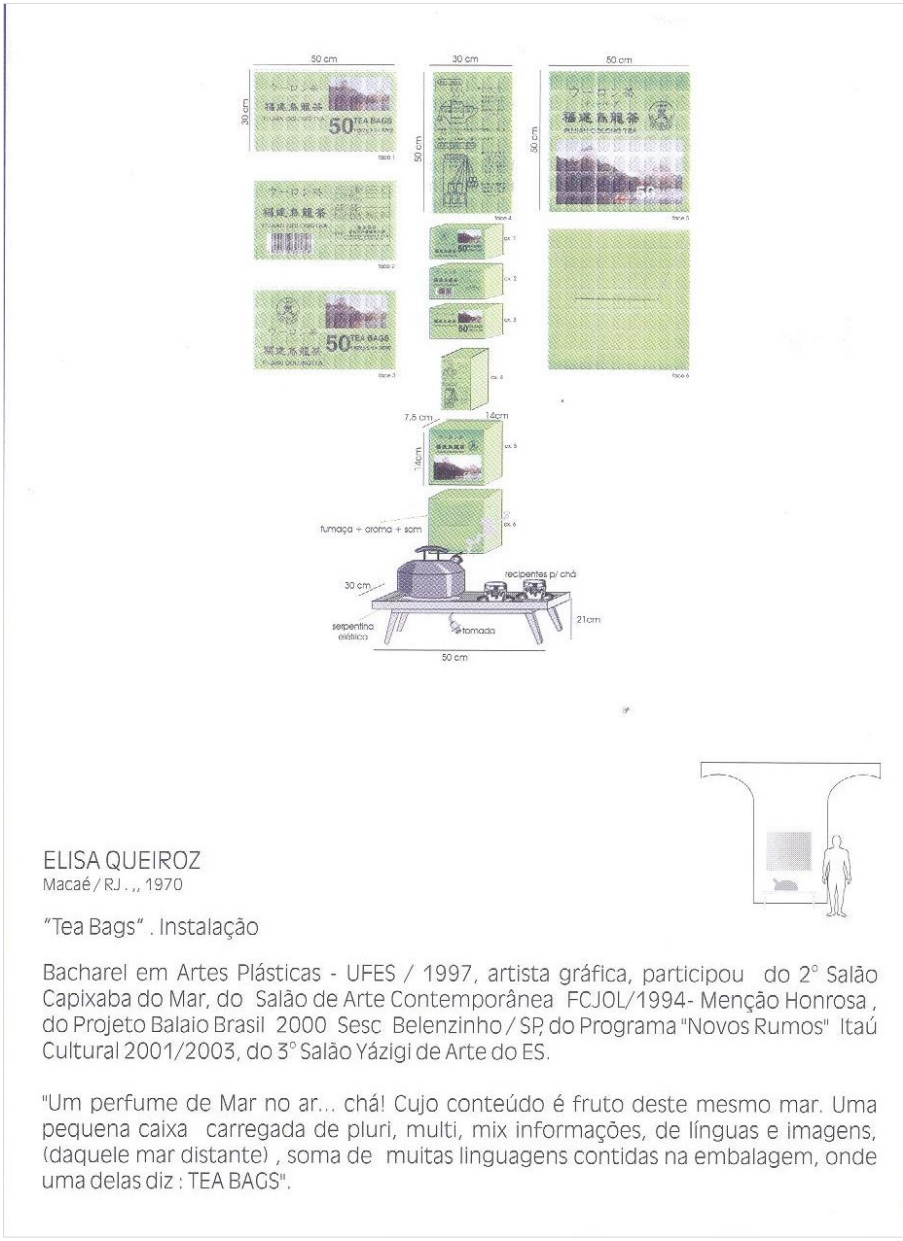
Preguntado lo que pensaba ser el esencial en esta obra, Oliveira indica: "É o chá. É o convite a beber este chá que ninguém vai servir"[241] y completa diciendo que el sibilo del hervidor remete al té, a la hora del té de las cinco (una referencia al hábito ingles), al silbido del navío, al puerto de donde viene esta mercancía.

Las imágenes de las faces de la caja original fueron editadas, impresas en papel transfer y transferidas para las bolsitas de té. Según Oliveira, las costuras de éstos en los plásticos las hice la propia autora. En cada bolsita de

[240] T.A.: El porto para para la hora del té. Se mestizan culturas al flujo de las aguas del mar. Hora de llegada y salida ... barcos y sus silbatos, el movimiento de "lleva y trae", Flujo de la vida que se enriquece mediante la adición. Riqueza plural de multi culturas, vida latente de los productos distantes que se mezclan a las culturas por donde pasan, tragándoselas y tragado por ellos.
¡Un perfume de Mar en el aire… té! Cuyo contenido es fruto de este mismo mar. Una pequeña caja cargada de pluri, multi, mix informaciones, de lenguas e imágenes, (de aquel mar distante), suma de muchos lenguajes contenidos en el embalaje, donde uno de ellos di: TEA BAGS.
El aroma es el resultado del proceso antropofágico. Su ruta se desarrolla en múltiples posibilidades.
La instalación es la superficie conductora de la memoria de la imagen. El contenido de la caja desvela la memoria inmediata del paquete, división de la mirada + objeto + sabor + olfato + audición + memoria, simulando una seducción cenestésica. Ella es el objeto y también el soporte de la imagen que anuncia el objeto.
El silbato, el humo y el olor del hervidor en constante ebullición refuerzan la memoria sensorial de la presencia del lugar, en este caso, el puerto.

[241] T.A.: Es el té. Es la invitación a beber este té que nadie servirá.

chá, se imprimió con papel transfer un fragmento de la imagen de una de las faces de la caja del té original (chines).



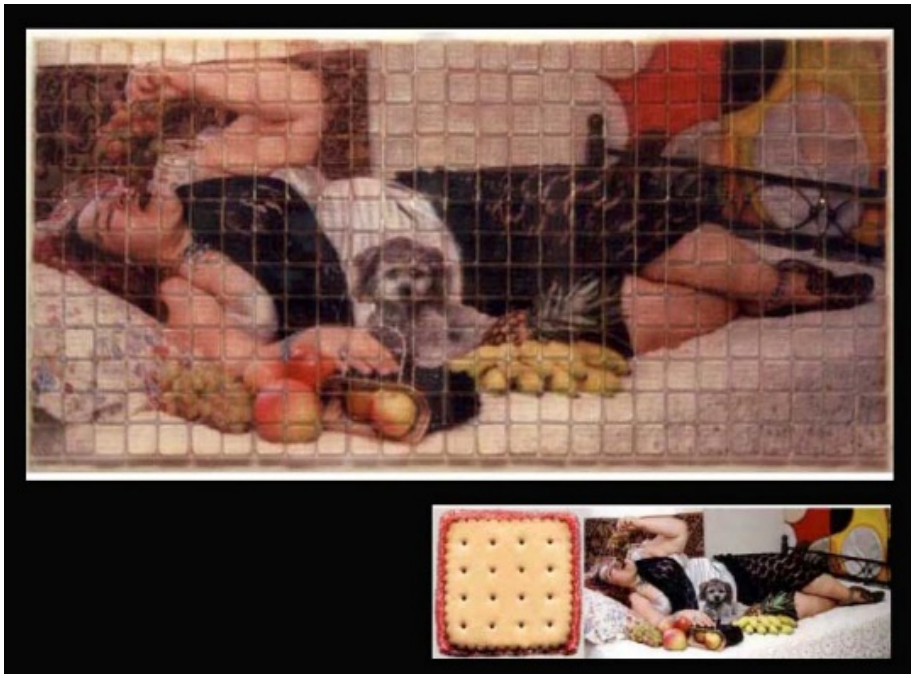
Fuente: Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Figura 96. Imagen del catálogo del 3° Salão Capixaba do Mar.

Este no había sido el primer trabajo de Elisa Queiroz con uso de bolsitas de té. Para una exposición en la UFES la artista había hecho la obra *Chá das cinco*

(Té de las cinco), en la qué se imprimió en las bolsas de té fotos de colegas de trabajo. Yvana Belchior se acuerda entre risas que los sabores de los tés variaban conforme la persona de la foto, así la artista jugaba con el uso de sabores más dulces o amargos, imprimiendo también valores y subjetividades a cara rostro.

3.3.5. Álbum de retratos – Plano conceptual.



Fuente: Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Figura 97. Eliza Queiroz, Álbum de retratos, 2002. Imagen de del proyecto presentado por la artista para el *1° Salão de Arte de Vitória*.

N° de registro: 300911 Autor: Eliza Queiroz. Título: Álbum de retratosI (2002)

Material: galletas, papel de arroz, tinta de impresión, acrílico.

Descripción técnica: Imagen de la artista y su perro impresa en en papel arroz fijado sobre galletas dispuestas en la pared como un mosaico, cerrada en una caja de acrílico. Dimensiones: 160x80x5cm.

El memorial descriptivo escrito por Elisa Queiroz nos presenta la obra:

> *"Projeto para instalação "Álbum de Retrato"*
>
> *A instalação também é um banquete aos sentidos que convida aos deleites do olhar ao paladar.*
>
> *A imagem flagra a artista em uma proposição que a remete mais uma vez às Vênus, dando continuidade a sua investigação estética, contrapondo gerações nas propostas sedutoras da arte.*

Nessa versão, a Vênus convida aos pretendentes a um deleite do olhar. Um álbum de retrato, cuja superfície escolhida para acolher sua imagem foram biscoitos almofadados por maria mole, que funcionam como tecelas [sic] de um mosaico, onde o resultado plástico é um doce e irreverente cenário pictórico.

Almofadada pelos biscoitos de maria mole, a fotografia da artista remonta uma versão contemporânea para as Vênus, expondo todo seu excesso nos mínimos detalhes.

A imagem estampada nos biscoitos adoça sutilmente o ambiente, sugerindo uma sedução sinestésica em um processo antropofágico, onde a superfície dos biscoitos é a condutora da imagem.

Os biscoitos estão organizados em uma única camada.

O trabalho é formado por 27 módulos de acrílico de 8cm de largura, 13 módulos de 8cm de altura, com a profundidade de 3,5cm, que formam a imagem em um mosaico com 351 biscoitos recheados de maria mole, impressos em tinta comestível, sobre papel de arroz e aplicados nos biscoitos por absorção em calda de açúcar"[242].

La obra *Álbum de Retrato* fue la vencedora del 1º Prémio del *1º Salão de Arte de Vitória*[243]. Compone a una serie de "banquetes", como *Sirva-se*, primero trabajo de la serie, *Piquenique na relva com formigas* y *Macarrão aos frutos do mar*, en los que la artista explora suportes comestibles.

[242] Proyecto para instalación "Álbum de retrato".
La instalación también es un banquete a los sentidos que invita a los deleites de la mirada al paladar.
La imagen sorprende a la artista en una proposición que la remite una vez más a las Venus, dando continuidad a su investigación estética, contraponiendo generaciones en las propuestas seductoras del arte.
En esa versión, Venus invita a los pretendientes a un deleite de la mirada. Un álbum de retrato, cuya superficie elegida para acoger su imagen fueron galletas cojinesadas por maría blanda, que funcionan como teselas [sic] de un mosaico, donde el resultado plástico es un dulce e irreverente escenario pictórico.
Al igual que las galletas de maría blanda, la fotografía de la artista remonta una versión contemporánea para las Venus, exponiendo todo su exceso en los mínimos detalles.
La imagen estampada en las galletas endulza sutilmente el ambiente, sugiriendo una seducción sinestésica en un proceso antropofágico, donde la superficie de las galletas es la conductora de la imagen.
Las galletas se organizan en una sola capa.
El trabajo está formado por 27 módulos de acrílico de 8 cm de ancho, 13 módulos de 8 cm de altura, con la profundidad de 3,5 cm, que forman la imagen en un mosaico con 351 galletas rellenas de maría blanda, impresas en tinta comestible, sobre papel de arroz y aplicados en las galletas por absorción en almíbar de azúcar.

[243] Salón realizado en el período de 05.09 a 13.10.2002 y basado provisionalmente en la entreplanta del estabelecimiento Flor de Maio, situado en la plaza Oito de Setembro, en el centro de Vitória.

Figura 98. Galletas "Maria mole". Tipo de galletas utilizadas por Eliza Queiroz en la obra Álbum de retrato.

En la entrevista concedida al personal de la Casa Porto das Artes Plásticas, Francélio Oliveira describe que esta obra tiene la escala del cuerpo de la artista: 165x 80cm, proporción que se repite en otras obras, aunque no en dimensiones precisas. La referencia para la composición de la foto fue la pintura *La maja vestida*[244], del pintor español Francisco de Goya[245], imagen muy conocida y impactante por su erotismo, llegando a ser secuestrada por la Inquisición por considerarla obcena. Elisa Queiroz explora este erotismo y figura en la obra ofreciendo a si, en su cuerpo opulento y sensual, en banquete en una imagen comestible.

Fuente: https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/la-maja-vestida/581

Figura 99. Francisco Goya, La maja vestida, 1800-1807. Colección Museu Nacional del Prado, Madrid.

[244] La maja desnuda (1790-1800), de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), perteneciente a la colección Museu del Prado, España.

[245] Dato coincidente en las entrevistas a Francélio de Olieveira, Yvana Belchior y Erly Vieira Jr.

3.3.6. Macarrão aos frutos do mar – Plano conceptual.

Figura 100. Eliza Queiroz, *Macarrão aos frutos do mar*, 2007. Imagem del proyecto presentado por la artista al concurso del *4º Salão Capixaba Mar*.

Nº de registro: 300910. Autor: Eliza Queiroz. Título: Macarrão aos frutos do mar I (2007).

Material: Pasta para lasaña, papel de arroz y impresión en tinta comestible.

Descripción técnica: Impresión de foto con tinta comestible sobre papel de arroz, fijado con clara de huevo en unidades de pasta de lasaña. Las unidades son montadas en la pared como teselas de un mosaico formando la imagen. Dimensiones: 88,8x185cm.

La obra *Macarrão aos frutos do mar* (Macarrones a los frutos del mar) se ha incorporado a la colección de la Casa Porto das Artes Plásticas por haber recibido el 2º Premio en el *4º Salão Capixaba Mar*, en 2002. En el proyecto presentado para el salón, la artista multimedia y diseñadora Elisa Queiroz describe que:

> *A instalação integra uma série de banquetes aos sentidos, que transitam do olhar ao paladar… A cena atemporal remete a imagens pictóricas luxuriosas, onde todo o ambiente é projetado em função do resgate a figuras mitológicas do universo cultural marinho. O corpo, a*

> *sensualidade e o prazer, fonte de sentido, se oferecem como prato principal em uma instalação recheada de humor e macarrão*[246].

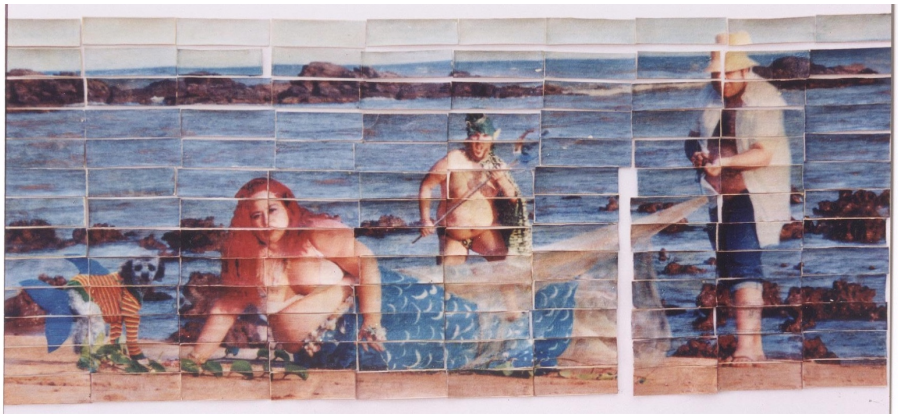


Figura 101.Eliza Queiroz, *Macarrão aos frutos do mar*, 2007. Foto de la obra en exposición, evidenciando irregularidades debido a la contracción de algunos rectángulos de la masa de lasaña.

Preguntado acerca de esta instalación, Oliveira dice que no estaba con Elisa Queiroz en la época de su creación, pero tiene una memoria de la obra por haber manipulado sus archivos y describe los personajes y las relaciones de la imagen:

> *O Macarrão aos frutos do mar era uma aventura de Netuno, a Sereia e o Pescador. (…) É uma alusão a sedução, a paixão. O Netuno é dono das coisas do mar, logo se acha dono da Sereia, o pescador tira a Sereia do mar e se apropria dela como… É uma alusão romántica mesmo, faz parte de uma série que ela tinha feito já com o próprio Flávio e com o Erly, eu não sei se isso foi exposto em algum momento.*[247]

[246] T.A.: La instalación integra una serie de banquetes a los sentidos, que transitan desde la mirada al paladar... La escena atemporal remite a imágenes pictóricas lujuriosas, donde todo el ambiente es proyectado en función del rescate a figuras mitológicas del universo cultural marino. El cuerpo, la sensualidad y el placer, fuente de sentido, se ofrecen como plato principal en una instalación repleta de humor y macarrones.

[247] T.A.: El 'Macarrón a los frutos del mar' era una aventura de Neptuno, la Sirena y el Pescador. El Neptuno quiere la sirena (que es el Flávio, que está de Neptuno), Erly, que es el pescador que juega y toma a la Sirena y tiene el pequeño pececillo que es el perro de ella [Elisa], el Snoop, que forma parte de la obra. Es una alusión a la seducción, la pasión. El Neptuno es dueño de las cosas del mar, pronto se halla dueño de la sirena, el pescador saca la sirena del mar y se apropia de ella como ... es una alusión romántica misma, forma parte de una serie que ella había hecho ya con el propio Flávio y, con el Erly, no sé si eso se ha expuesto.

La imagen de la obra presenta una escena de playa con cuatro personajes: la sirena, el pescador y el pez en primero el plano y en el segundo, Neptuno. El personaje de la sirena está representado por la propia Elisa Queiroz, el pescador por el escritor, cineasta y amigo Erli Vieira Jr, Neptuno por Flávio Sarcineli[248] y el pez por el perro de la artista, Snoop. Según Oliveira, la foto es del fotógrafo Rodger Savaris y se produjo cerca de 50 fotos para se elegir la que se utilizó en la obra.

Fuente: http://www.overmundo.com.br[249]

Figura 102. Elisa Queiroz, *Será São Sebastião São Jorge?*, 2009. Foto: Gibran Chequer.

[248] Flávio Sarcinelli Neves (Vitória, 1975)

[249] Ériton Berçaco, :: «:: São Sebastião incompreendido? Vamos ao Mercado! »:, Overmundo, 2009, http://www.overmundo.com.br/overblog/sao-sebastiao-incompreendido-vamos-ao-mercado-1.

No es solamente en el título que *Macarrão aos frutos do mar* hace alusión a la comida. Se trata de una obra hecha con materiales comestibles. La foto fragmentada se imprimió en papel de arroz con tinta comestible y después fijadas con clara de huevo en láminas de pasta para lasaña. Para formar la imagen final las láminas son dispuestas en la pared como teselas de un mosaico.

La artista también realizó obras con otros suportes comestibles, como las galletas en *Piquenique na relva com formigas* y saches de té en *Sirva-se*.

El personaje central de la obra es la sirena, que nos llama atención por el volumen de su cuerpo, que contrasta con los modelos habituales. La representación del propio cuerpo en su trabajo no es una peculiaridad de *Macarrão aos frutos do mar*, la imagen de la artista vemos también en las obras *Álbum de retratos* (2002), *Piquenique na relva com formiga* (2004), *¿Será São Sebastião São Jorge?* (2009), participó de la exposición colectiva, realizada de 25 a 28/06/2009 en el entre otras y también en su producción audiovisual, como en el corta *Free Williams*.[250]

Fuente: Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Figura 103. Elisa Queiroz, *Piquenique na relva com formigas*, 2004. Impresión sobre papel de arroz sobre galletas tipo "maria mole". 170 x 87 x 10 cm

[250] Elisa Queiroz, *Free williams - YouTube video, 10:06* (EQ Produções, 2004), https://www.youtube.com/watch?v=3FBc1mT_TO8.
Free Williams fue realizado en 2004 por iniciativa de Elisa Queiroz, producido por la EQ Produciones. El corta es una sátira a los musicales de Bugsy Berckley y tiene en el elenco cinco artistas locales, además de Elisa y Francélio.

En varios de sus trabajos Queiroz dialoga de modo humorado con obras clásicas, tornando aún más provocador sus imágenes, como en *Piquenique na relva com formigas*, en que reproduce la escena clásica de Almuerzo sobre la hierba[251], de Claude Monet. Oliveira afirma que en Macarrão aos frutos do mar Elisa no se utiliza de una referencia de la historia del arte, siendo una libre creación, pero se comunica a otros trabajos.

> *Ela já tinha essa série rodando e a sereia vem disso também, a coisa do ciúme. É o mesmo discurso de Piquenique na relva, o conflito do amor. O fio é contínuo na história. No Chá da tarde com formigas ela [Elisa] é o lanche e o cachorro que está louco para devorar, ela está com comida sobre o corpo. É o único que ela está só ela e o Snoopy.*[252]

En el proyecto la artista anuncia que la instalación hace parte de una serie de banquetes a los sentidos. Francélio menciona otras obras de la serie, como *Piquenique na relva* y *Chá da tarde com formigas*. Al investigar los procesos de creación en la obra de Elisa Queiroz, José Cirillo ensaya que:

> *Na medida em que cresce como artista, assume uma volúpia criativa, apropria-se da história da arte e da cultura; e se oferece: em sacos de chá, uma Maja Desnuda; em biscoitos recheados, um gordo Piquenique sobre a Relva... Mas, não existe uma Elisa. Ela é ao mesmo tempo várias; é em rede. Tomada por essa rede, Queiroz passa a produzir prioritariamente em meio virtual, seus documentos autógrafos (quase não mais) passam a ser digitais, encerrados em suas máquinas cada vez mais possantes. Necessita de acesso à internet rápida; assim como de mídias armazenadoras cada vez maiores. Seu processo de criação ganha a complexidade de um artista tomada pelo rizoma da criação no hiperespaço. Sensualidade e volúpia fixam uma busca do lugar de mulher, amante de além-mar.*[253]

---

[251] Tratase de la pintura *Dejeuner sur l'herbe* (Almuerzo sobre la hierba) de Edouard Manet (1832-1883), 1863, óleo sobre lienzo, 264,5 x 208 cm, perteneciente a la colección del Museo d'Orsay.

[252] T.A.: Ella ya tenía esa serie rodando y la sirena viene de eso también, de la cosa de los celos. Es el mismo discurso de *Piquenique na relva*, el conflicto del amor. El hilo es continuo en la historia. En el *Chá da tarde com formigas [Té de la tarde* con hormigas] ella [Elisa] es la merienda y el perro que está loco para devorar, ella está con comida sobre el cuerpo. Es el único que ella está solo ella y el Snoop.

[253] José Cirillo, «Estúdio : artistas sobre outras obras.», en *Revista :Estúdio*, vol. 4 (Universidade de Lisboa - Faculdade de Belas-Artes, 2013), 246-51, http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582013000100033.
T.A.: En la medida en que crece como artista, asume una voluptuosidad creativa, se apropia de la historia del arte y de la cultura; y se ofrece: en bolsas de té, una Maja Desnuda; en galletas rellenas, un gordo Picnic sobre la hierba... Pero, no existe una Elisa. Ella es al mismo tiempo varias; es en red. Tomada por esa red, Queiroz pasa a producir prioritariamente en medio virtual, sus documentos autógrafos (casi no más) pasan a ser digitales, encerrados en sus máquinas cada

Olieveira cuenta que el proceso de registro del imágenen ocurrió en la playa y cree que fue en Manguinhos. Él dice que pasaron toda la mañana fotografiando y que todas las figuras fueron hechas por Elisa.

Al preguntarle si sabía cómo archivó las imágenes la artista, Francélio afirma que las mantuvo en álbumes. Incluso este ensayo tiene unas 50 fotos. Ha sido grabado sin descanso, en fotografía analógica. Él no sabe si los negativos la atraparon, pero las fotos impresas dicen que sí.

Sobre el proceso y la razón de haber utilizado la pasta de lasaña, contesta que Elisa ya había hecho trabajo con galletas y, según él, se pensaba en macarrones porque era un plato clásico de cocina.

vez más potentes. Necesita acceso a Internet rápido; así como de medios de almacenamiento cada vez mayores. Su proceso de creación gana la complejidad de una artista tomada por el rizoma de la creación en el hiperespacio. Sensualidad y voluptuosidad fijan una búsqueda del lugar de mujer, amante de más allá del mar.

3.3.7. Perfume – Plano conceptual.

Fuente: Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Figura 104. Maruzza Valdetaro, Perfume, 2002. Montaje de la obra en el *1º Salão de Arte de Vitória*, en 2002.

Nº de registro: 300905. Autor: Maruzza Valdetaro. Título: Perfumel (2002).

Material: Espejo, madera, revestimiento de goma estampado – EVA, tejido, café.

Descripción técnica: Ambiente con paredes y techo revestidos de EVA con estampa de flores, un espejo redondo en el suelo y, delante de éste, una silla que permite a la persona sentarse a contemplar las flores. Dimensiones: Variables.

El segundo trabajo de Maruzza Vadetaro (presentada en el subapartado 3.3.3) a hacer parte de la colección Casa Porto das Artes Plásticas es Perfume, en 2002, por haber sido premiada en el 1° Salão de Arte de Vitória. En el memorial descriptivo de la obra la artista diserta que:

> *PERFUME é uma proposta de instalação para a área interna, que pretende discutir, a partir da interação com o espectador, a relação entre memória/imaginário e sensorialidade (em especial o olfato e a visão).*
>
> *O espectador é convidado a sentar numa cadeira de jacarandá almofadada de veludo verde, e iniciar um processo de contemplação, rememoração e interação com um jardim virtual onde se sobressaem diversas fragrâncias de variadas flores. Este jardim virtual consiste no reflexo, a partir de um espelho redondo e polido disposto no chão, de um tapete serigrafado em policromia, estendido sobre o teto. Neste tapete, estarão serigrafadas fotografias de flores reais, dispostas de modo a constituírem, como tesselas, um mosaico.*
>
> *Esse mosaico tem relação direta com o tecido de uma memória sensorial, em que a associação de cada flor a uma fragrância permite ao espectador navegar por sua memória e imaginário pessoais, ao ser remetido, a partir de seu repertório simbólico, à associação do aroma ou da imagem a um referido momento já vivido. A "inversão de perspectiva", a partir do deslocamento do tapete para o teto e a possibilidade de visão a partir do espelho complementam o aspecto de convite ao lúdico.*
>
> *Na parede um recipiente conterá grãos de café. O grão, ao emitir o único aroma real entre as flores e fragrâncias virtuais no espelho, permite que se faça a transição entre um aroma e outro, entre uma memória e outra, como se fosse um leitmotiv de repouso nesse lúdico trajeto de navegação pelo imaginário.*
>
> *Ao permitir uma varredura do olhar conduzido pela seletividade da memória e do corpo (pelo sensorial), PERFUME permite a experiência de um tempo não-cronológico: o tempo da memória, da reflexão, um tempo recorrente, carregado de subjetividades e significações. Um tempo que pede um conforto para quem dele compartilha, um requinte representado pela cadeira com assento pluma sintética de algodão forrada pelo veludo verde-musgo, cor aliás predominante na natureza.*[254]

[254] T.A.: PERFUME es una propuesta de instalación para el área interna, que pretende discutir, a partir de la interacción con el espectador, la relación entre memoria / imaginario y sensorialidad (en particular el olfato y la visión).

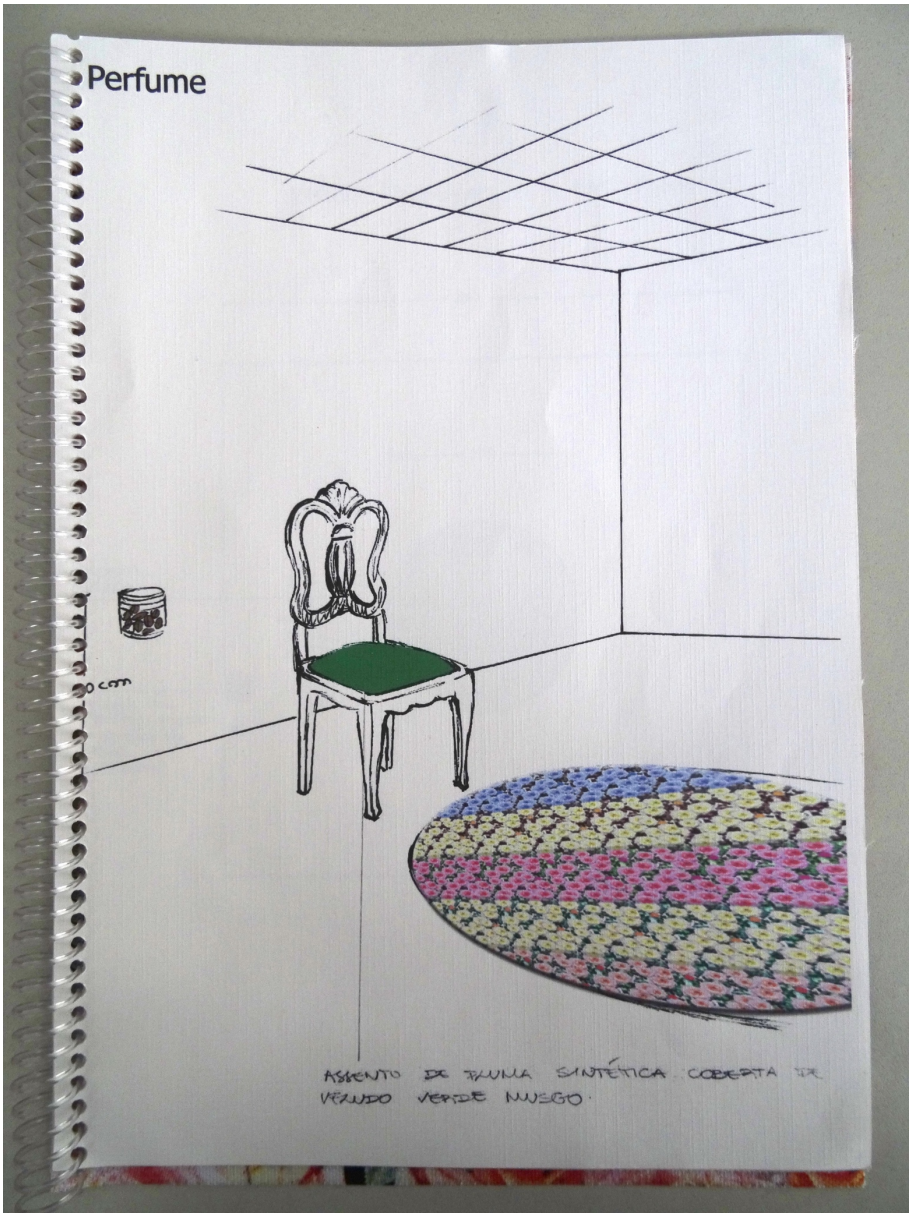
La pequeña sala en que se montó la obra recibió revestimiento com imágenes de flores en el techo y paredes. En el centro del ambiente, un espejo circular dispuesto en el suelo permite visualizar las flores como un cantero o un pozo de flores. En el trabajo antecesor, *Poço cromático* (Pozo cromático), la artista había utilizado el mismo recurso del espejo, para generar la impresión de un pozo que reflejaba las bolas de algodón perfumadas con que había forrado las paredes y techo de la Galeria Homero Massena.

El ambiente de la obra se completa con una silla posicionada delante del espejo, que invita al visitante a sentarse. Pero su posición no es fija, permitiendo al visitante cambiarla como le apetezca al utilizarla. La artista explica: "E esse poço, esse lugar, essa pausa… essa cadeira é para essa pausa, uma reflexão. Desse momento aí é o *Perfume*".[255]

Analisando el proyecto y las fotos de la obra expuesta notamos que el revestimiento de EVA no se quedó restricto el techo, como previsto.

El espectador es invitado a sentarse en una silla de jacarandá almohadilla de terciopelo verde, e iniciar un proceso de contemplación, rememoración e interacción con un jardín virtual donde sobresalen diversas fragancias de variadas flores. Este jardín virtual consiste en el reflejo, a partir de un espejo redondo y pulido dispuesto en el suelo, de una alfombra serigrafiada en policromía, extendida sobre el techo. En esta alfombra, estarán serigrafiadas fotografías de flores reales, dispuestas de modo que constituyan, como telas, un mosaico.
Este mosaico tiene una relación directa con el tejido de una memoria sensorial, en la que la asociación de cada flor a una fragancia permite al espectador navegar por su memoria e imaginario personales, al ser remitido, a partir de su repertorio simbólico, a la asociación del aroma o del aroma, de la imagen a un referido momento ya vivido. La "inversión de perspectiva", a partir del desplazamiento de la alfombra al techo y la posibilidad de visión desde el espejo complementan el aspecto de invitación al lúdico.
En la pared un recipiente contendrá granos de café. El grano, al emitir el único aroma real entre las flores y fragancias virtuales en el espejo, permite que se haga la transición entre un aroma y otro, entre una memoria y otra, como si fuera un leitmotiv de reposo en ese lúdico trayecto de navegación por el imaginario.
Al permitir una exploración de la mirada conducida por la selectividad de la memoria y del cuerpo (por el sensorial), PERFUME permite la experiencia de un tiempo no cronológico: el tiempo de la memoria, de la reflexión, un tiempo recurrente, cargado de subjetividades y significaciones. Un tiempo que pide un confort para quien de él comparte, un refinamiento representado por la silla con asiento pluma sintética de algodón forrada por el terciopelo verde-musgo, color además predominante en la naturaleza.

[255] T.A.: Y ese pozo, ese lugar, esa pausa ... Esa silla es para esa pausa, una reflexión. De ese momento es el Perfume.



Fuente: Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Figura 105. Maruzza Valdetaro. Proyecto de la instalación *Perfume*.

Fuente: Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.
Figura 106. Maruzza Valdetaro, Perfume, 2002. Detalle del revestimento con estampas de flores..

La silla en madera *jacarandá* [256]es de la casa de la artista, que nos cuenta que su padre siempre ha tenido muebles de esta madera[257]. Valdetaro la ha elegido por ser una madera muy representativa de la mueblería brasileña. Considerada "madera de ley"[258] y admirada por su color oscura, los mobles de *jacarandá* eran comunes en las casas brasileñas, especialmente en la década de 1960. El tapizado de la silla en verde es proposital, por ésta color relacionarse con la naturaleza.

De la instalación Perfume el único elemento oloroso es el café. Los granos de café fueron encerrados en un recipiente de acrílico fijado en la pared, junto a la puerta de entrada/salida de la instalación. Maruzza Valdetaro comenta que o café fue utilizado debido al título de la obra.

[256] Gilberto Passos et al., *Madeira: Uso e Conservação - Cadernos Técnicos 6* (Brasiília (Brasil): IPHAN/MONUMENTA, 2006), p.204. http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/CadTec6_MadeiraUsoEConservacao.pdf.
[257] M.Valdetaro, comunicación personal, 26/05/2016.
[258] Héctor Alejandro Keller, «Importancia de las especies con "madera de ley" para los Guaraníes de Misiones, Argentina», *Revista Floresta YVYRARETA 17* (Misiones, Argentina, 2001).
La expresión "maderas de ley" se aplicaba a las especies arbóreas más requeridas por las coronas españolas y portuguesas, con especial referencia a las maderas usadas en la industria naval.

> *Minha proposta é oferecer diversos aromas visuais e esse intervalo ser feito com o grão de café, coisa que ocorre nas perfumarias, a gente vai provar os perfumes e aí na prova você para alternar entre um e outro você coloca café, para anular o odor.*[259]

Con *Perfume* la artista intenciona generar un ambiente que remeta a la naturaleza a partir de elementos materiales y subjetivos: colores, imagen de diferentes tipos flores, la madera del piso y de la pared, la silla evocando la memoria de los típicos mobles de jacaranda, el olor del café, etc.

No quedaron elementos materiales de la obra además de algunos modelos del EVA estampado. La silla y el espejo eran pertenencias de la artista, que os llevó para casa. El espejo circular sería utilizado en otra obra de Valdetaro en la colección, adquirida en el mismo año: *Mergulho* (2002). Para futuros montajes de la obra la artista orienta que se deberá buscar elementos com mismas características del montaje original. Incluso el tapizado en verde de la silla, que la cor fue elegida adrede.

[259] T.A.: Mi propuesta es ofrecer diversos aromas visuales y ese intervalo se hace con el grano de café, algo que ocurre en las perfumerías, la gente va a probar los perfumes y ahí en la prueba para alternar entre uno y otro usted pone café, para anular el olor.

Fuente: Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Figura 107. Maruzza Valdetaro, *Perfume*, 2002. 1° Salão do Mar, Vitória/ES, 2002. Detalle de la silla y el reflejo de las flores en el espejo.

3.3.8. Mergulho – Plano conceptual.

Fuente: Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Figura 108. Maruzza Valdetaro, Mergulho, 2002.

N° de registro: 215962. Autor: Irineu Ribeiro. Título: Batismo de Netuno I (2000)

Material: Espejo circular y revestimiento de goma estampado – EVA.

Descripción técnica: Instalación forma un ambiente con paredes y techo en azul y piso con revestido com placas de EVA con impresión que simula arena y en el centro de la sala, un espejo en el suelo invita a una inmersión en el azul reflejado. Dimensiones: Variables.

Mergulho (Buceo) es la tercera obra de Maruzza Valdetaro a componer la colección artísitica de la Casa Porto das Artes Plásticas. En el memorial descriptivo del proyecto de la obra Valdetaro la describe:

> *Mergulho é um projeto de instalação que convida o espectador à imersão no espaço e no imaginário.*
>
> *O trabalho consiste na instalação de uma sala, coberta com tinta látex azul nas paredes e no teto, placas de E.V.A. com estampa de espuma do mar no chão e 0,90m do rodapé, impressas em serigrafia fixadas na parede com cola quente. No centro da sala, um espelho circular de 1m de diâmetro disposto no chão de modo a refletir a ampliação do azul e convidar o espectador a um mergulho através do espelho, em direção a um espaço imaginário permeado pelo simbolismo do azul, presente no céu e no mar. As espumas das ondas do mar, impressas nas placas de E.V.A., um material espumoso, funcionam como uma área de transição entre os azuis (concreto e imaginário), num convite ao jogo já anunciado pela placa afixada na entrada com os dizeres (favor tirar o calçado). O simbolismo do mar, expresso no espelho, permite também um momento de reflexão e introspecção, permitindo ao espectador uma atitude de contemplação e serenidade*[260].

La obra fue vencedora del 1° Prémio del *4° Salão Capixaba do Mar* realizado en el período de 13/12/2002 a 09/03/2003, en la Casa Porto das Artes Plásticas, cuando el museo estaba basado provisionalmente en la entreplanta del Estabelecimento Flor de Maio, situado en la plaza Oito de Setembro, en la región central de Vitória.

La artista expresa que la intención era que la persona tuviera en la obra un lugar, un espacio para pensar, para realizar una inmersión interior.

[260] T.A.: "Mergulho" [buceo] es un proyecto de instalación que invita al espectador a la inmersión en el espacio y en el imaginario.
El trabajo consiste en la instalación de una sala, cubierta con pintura de látex azul en las paredes y en el techo, placas de goma EVA [Etileno Acetato de Vinil] con estampa de espuma de mar en el suelo y 0,90m del pie de sala, impresas en serigrafía fijadas en la pared con cola caliente. En el centro de la sala, un espejo circular de 1m de diámetro dispuesto en el suelo para reflejar la ampliación del azul e invitar al espectador a un buceo a través del espejo, hacia un espacio imaginario impregnado por el simbolismo del azul, presente en el cielo y en el mar. Las espumas de las olas del mar, impresas en las placas de goma EVA, un material espumoso, funcionan como un área de transición entre los azules (concreto e imaginario), en una invitación al juego ya anunciado por la placa fijada en la entrada con los dichos (por favor, sacar el calzado). El simbolismo del mar, expresado en el espejo, permite también un momento de reflexión e introspección, permitiendo al espectador una actitud de contemplación y serenidad.

> *A proposta era fazer com que esse silêncio, esse azul… apesar do azul ser uma cor fria, mas quando eu coloco areia a intenção era remeter a esse mar, que te dá calmaria, que te leva um monte de coisas, de lembranças, de memórias, de problemas e te renova. Então a intenção era você estar ali para mergulhar em você. O objetivo do trabalho é esse. A pessoa ter um espaço para refletir.*[261]

El Diccionario de Símbolos de Juan-Eduardo Cirlot elabora la siguiente entrada para mar:

> *Su sentido simbólico corresponde al del "océano inferior", al de las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte. El mar, los océanos, se consideran, así como la fuente de la vida y el final de la misma [sic]. "Volver al mar" es como "retornar a la madre", morir.*[262]

La obra invita al público a estar en el ambiente creado por Valdetaro y jugar con sus espacios, experimentarlo, elegir lugares de interacción con el entorno y la inmersión en el mar a través del azul reflejado en el espejo.

Para formar el ambiente de la obra, todas las paredes y techo se pintó de azul y el piso se revistió con hojas de goma EVA, subiendo por las paredes hasta cierta altura. En las placas de EVA, una estampa en tonos de arena, que se ha impreso en proceso serigráfico, en policromía y monocromía. La artista utilizó solamente un patrón y cuenta que unas se quedaban más claras, otras más fuertes y terminó por optar por las más claras. En el centro del espacio Valdetaro instala un gran espejo circular en el suelo.

La iluminación fue realizada con el posicionamiento de spots en los cantos inferiores de la sala. La opción de no se utilizar la iluminación de techo fue para evitar la reflexión de las bombillas en el espejo.

Maruzza Valdetaro dice haber hecho el trabajo sin pretensiones, se sorprendiendo con el premio recibido. En la entrevista[263] que hemos realizado a la artista afirma que, en este trabajo, así como en su instalación Perfume, también está tratando de la naturaleza, pero aquí más de la naturaleza humana y la sumersión que posibilite la renovación. Valdetaro comenta el

[261] T.A.: El propósito era hacer este silencio, este azul ... aunque el azul es un color frío, pero cuando puse arena, la intención era referirme a este mar, que te da calma, te lleva muchas cosas, recuerdos, recuerdos, problemas y te renueva. Entonces, la intención era que estuvieras allí para sumergirte en ti. El propósito del trabajo es este. La persona tiene un espacio para reflexionar.
[262] Cirlot, *Diccionario de símbolos*.
[263] Realizada en el día 26/05/2016 en la Casa Porto das Artes Plásticas, con la participación de Bernadette Rubin, técnica de la institución.

relato de una persona que después de sentarse por un momento en el ambiente de la obra empezó a llorar mucho, como en un proceso de catarsis. Para artista esta experiencia fue suficiente para dejarla satisfecha y sentir haber alcanzado el objetivo de la obra.

3.3.9. O canto molhado vem do naufrágio triste e miserando I y II – Plano conceptual.

Figura 109. Andressa Zanotti, O canto molhado vem do naufrágio triste e miserando I y II, 2003.

N° de registro: 215978. Autor: Adressa Zanotti. Título: O canto molhado vem do naufrágio triste e miserando I y II (2003).

Material: Papel, nailon, hilo naval.

Descripción técnica: Obra I: Consiste en una serie de veinte hilos donde se cuelgan hojas de la impresión de facsímile del libro *Os Lusíadas*, del escritor portugués Luis Vaz de Camões, como si en un tendedero. Obra II: La obra consiste en una red de pesca suspendida por el techo y que se abre por el suelo y entre sus mallas, las hojas del poema mojadas con agua de mar. Dimensiones: Variables.

Al inscribirse en los Salones promocionados por la Casa Porto das Artes Plásticas cada artista inscribía dos trabajos para concurrir a la aprobación de uno. En un caso excepcional, el tribunal del 5ª Salão Capixaba do Mar aprobó a los dos trabajos de Andressa Zanotti. La obra registrada bajo el mismo número, en realidad, consiste en dos instalaciones distintas, aunque complementarias. Ambos llevan el mismo título, distintos en la numeración final: I y II. El primero trabajo es así definido en el memorial descriptivo:

> *"O canto que molhado vem do naufragio triste e miserando – I"*
>
> *Generoso, o mar permitiu que Luís voltasse à terra firme com seu tesouro intacto. Molhado é verdade, mas em perfeito estado. Seu trabalho seria, agora, como secá-lo. A instalação sugere a "permissão" dada pelo mar ao poeta Luís Vaz de Camões que se salva ileso do famoso naufrágio, conseguindo a façanha de trazer nas mãos Os Lusíadas. Depois de tal proeza, seu maior desafio seria, agora o de secar as páginas de seu poema. A instalação permite visualizar esta possibilidade. Os 20 varais, de fio naval, que sustentam as folhas, estão a aprox. 180cm do chão, e a uma distância de 15cm entre eles. A largura dos varais é de cerca de 300cm. Cada varal conterá de 12 a 14 folhas (A4) cada um, que estarão presas por pregadores. As folhas, que contém o poema de Camões, são molhadas com água do mar.*[264]

La segunda obra, *O canto que molhado vem do naufragio triste e miserando – II* es descripta como:

> *Pescaria farta, rede cheia... surpreendente tesouro. Um cardume diferente enche a rede do pescador. Pesca-se poesia.*
>
> *A instalação refere-se às consequências do que teria acontecido se Camões não tivesse conseguido salvar seu poema, ficando Os Lusíadas ao sabor das correntes marítimas até ser retirado das águas por uma tarrafa certeira.*

[264] T.A.: "El canto que mojado viene del naufragio triste y miserando - I". Generoso, el mar permitió que Luis volviera a la tierra firme con su tesoro intacto. Mojado es verdad, pero en perfecto estado. Su trabajo sería, ahora, cómo secárselo. La instalación sugiere el "permiso" dada por el mar al poeta Luís Vaz de Camões que se salva ileso del famoso naufragio, logrando la hazaña de traer en las manos a los Lusíadas. Después de tal proeza, su mayor desafío sería, ahora el de secar las páginas de su poema. La instalación permite ver esta posibilidad. Las 20 varas, de hilo naval, que sostienen las hojas, están a aprox. 180 cm del suelo, ya una distancia de 15 cm entre ellos. La anchura de las varas es de unos 300 cm. Cada varal contendrá de 12 a 14 hojas (A4) cada uno, que estarán fijadas por pinzas. Las hojas, que contienen el poema de Camões, son mojadas con agua de mar.

> *A instalação consiste de uma tarrafa suspensa pelo teto e que se abre pelo chão, contendo, no seu interior e entre as suas malhas, as folhas, molhadas com água do mar, do poema de Luís Vaz de Camões.*[265]

En la entrevista, Zanotti nos explica que el título es parte del poema de número diez de la obra de Camões, los *Lusíadas*.

> *Este receberá, plácido e brando,*
> *No seu regaço os Cantos que molhados*
> *Vêm do naufrágio triste e miserando,*
> *Dos procelosos baxos escapados,*
> *Das fomes, dos perigos grandes, quando*
> *Será o injusto mando executado*
> *Naquele cuja Lira sonorosa*
> *Será mais afamada que ditosa.*[266]

Zanotti cuenta que había recién formado en el grado de Artes Plásticas en la UFES cuando aprobó en el salón. En este período sus trabajos estaban dirigidos a cuestiones de la memoria y trabajos con fibra vegetal. Para atender al tema del Salón, el mar, la artista planteó dos instalaciones cuyo punto de partida era una curiosidad personal con relación al rescate del poema de Luis de Camões.

¿Cómo se realizó el rescate del poema que cayó en el mar? ¿Cómo se les secó las páginas mojadas en el mar? En la obra I, Zanotti contesta a esta pregunta utilizándose de un facsímile de los diez cantos del poema, cuyas hojas son colgadas una a una y en la orden de las páginas, en los varales dispuestos en el espacio expositivo. ¿Y si el escritor no hubiese conseguido rescatar sus páginas? ¿Qué hubiera pasado si se lo rescatara un pescador?

---

[265] T.A.: Pesquería abundante, red llena... sorprendente tesoro. Un vivero diferente llena la red del pescador. Se pesca poesía.
La instalación refierese a las consecuencias de lo que hubiera se pasado si Camões no hubiera logrado salvar a su poema, quedando los Lusíadas al sabor de las corrientes marítimas hasta ser retirado de las aguas por una red de pesca certera.
Una instalación está constituida por una red de pesca suspendida dede el techo y que abre en el suelo conteniendo dentro y entre sus mallas, las hojas, mojadas con agua del mar, del poema de Luis Vaz de Camões.

[266] Luís Vaz de Camões, «Os Lusíadas (Canto X - 128 estância / estrofe)», accedido 8 de julio de 2019, https://oslusiadas.org/x/128.html.
T.A.: Recibirá, apacible y blando,/ En tu regazo las esquinas que mojan/ Vienen del naufragio triste y miserable,/ Del proclamado bajo escapado,/ De hambrunas, de grandes peligros, cuando Será el comando injusto ejecutado/ En cuya Lira sonora/ Será más famoso que feliz.

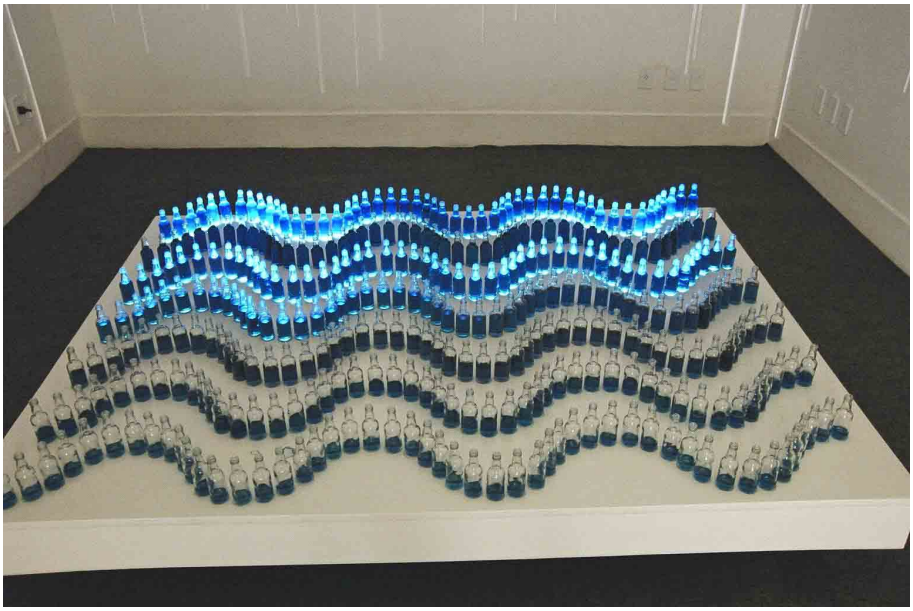
A eso le contesta la obra II, en la que Zanotti se utiliza de una red que pesca a las páginas perdidas del libro de Camões.

> *La epopeya camoniana, obra maestra del Renacimiento portugués, presenta las proezas del pueblo lusitano rumbo a Oriente a través de un mar hasta entonces inexplorado. El momento más temible era el paso del Cabo de las Tormentas, que representaba la lucha hercúlea del hombre contra la naturaleza y cuya difícil transposición contribuirá a divinizar a los marineros.*[267]

La artista esclarece que, aunque tenga sido expuesta juntas, sigue siendo dos obras independientes y se puede exponerlas juntas o en separado. Zanotti hizo hincapié en utilizar de la primera versión impresa del poema, de 1572, disponible en versión digital en la web de la Biblioteca Nacional de Lisboa.

[267] María Paula Lamas, «La influencia española en la edición de 1584 de "Os Lusíadas"», accedido 8 de julio de 2019, https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_056.pdf.

3.3.10. Bi-Polar – Plano conceptual.



Fuente: Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.
Figura 110. Vilma Lino, *Bi-Polar*, 2003. 5º Salão Capixaba do Mar, Casa Porto das Artes Plásticas.

Nº de registro: 300903. Autor: Vilma Lino. Título: Bo-Polar (2003)

Material: Vidro, madera, bombillas, hilos eléctricos.

Descripción técnica: Instalación consiste en un ambiente con un conjunto de botellas de vidrio con líquido azul, dispuesta en siete líneas sinuosas y paralelas, iluminadas de modo intermitente generando impresión de movimiento de olas. Completa la instalación tubos de vidrio de diferentes tamaños conteniendo líquido azul, colgados en el techo y dispuestos en la sala de exposición. Dimensiones: Variables.

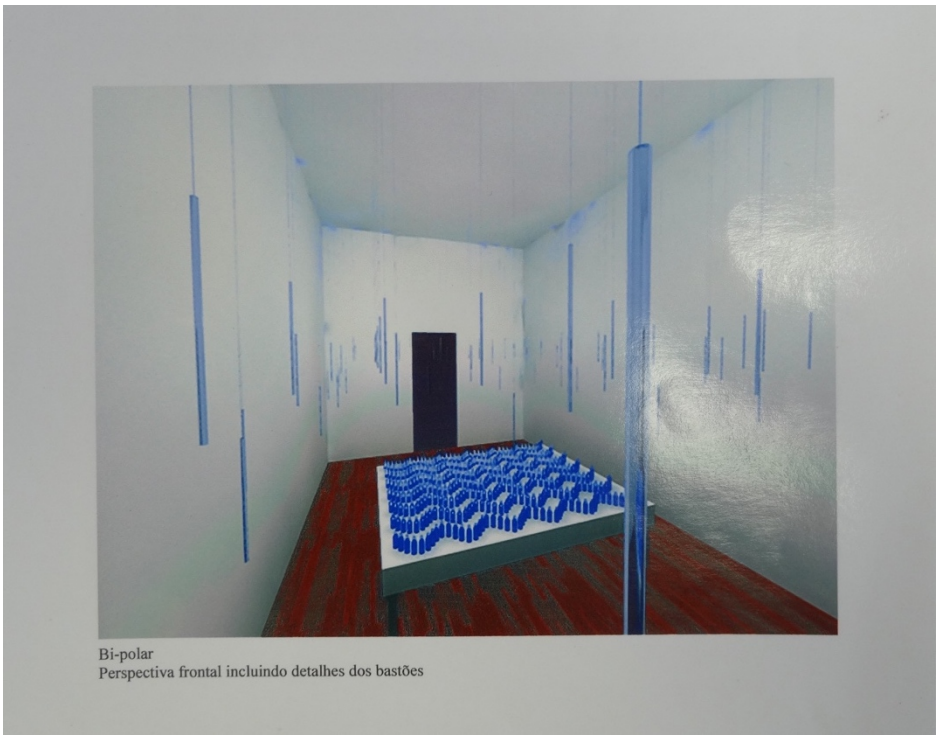


Figura 111. Vilma Lino. Proyecto de la instalación *Bi-Polar*, 2003. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

La obra *Bi-Polar* fue vencedora del Prêmio do Juri Popular (premio elegido por el público) en el *5º Salão Capixaba do Mar*, realizado en 2003, razón de haber sido incorporada en la colección de la Casa Porto das Artes Plásticas. En el memorial descriptivo del trabajo, Vilma Lino escribió:

> *Prosaicamente a garrafa contém aguardente, proporciona, uma espécie de embriaguez".*
>
> *Faço uso desta informação para producir a minha poética.*
>
> *Os 7 mares embebidos da alma (inconsciente), encontram através do azul das ondas, "o camino do infinito". E o real se transforma em imaginário. Entrar em ondas é como pasar para o outro lado do espelho. Sugere uma idéia de eternidade. As transparencias, (bastões), trazem à tona o "despertar"da lucidez.*

En la entrevista[268] a Vilma Lino que hemos realizado en 2016, mientras la artista revisaba el proyecto elaborado para el salón de arte, le preguntamos lo que es esencial en *Bi-Polar*, al qué Vilma Lino nos contestó: "A essência dela foi

[268] Entrevista realizada en la Casa Porto das Artes Plásticas, en el 24/05/2016, con la presencia de la técnica Bernadette Rubim.

um mergulho. Eu queria mergulhar na alma, no inconsciente da pessoa e ao mesmo tempo você [sic] brincar, porque quem entrava no trabalho brincava com aqueles filetes, aquelas lâminas, aquele barulho dava um som interessante de fundo de mar"[269].

En la exposición de 2003 la obra ocupó una sala individual, donde la artista creó un ambiente que invitaba el público a una experiencia sensorial. *Bi-Polar* pretende un ambiente que remete simbólicamente al mar, a través de efectos visuales, sonoros, olfativos y de movimiento. En su montaje, tubos de ensayo son colgados en el techo en determinada disposición que impone al público moverlos mientras hace el recorrido en su espacio expositivo, creando sonido por el rozamiento de los vidrios. Al centro, en el suelo, sobre un tablado blanco de madera se dispone un conjunto de botellas de vidrio llenas de líquido azul, acomodadas en siete filas, sinuosas y paralelas. Un sistema de iluminación embutido en esta caja, accionado por un pequeño equipamiento que generaba luz secuencial, hacía que se encendiera cada filera a la vez, creando la impresión de movimiento que aludía a las olas del mar.

Según la artista, cada tubo recibió cierta cantidad de fragancia, de color azul, que hacía referencia al absintio. "A bebida mais forte... Então foi um mergulho realmente no inconsciente, na embriagues, um mergulho nas águas profundas, nessa divagação de como você mergulhar profundamente, ¿o que seria isso? Mergulhar no inconsciente ou mergulhar realmente[270]"

El ambiente recibió iluminación de luz negra, que, según la artista, contribuyó con el efecto que buscaba: llevar el visitante a una inmersión en el ambiente y, a partir de las sensaciones, conectarse con el ambiente embriagador del mar. Vilma Lino dice haber quedado satisfecha con el resultado del trabajo, que agregó materiales que suele acompañar su producción - el vidrio y la luz -, pero considera que la foto no consiguió representar a la obra y que tal vez si alguien hubiese hecho un video, lo lograría[271].

> *Porque era muito sentimento. E todo mundo... As crianças adoravam aquilo. Elas entravam e ouviam aqueles... Achavam o barulho gostoso,*

[269] T.A.: La esencia de ella fue una inmersión. Yo quería sumergirme en el alma, en el inconsciente de la persona y al mismo tiempo jugar, porque quien entraba en el trabajo jugaba con aquellos filetes, esas láminas, ese ruido daba un sonido interesante de fondo de mar.

[270] T.A.: La bebida más fuerte… Entonces fue un buceo realmente en el inconsciente, en las embriagues, un buceo en las aguas profundas, en esa divagación de cómo te sumerges profundamente, ¿qué sería eso? Bucear en el inconsciente o sumergirse realmente, hacer ese buceo para sentir ese placer del nado".

[271] La artista ha dicho de un accidente con su cámara fotográfica en la que perdió el filme fotográfico que había registrado su obra en el 5º Salão Capixaba do Mar en 2003, no disponiendo de fotos de la obra.

> *elas comentavam, e logo que você entrava, você experimentava o cheiro também. Eu coloquei um cheirinho nos vidros e coloquei cor diferente. E cada vidro, a proporção que ele caminhava, ele ia subindo de tamanho. Exemplo, aqui eu coloquei um pouquinho de água com cor, com anilina, outro... E fui modificando a cor. Foram testes, várias semanas trabalhando com isso até chegar o tom que eu queria. Então as lâmpadas caminhavam, à proporção que ele caminha, formava onda. Então foi uma onda de cor, movimento, cheiro. Então teve tudo isso e som. Então teve tudo isso no trabalho. Teve luz, som, movimento e cheiro*[272].

Aquí observamos un punto cardinal en la documentación de obras complejas. Una instalación que promueve al público la inmersión en un ambiente y, principalmente que tiene como enfoque instigar a los diversos sentidos del visitante, no será documentada a contento solamente con fotografías. Aunque siquiera un video sería capaz de registrar olores o la experiencia táctil, el registro de la interacción del público con la obra puede ser bastante eficaz para construir una idea más acercada de lo que fue la obra. El fundamental es que en cada caso hay que se planear una documentación que resulte eficaz, buscando al método más adecuado para lograrlo.

Una referencia importante en *Bi-Polar* es el número siete. En el tablado se dispuso siete líneas, con cuarenta y nueve botellas en cada una (7x7=49). En el texto del memorial descriptivo que hemos citado al principio la artista señaló a los "siete mares"[273], que al principio justificaría la recurrencia del número siete en el trabajo, sin embargo, la artista nos explicó ser otra la razón de este número ser significativo en su vida y recurrente en el trabajo.

> *Eu trabalhei com o número sete, porque o número sete tem um significado muito grande na minha vida. E meu filho tinha acabado de morrer. E ele é de dezessete de sete de setenta e sete. Então eu*

[272] T.A.: Porque era mucho sentimiento. Y todo el mundo... Los niños adoraban eso. Ellos entraban y oían aquellos [sonidos]... Creían el ruido sabroso, ellas comentaban, y tan pronto como entrabas, experimentabas el olor también. Yo puse un olor en los cristales y puse color diferente. Y cada cristal, la proporción que él caminaba, iba subiendo de tamaño. Por ejemplo, aquí puse un poquito de agua con color, con anilina, otro... Y fui modificando el color. Fueron pruebas, varias semanas trabajando con eso hasta llegar el tono que yo quería. Entonces las lámparas caminaban, a la proporción que él camina, formaba ola. Entonces fue una ola de color, movimiento, olor. Entonces tuvo todo eso y sonido. Entonces tuvo todo eso en el trabajo. Tuvo luz, sonido, movimiento y olor.

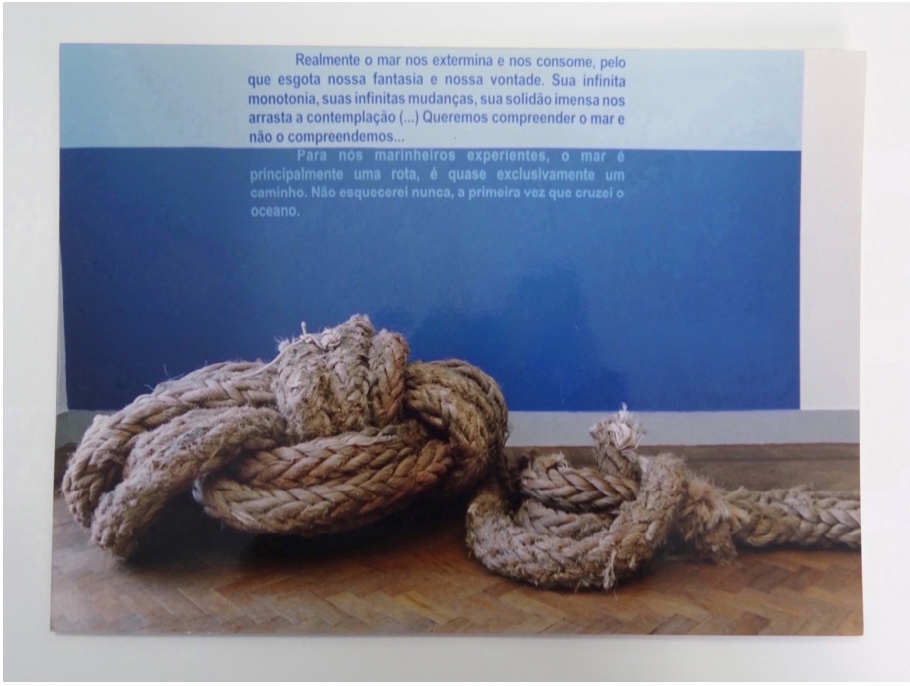
[273] Término antiguo que se suponen haber aparecido por primera vez en 2300 a.C., en escritos sumerios. El término que ganó dimensiones leyendarias no se refiere a siete mares fijos, haciendo referencia a un conjunto distinto de mares dependiendo de la época y lugar, siendo más mencionados los establecidos por los antiguos romanos: el Golfo Pérsico, el mar Negro, el mar Caspio, el mar Rojo, el mar Mediterráneo, el mar Adriático, el mar de Arabia.

> *trabalhei com o número sete. Não teve outro sentido de não ser isso. Não teve outra...*[274]

Así que la artista acredita la repetición del número siete en los elementos del trabajo su experiencia personal con su hijo. Vilma cree que también en los bastones que colgó en el techo este número se repetió, aunque no lo tenga afirmado con seguranza. Debemos considerar las dificultades de se rescatar informaciones precisas de la memoria pasado trece años de la realización de la obra.

[274] T.A.: He trabajado con el número siete, porque el número siete tiene un significado muy grande en mi vida. Y mi hijo acababa de morir. Y él es de diecisiete de siete de setenta y siete. Entonces trabajé con el número siete. No tuvo otro sentido de no serlo. No hubo otra [razón]...

3.3.11. Elo – Plano conceptual.



Fuente: Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Figura 112. Irineu Ribeiro, Elo, 2003.

Nº de registro: 300909. Autor: Irineu Ribeiro. Título: Elo (2003).

Material: Cuerda de sisal, lámina plástica impresa, tinta látex.

Descripción técnica: Instalación formada por cuerda de sisal de gran espesor, enredada como piña naval, dispuesta en el piso; en la pared de fondo, pintura en dos todos de azul y sobre esta un texto plotado en los mismos dos tonos, dispuestos de modo inverso a los colores de la pared. Dimensiones: Variables.

Al describir el proceso de creación de *Elo* (enlace) Irineu Ribeiro comenta haber emergido de su experiencia en la Marina. Como describimos en el subapartado 3.3.2. al analizar la instalación *Batismo de Netuno, cuando* joven, Ribeiro servió por seis años a las Fuerzas Armadas, como marinero y puntea que para elaborar sus trabajos el artista coge objetos de su memoria, para entonces conceptuarlos y materializarlos. En la entrevista al artista, Ribeiro nos cuenta que para la elaboración de esta instalación investigó sus memorias de marinero a partir de una pregunta: ¿Cual es el marco simbólico que relaciona el mar a Vitória? Ribeiro se recuerda que:

> *Na hora que as embarcações estão atracando (…) eles amarram a pinha naquelas cordas (…) Então eles amarram e aquele profissional lá que está a bordo, ele roda e gira, gira e joga. Então o outro já recolhe, aí então acontece a ligação, esse elo do mar com a terra, com Vitória. Eu pensando nesta situação e criei esta instalação.*[275]

Ribeiro comenta en su sensibilidad de artista reconocer el arte también dentro de la vida militar de la Marina, como el arte de los nodos navales: "Eu vi essa arte lá e me apropriei"[276]. Ribeiro traslada para su poética este enlace, este *Elo*, al reproducir una piña de la guía de retenida que es lanzada de los navíos para al muelle del puerto en el atraque. Vitória es una cuidad portuaria y Ribero reconoce en la piña el elemento simbólico que une el mar y la tierra. La embarcación que tiene el mar como territorio y la ciudad de Vitória.

La pinha es un nudo que auxilia de modo significativo en maniobras de acostamiento, mayoritariamente con buques o embarcaciones de recreo de grandes dimensiones. La piña se usa en el chicote (punta del cabo o cuerda), conteniendo en su interior una bola con peso para dotar de lastre a las guías, permitindo a los marineros lanzaren un cabo de mayor calibre a una mayor distancia (del navio hasta el muelle).[277]

[275] T.A.: En el momento en que los botes están atracando ... atan la piña en esas cuerdas ... Luego atan y ese profesional que está a bordo, se da vuelta y gira, gira y juega. Entonces el otro ya recoge, luego el vínculo, ese vínculo del mar con la tierra, con Victoria sucede. Pensé en esta situación y creé esta instalación.

[276] T.A.: Vi este arte allí y lo apropié.

[277] Nuno Fernandes, «Marinharia, "Nós perto do mar", knots: Nós de marinheiro e suas utilidades», 2013, https://nospertodomar.blogspot.com/2013/12/nos-de-marinheiro-e-suas-utilidades.html.

Fuente: https://nospertodomar.blogspot.com/2013/12/nos-de-marinheiro-e-suas-utilidades.html

Figura 113. Piña. Ejemplo de un nodo en formato de piña, como los utilizados en navíos.

En *Elo* el artista utiliza una cuerda de sisal de gran espesor para urdir la piña. Amplía la dimensión de este elemento para conferir más expresividad al trabajo. Antes de realizar la tarea de tramar la piña necesitó buscar un profesional más experiénte en el puerto para enseñarle la técnica ya que no se acordaba más como hacerlo. Las piñas navales suelen tener en su centro una esfera de plomo, pero en Elo Ribeiro utilizó solamente la cuerda, sin ninguno elemento interno.

La pared del fondo participa de la obra con una pintura y un texto. La pared es pintada en dos tonos de azul: de la línea de los ojos (cerca de 160cm de altura) para bajo, de un azul más oscuro y de esta línea hasta el techo, de azul claro, celeste. Esta representación del cielo y del mar compone un escenario que contextualiza la piña.

Sobre la pared pintada Ribeiro estampó un texto, impreso en vinilo adhesivo. El artista afirma haber encontrado un poema en español que dialogaba con el pensamiento del trabajo y que lo tradució al portugués y lo incorporó a la

obra. Identificamos tratarse de un trecho de la novela *Las inquietudes de Shanti Andía*[278], de Pío Baroja, así traducido por Ribeiro:

> *Realmente o mar nos extermina e nos consome, pelo que esgota nossa fantasia e nossa vontade. Sua infinita monotonía, suas infinitas mudanças, sua solidão imensa nos arrasta à contemplação (…) Queremos compreender o mar e não o compreendemos…*
>
> *Para nós marinheiros experientes, o mar é principalmente uma rota, é quase exclusivamente um caminho. Não esquecerei nunca a primeira vez que cruzei o océano.*[279]

La cuerda original se perdió, ni el artista ni la institución tienen registro de lo que se pasó. Cuestionado sobre la posibilidad de remontaje de la obra, Ribeiro afirma que es posible y que la cuerda de sisal podría ser sustituyda por las de material sintético, usadas actualmente en los puertos. El artista también revela que si necesitara montar la pieza otra vez iba a poner una bola de isopor en su interior para facilitar el trabajo y sostener la forma. Analisando la foto de la obra acrescenta que en el montaje de 2003 la cuerda estaba enmarañada debido a la falta de espacio y indica que en un futur montaje se podría exponerla con la cuerda estirada. De todos modos, confirma que la parte que confere más importancia es la piña.

Como es característico en su trabajo, Irineu Ribeiro zambulla en su experiencia personal y en sus memorias para crear *Elo*.

[278] Novela publicada en 1911, que su autor clasificó en la serie El mar, junto con El laberinto de las sirenas (1923), Los pilotos de altura (1929), y La estrella del capitán Chimista (1930). La novela está compuesta de siete libros y un epílogo. El protagonista, Shanti Andía, ya anciano, cuenta sus memorias desde la infancia. Natural de Lúzaro, un pueblo pesquero de Guipúzcoa, siempre se ha sentido atraído por el mar, al igual que su padre, capitán de un barco, que murió en el Canal de la Mancha. En 1947 la novela fue llevada al cine bajo la dirección de Arturo Ruiz Castillo.

[279] Pio Baroja, «Las inquietudes de Shanti Andia Title: Las inquietudes de Shanti Andia Character set encoding: ASCII *** START OF THIS PROJECT GUTENBERG EBOOK LAS INQUIETUDES DE SHANTI ANDIA ***», 2004, www.gutenberg.net.
T.A.: Realmente el mar nos aniquila y nos consume, agota nuestra fantasía y nuestra voluntad. Su infinita monotonía, sus infinitos cambios, su soledad inmensa nos arrastra a la contemplación. (…) Queremos comprender al mar, y no le comprendemos; (…) Para nosotros los marinos de altura, el mar es principalmente una ruta, es casi exclusivamente un camino. (...) Yo no olvidaré nunca la primera vez que atravesé el océano.

3.3.12. Bóias para náufragos – Plano conceptual.

Fuente: Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Figura 114. Sérgio Câmara, Hidrofobia, 2004. 6° Salão Capixaba do Mar.

N° de registro: 300904. Autor: Sérgio Câmara. Título: Hidrofobia (2004).

Material: Caucho, papel adhesivo.

Descripción técnica: Instalación formada por cuatro flotadores inflables de caucho, con letras recortadas en adhesivo blanco, pegadas en la circunferencia superior de cada boya formando la palabra "HIDROFOBIA". Dimensiones: Variables (cerca de 6m^2).

Sergio Câmara, natural de Vila Velha/ES es graduado en Bellas Artes en la UFES, premios en artes visuales a nivel estatal y nacional, participaciones en varios proyectos en el área artístico-cultural realizados en Vitória. Su instalación *Bóias para náufragos* (flotadores para náufragos) fue hecha especialmente para el *6º Salón Capixaba del Mar* y se destaca de su producción artística anterior, caracterizada por la pintura abstracta.

Bóias para náufragos fue ganadora del 3º Premio Adquisición en el *6º Salão Capixaba do Mar*, realizado de 16/12/2004 a 30/01/2005. La instalación está formada por cuatro flotadores de caucho (hechos con cámara de aire de rueda neumática), de color casi negra, de tamaños distintos, dispuesta en el suelo de modo crecente. Letras recortadas en papel adhesivo blanco son dispuestas en intervalos simétricos, en la parte superior de cada boya formando la palabra hidrofobia.

La obra de Sérgio Câmara tiene como punto de partida el accidente ocurrido con una embarcación en el año de 1988, en Rio de Janeiro: el naufragio del Bateau Mouche IV; una tragedia que generó conmoción a todos los brasileños, siendo hecho muy conocido y inolvidable hasta hoy. El Bateau Mouche IV era una embarcación de paseo, turística y naufragó en la costa brasileña en la noche de 31 de diciembre de 1988, en la Baía de Guanabara, en Rio de Janeiro. El barco iba de camino a la playa de Copacabana para que sus pasajeros asistiesen al castillo de fuegos artificiales de la Noche Vieja, evento anual de gran repercusión en Brasil. Lo que sería una noche de fiesta se ha transformado en tragedia, con la muerte de 55 personas. Entre las razones del naufragio, condiciones precarias del barco, sobornos a oficiales, exceso de peso en su estructura y exceso de pasajeros, 142 personas, casi el doble de la capacidad del barco. Otro motivo fue el desplazamiento simultáneo de los pasajeros a noroeste del barco con intuito de visualizar mejor los castillos artificiales, desestabilizando la embarcación que tumbó a las doce menos diez. El caso recibió aún más repercusión porque entre los muertos estaba una famosa actriz brasileña de telenovelas y teatro, Yara Amaral. La actriz que participaba de una telenovela en curso había declarado días antes de irse al paseo que sentía mucho miedo del mar.

Fuente: www.terra.com.br. Foto: CPDoc JB / Jornal do Brasil
Figura 115. El Bateau Mouche IV siendo izado del mar algunos días después de la tragedia.

Dieciséis años después, Sérgio Câmara rememora la tragedia del Bateau Mouche IV lanzando flotadores en el espacio expositivo: *Bóias para náufragos*. Él comenta la reacción de las personas en 2004: "isso provocou muita curiosidade nelas, porque quando elas viam a obra elas se mostravam atraídas pelas bóias, por as bóias representarem segurança[280]". Pero el artista también imprime en su trabajo otra cuestión que lo sensibilizó: "Eu construí toda minha obra pensando na fobia das pessoas". En cada boya imprime la palabra hidrofobia, el miedo al agua, sugestionado por el miedo relatado por la actriz. Su trabajo reúne así estos dos aspectos, opuestos y complementarios, relacionados al mar, tema del Salón: el miedo y la seguridad.

[280] Eso provocó mucha curiosidad en ellas, porque cuando ellas veían la obra ellas se mostraban atraídas por las boyas, porque las boyas representan seguridad. [T.A]

Fuente: Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Figura 116. Sérgio Câmara, *Bóias para náufragos*, 2004. Exposición de Dos Salões à Bienal do Mar, 2014, en la Casa Porto das Artes Plásticas.

Al artista le interesa la interacción del público con la obra. En la entrevista[281] que hemos realizado cuenta que

> *As pessoas transitavam por dentro, pisando por dentro das bóias e pasando entre elas. Elas não ficavam circulando a obra. Elas entravam livremente, circulando, fazendo zigue-zague pela obra. A interação do público com a obra não se limitou só ao processo visual, as pessoas tocavam na obra e sentavam nela.*[282]

Y completa: "E isso foi uma das coisas que me deixou mais feliz[283]".

La obra fue también expuesta en 2014, en la exposición *Dos Salões à Bienal do Mar*, cuando de la reapertura de la institución después de la reforma. (Figura 116). En esta segunda exhibición la obra ocupó el patio de entrada de la Casa Porto, un área exterior. Preguntado cual de las exhibiciones indicaría como referencia para una futura presentación de la obra, Câmara afirma ser la primera (foto de la ficha de la obra), en la que su trabajo ocupaba un espacio individual y neutro. Como condición ideal, aspiraría un espacio amplio, neutro, todo blanco, donde las cuatro boyas se quedasen como único atractivo. Entiende que en la segunda la obra estaba en conflicto con muchos elementos arquitectónicos, decoración del suelo, además de permanecer expuesta a la incidencia directa de la luz solar. Sin embargo, el artista también afirmó que, si fuese la única posibilidad de exponer su trabajo, prefería mantenerlo en una circunstancia menos adecuada qué no exponerlo.

[281] Entrevista realizada en el 25/05/2016, en la Casa Porto das Artes Plásticas com participación de Bernadette Rubim, técnica de la institución.

[282] T.A.: Las personas transitaban por dentro, pisando dentro de las boyas y pasando entre ellas. Ellas no quedaban circulando la obra. Ellas entraban libremente, circulando, haciendo zigzag por la obra. La interacción del público con la obra no se limitó sólo al proceso visual, las personas tocaban en la obra y se sentaban en ella.

[283] T.A.: Y eso fue uma de las cosas que me há dejado más feliz.

3.3.13. Leda e o Mar – Plano conceptual.

Fuente: Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

Figura 117. Anníbal y Branca, Leda e o Mar, 2006.

N° de registro: 300907. Autor: Anníbal y Branca. Título: Leda e o Mar(2006).

Material: Bolsas de sal marino.

Descripción técnica: Instalación formada por de bolsas de la sal marino (de 1 kg) de la marca Cisne dispuestas en el suelo, formando un gran rectángulo, siendo una única bolsa de color rojo (sal gruesa) y las demás en color azul (sal refinada extra). Dimensiones: 235 x 365 cm.

La colaboración artística entre los dos autores Annibal Montaldi y Branca Pimentel nació a partir de la producción de una monografía en el postgrado en historia del arte, donde percibiron que sus producciones se complementaban. Desarrollaron un trabajo en conjunto, con participación en diversos salones de arte, como el 30º SARP – Salão de Arte de Ribeirão Preto, en 2005, no Museu de Arte de Ribeirão Preto, São Paulo, hasta 2010, cuando por la falta de tiempo y debido a proyectos personales cesan las actividades de la producción conjunta.

Figura 118. Anníbal y Branca, serie *Christo I* (Cristo Crucificado), 2005.

La participación de ellos en la colección Casa Porto das Artes Plásticas se dió en el *7º Salão do Mar*, realizado entre el 28/04/2006 a 21/07/2006. Los dos son de São Paulo y la entrevista la hemos realizado a través de preguntas y respuestas vía correo electrónico.

La instalación *Leda e o Mar* evoca al mito de Leda y el cisne, conocido por muchos y eternizados en obras de muchos artistas, como Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Ghirlandaio, Gustav Klimt, Max Ernst, Man Ray, Mark Rothko, Henri Matisse, Salvador Dalí, sólo para citar algunos. Leda y el Cisne es una história de la mitología griega, según la cual:

> *Zeus descendió del Olimpo en forma de un cisne hacia Leda, mientras esta doncella caminaba junto al río Eurotas. De acuerdo con la mitología griega, más tarde Leda dio a luz a dos parejas de hijos: por un lado, a Helena y a Pólux, que serían hijos de Zeus y, por lo tanto, inmortales; y, por otra parte, a Clitemnestra y a Cástor, considerados hijos de Tíndaro, rey de Esparta y, en consecuencia, mortales. Según la historia, Zeus tomó la forma de un cisne y violó o sedujo a Leda en la misma noche en que ella se había acostado con su esposo, el rey Tíndaro, de ahí que las dos parejas de hijos tuvieran distintos padres. En algunas versiones, ella puso dos huevos de los que nacieron los niños. En otras versiones, Helena es una hija de Némesis, la diosa que*

personificaba el desastre que les esperaba a las personas que padecen el orgullo de Hibris.[284]

Figura 119. Peter Paul Rubens (1577-1640): Leda y el Cisne, óleo sobre painel, 64 x 80 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

En el memorial descriptivo del proyecto para el *7º Salão do Mar* (28/04 a 21/07/2006) los artistas afirman que su producción busca referencias en la historia del arte, que las referencias estéticas o temáticas y la producción de diferentes períodos generan posibilidades de indagaciones acerca de las relaciones del mundo actual. Y completan:

> *A preocupação de uma dialética entre o antigo e o novo, entre os conceitos da arte já firmados e os paradigmas do pensamento atual leva-nos a reinterpretar e requalificar não somente imagética pictórica como também os mitos formadores do nosso consciente coletivo.*
>
> *Leda e o Mar relaciona-se com a dicotomia social ao considerar as relações entre seres de espécies distintas, a questão do mito e a relação superlativa que possui aos homens, as ambíguas relações comerciais entre o produto e a sua marca e à essência deste produto para nossas vidas.*

[284] Cy Twombly y Cy Twombly, *Leda and the Swan*, 1962, http://search.moma.org/?q=Twombly+Leda;q1=The%2BCollection;x1=category.

> *O sal representa parte crucial da nossa sobrevivência física. O local de sua origem, o mar, traz-nos alento, conforto, prazer e outras tantas sensações. Em ambos os sentimentos assemelham-se [sic] e remetem-nos ao inconsciente clássico nos deixado de herança.*
>
> *Na obra pretende-se a possibilidade da indagação desses elementos primordiais da nossa existência: o essencial, o mar e o mito*[285].

El nombre Leda deriva del término griego lada, que significa mujer, esposa. Puede también ser una variante femenina Ledo, a partir del adjetivo en latín ledo, que significa risueño, alegre. En la mitología griega, Leda fue reina de Esparta, casada con Tíndaro. A Leda se atribuí cuatro hijos, entre ellos Helena, conocida por haber sido el motivo de la Guerra de Troya.[286]

Sobre el trabajo los artistas explican:

> *Nosso processo de criação sempre partiu da história da arte, sejam imagens ou conceitos. Então juntos elaborávamos soluções plásticas a partir de um conceito ou imagem escolhidos. No caso da obra Leda e o Mar, a associação do sal e marca Cisne, nos remeteram a história da Leda e o Cisne, trabalhada em pintura por inúmeros artistas.*[287] *(A. Montaldi y B. Pimentel, comunicación personal, 11/06/2018)*

En el proyecto los artistas adaptan la historia para Leda y el mar. Al investigar junto a ellos lo que es esencial en la obra, nos han contestado que es el título y la repetición de las bolsas de embalaje azul y el contraste de haber solamente una con embalaje roja, para "criar um ruído, um espaço de atenção, fazer o espectador reparar na embalagem de sal, seu nome, ir para

---

[285] T.A.: La preocupación de una dialéctica entre el antiguo y el nuevo, entre los conceptos del arte ya firmados y los paradigmas del pensamiento actual nos lleva a reinterpretar y recalificar no sólo la imagen pictórica, sino también los mitos formadores de nuestro consciente colectivo.
Leda e o Mar se relaciona con la dicotomía social al considerar las relaciones entre seres de especies distintas, la cuestión del mito y la relación superlativa que posee a los hombres, las ambiguas relaciones comerciales entre el producto y su marca y la esencia de este producto para nuestras vidas.
La sal representa una parte crucial de nuestra supervivencia física. El lugar de su origen, el mar, nos trae aliento, confort, placer y otras tantas sensaciones. En ambos sentimientos se asemejan y nos remiten al inconsciente clásico que nos deja de herencia.
En la obra se pretende la posibilidad de la indagación de esos elementos primordiales de nuestra existencia: lo esencial, el mar y el mito.

[286] «Significado do nome Leda», accedido 8 de julio de 2019, https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/leda/.

[287] T.A.: Nuestro proceso de creación siempre partió de la historia del arte, sean imágenes o conceptos. Entonces juntos elaborábamos soluciones plásticas a partir de un concepto o imagen elegidos. En el caso de la obra Leda y el Mar, la asociación de la sal y marca Cisne, nos remite la historia de la Leda y el Cisne, trabajada en pintura por innumerables artistas.

o título da obra e assim construir a relação com a história de Zeus disfarçado de Cisne para seduzir Leda".[288]

Las bolsas de sal marino de la marca Cisne son muy populares en Brasil y llevan este animal estampado en sus productos, cambiando el color de la estampa en función del tipo de sal. Al adaptar el título de la obra, sustituyendo cisne por mar Anníbal y Branca no buscaban crear una nueva narrativa en *Leda e o Mar*, pero huir de la redundancia una vez que la repetición masiva de la figura del cisne ya garantizaba un enlace con el mito a que la obra hace referencia.

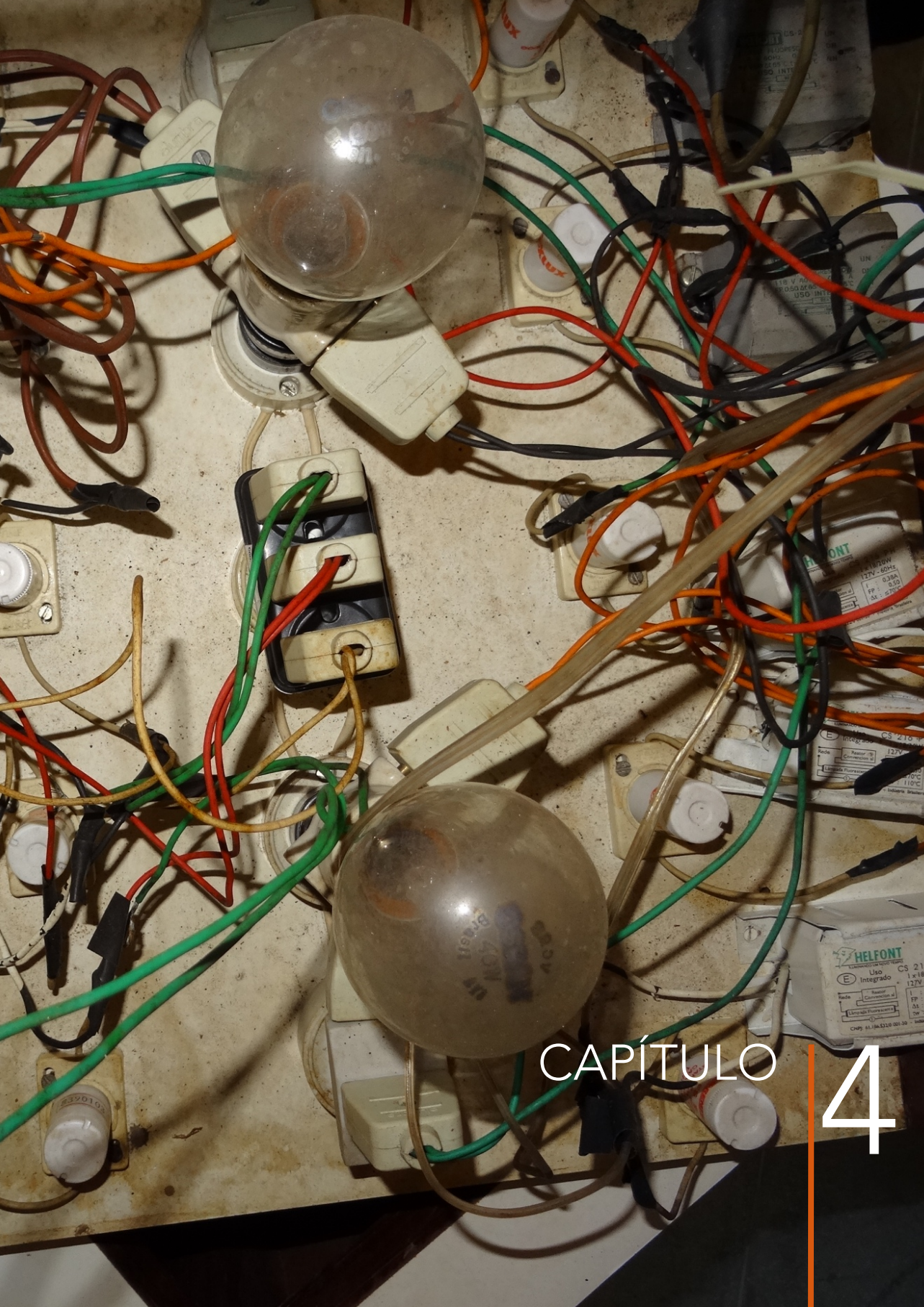
En la página *web* de la fábrica Cisne se explica el símbolo que marca sus productos: "O uso do Cisne como símbolo vem de tradições milenares - o Cisne branco é um animal associado à pureza e à luz. Simboliza fidelidade, nobreza, elegância, prudência e coragem". [289]

Figura 120. Ejemplo de los modelos de bolsas de sal de la marca Cisne utilizadas en la instalación.

[288] T.A.: Crear un ruido, un espacio de atención, hacer el espectador reparar en el embalaje de sal, su nombre, ir al título de la obra y así construir la relación con la historia de Zeus disfrazado de Cisne para seducir a Leda.

[289] Chevalier y Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*.
T.A.: El uso del Cisne como símbolo viene de tradiciones milenarias - el cisne blanco es un animal asociado a la pureza ya la luz. Simboliza fidelidad, nobleza, elegancia, prudencia y coraje.

El resultado es una obra que llama la atención por su simplicidad material y carga subjetiva. La instalación fue reexhibida en 2014, en la exposición Dos Salões a Bienal do Mar, con la utilización de 160 bolsas de sal. Preguntados sobre la posibilidad de la obra se exhibida en diferentes dimensiones en función del espacio disponible, los artistas afirman que sí, pero limitando la reducción a la mitad, con 80 bolsas de sal. La realización de la obra está condicionada a un producto comercial, que puede recibir cambios en sus embalajes. Cuestionados sobre esta posibilidad, los autores afirmaron que, aunque retiren la imagen del cisne, con que mantengan la palabra "cisne" la obra mantendrá su discurso poético y podrá ser exhibida.



CAPÍTULO 4

Imagen de la página anterior:

Escultura luminosa II (1963-64), de Maurício Salgueiro.

Colección Museu de Arte do Espírito Santo.

(Detalle del sistema eléctrico en el interior de la obra)

CAPÍTULO 4

ESTUDIO Y ANÁLISIS DEL PLANO MATERIAL Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LAS INSTALACIONES ENCONTRADAS.

4.1. El plano material de las obras de la colección Galeria Homero Massena.

Para la elaboración del plano material del conjunto de instalaciones de la Galeria Homero Massena tuvimos acceso a la reserva técnica de la institución, siempre contando con la colaboración del equipo institucional. Realizamos la identificación de las piezas que componen cada trabajo, su constitución material y características.

El contacto con los elementos materiales también nos permitió realizar el análisis del estado de conservación, observando puntos de debilidad y factores discrepantes para la conservación.

A continuación, vamos a describir el plano material de las cinco instalaciones de la colección Galeria Homero Massena con la descripción de los materiales, la identificación de los factores de degradación y el análisis del estado de conservación de cada obra.

*4.1.1. **Caranguejada** – Plano material y estado de conservación.*

Fuete: Archivo Galeria Homero Massena

Figura 121. Irineu Ribeiro, *Caranguejada*, 2001. Exposición *Marcas da Memória: a construção do acervo da Galeria Homero Massena*, 2016.

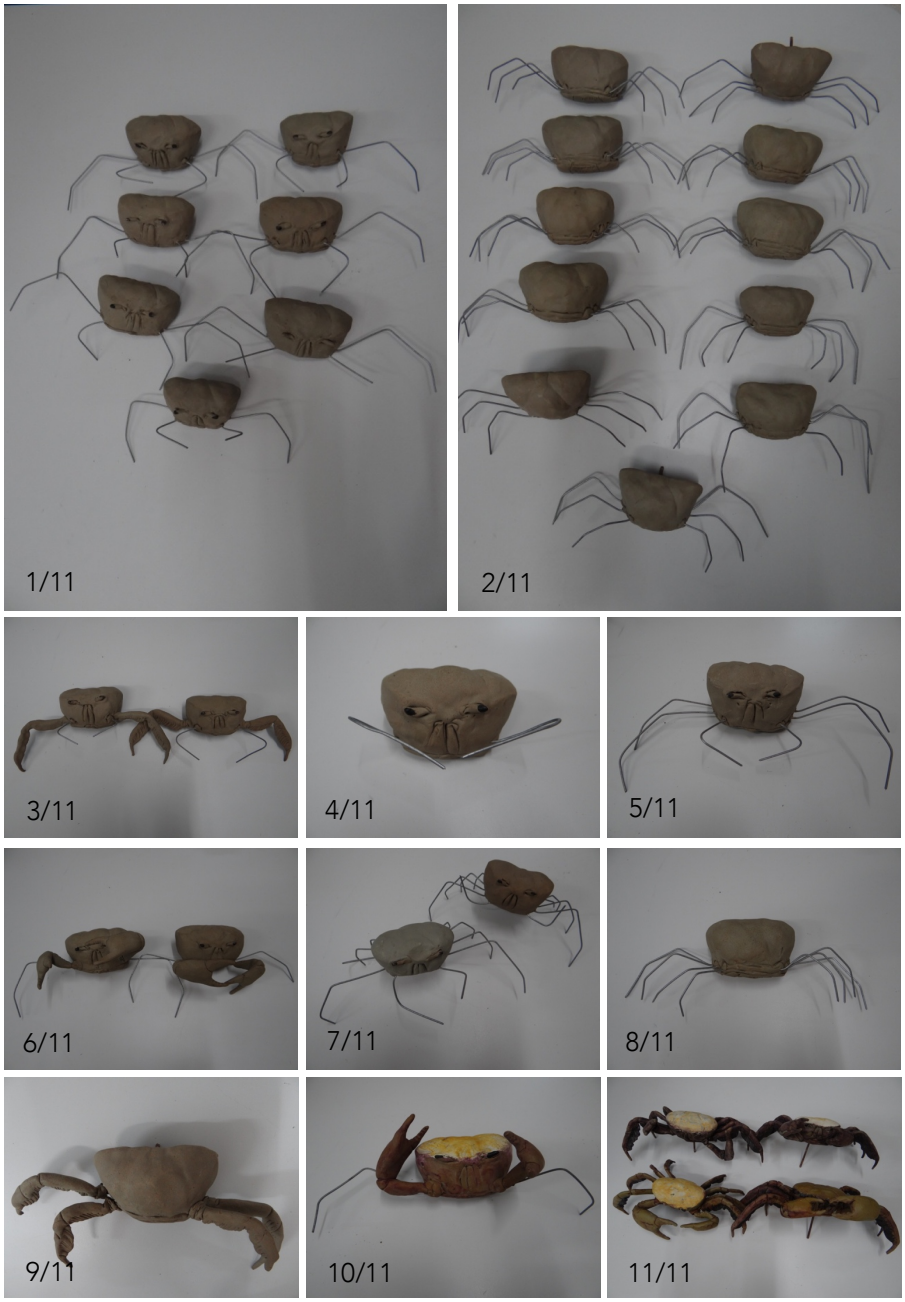
A) Descripción de los materiales.

La instalación está compuesta por treinta y tres esculturas, hechas en arcilla, alambre, masa epoxi, tinta acrílica y tinta de zapatero. Irineu Ribeiro compuso los cangrejos a partir de una base de arcilla, recubierta con una masa de epoxi, que le permitió un acabado con mayor detalle y realismo. Las patas de las figuras son moldeadas en alambre, recubiertas o no con la masa epoxi. Algunas piezas son policromadas, para eso el artista se utilizó de tinta de teñir zapatos. Las piezas presentan diferentes características en la forma, material y acabado. Las describimos en la Tabla 4, agrupándolas según su formato y a continuación, presentémosla en fotos, en la orden correspondiente.

Tabla 4. Caracterización de los grupos de cangrejos por material, forma y acabado.

	MATERIAL	*CUERPO*	*PIERNAS Y ACABADO*	*CANTIDAD*
1/11	Acilla, alambre, masa epoxi.	Incompleto, frontal	2 piernas y 2 quelas[290] en alambre.	07
2/11	Acilla, alambre, masa epoxi	Incompleto, trasero.	6 piernas en alambre.	11
3/11	Acilla, alambre, masa epoxi	Incompleto, frontal.	2 piernas moldeadas y 2 quelas en alambre.	02
4/11	Acilla, alambre, masa epoxi	Incompleto, frontal.	2 quelas en alambre.	01
5/11	Acilla, alambre, masa epoxi	Incompleto, frontal.	4 piernas y 2 quelas en alambre.	01
6/11	Acilla, alambre, masa epoxi	Incompleto, frontal.	2 piernas en alambre y 2 quelas moldeadas.	02
7/11	Acilla, alambre, masa epoxi	Completo.	8 piernas y 2 quelas en alambre.	02
8/11	Acilla, alambre, masa epoxi	Incompleto, trasero.	8 piernas en alambre.	01
9/11	Acilla, alambre, masa epoxi	Incompleto, trasero.	4 piernas moldeadas.	01
10/11	Acilla, alambre, masa epoxi, tinta acrílica.	Incompleto, frontal.	2 piernas en alambre, 2 quelas y cuerpo moldeados y pintados.	01
11/11	Acilla, alambre, masa epoxi, tinta acrílica.	Completo.	8 piernas y 2 quelas y cuerpo moldeados y pintados.	04

[290] Las quelas son apéndices en forma de pinzas que vemos en algunos artrópodos, taxón a que pertenece los crustáceos, como los cangrejos y langostas. La quela sirve a los cangrejos para recoger alimentos, defenderse de predadores y en la disputa por las hembras en el período de apareamiento.



Fuente: Archivo Galeria Homero Massena.

Figura 122. Irineu Ribeiro, *Caranguejada*, 2001. Conjunto de imágenes de los cangrejos descritos en la Tabla 4, agrupados por características formales.

Las dimensiones de las piezas son variables, conservando un aspecto artesanal. Los cangrejos incompletos (partes frontales y traseras) presentan dimensiones máximas aproximadas de 22 x 10 x 6 cm; los dos cangrejos completos con ocho piernas y quelas en alambre, dimensiones aproximadas de 16 x 10 x 7cm y los cangrejos completos, modelados y pintados, dimensiones máximas alrededor de 29 x 15 x 13cm.

Las piezas presentan un soporte de metal en el reverso para fijación en la pared.

B) Factores de degradación.

Las piezas exigen cuidados en su almacenamiento, limpieza y exposición. La mayoría de ellas no presentan policromía, debido a eso, se debe evitar totalmente la manipulación sin guantes, por el riesgo de generar manchas en la superficie. Las piernas de las figuras de cangrejo demandan atención para no deformarse o soltarse.

Figura 123. El artista Irineu Ribeiro fijando una parte suelta de una de las piezas con cola instantánea.

En conversación personal realizada el 30/04/2019, Irineu Ribeiro reveló que en algunas piezas la arcilla no pasaba por el proceso de horneado. Sin identificar cuáles son esas piezas, el artista advierte que éstas pueden deshacerse si se ponen en contacto con el agua.

C) Estado de conservación.

El estado de conservación de las piezas fue registrado por el equipo de la Galeria Homero Massena en 2015. Según las observaciones registradas en 12/11/2015 por Helena Paccagnella P. Dardis, en general las piezas estaban en buen estado, pero con varios problemas puntuales, como piernas sueltas y pérdidas puntuales de la pintura.

En ese período, el artista Irineu Ribeiro fue a la Galeria Homero Massena y realizó él mismo la restauración necesaria. Según los registros de la institución y posterior declaración del artista, la intervención principal fue la fijación de parte suelta en un cangrejo policromado, la recuperación de la policromía y la fijación de piernas desplazadas: As patinhas ficaram meio soltas e eu colei com Tekbond®[291]. Algumas eu tive que dar uma mexidinha com a massa, a resina epóxi.[292]

Al documentar estas piezas y registrar su estado de conservación nos llamó atención el peso del cuerpo de las figuras, hecho en arcilla y recubiertos con masa epoxi. Al poner las figuras 'de pie' el peso del cuerpo hace presión sobre las piernas y, con el tiempo, la fijación del alambre en la masa epoxi queda un poco floja. Se nota en algunas piezas resquicios de adhesivo translúcido alrededor de las piernas, resultado de la intervención realizada por el artista en 2015. En otras piezas notamos un espacio libre en la masa en el punto de unión con el alambre, en estos casos, las piernas de metal no están atadas y pueden salir. Podemos decir que el contraste entre el peso del cuerpo y la fragilidad del alambre y su fijación en el epoxi es un factor discrepante para la conservación de estas piezas.

[291] Produto monocomponente, à base de cianoacrilato, marca: Saint-Gobain.

[292] T.A.: Las patas estaban un poco flojas y lo pegué con Tekbond [producto monocomponente a base de cianoacrilato, marca: Saint-Gobain]. Algunos tuve que poner la masa, la resina epoxi.

Figura 124. Irineu Ribeiro, *Caranguejada*, 2001. Detalle del adhesivo transparente aplicado para fijar el alambre.

Figura 125. Irineu Ribeiro, *Caranguejada*, 2001. Cangrejo de suelo con detalle de la holgura de la masa epoxi alrededor de una de las piernas, por el movimiento del alambre.

Se halló una pieza con un ojo faltante. Los ojos son moldeados en epoxi por separado, reciben una tinta negra en la punta y entonces son fijados en la capa de epoxi que recubre el cuerpo. El diminuto punto de adherencia puede haber facilitado el desprendimiento del ojo, como expone la Figura 127.

Figura 126. Irineu Ribeiro, *Caranguejada*, 2001. Ejemplos de ruptura de la masa epoxi debido

Figura 127. Irineu Ribeiro, *Caranguejada*, 2001. Pieza con pérdida de un ojo.

Figura 128. Irineu Ribeiro, *Caranguejada*, 2001. Parte posterior de un cangrejo incompleto, con una clavija de hierro comprometida por la oxidación. Foto: Gilca Flores.

Con excepción de las que quedan en el suelo, todas las piezas cuentan con una clavija en la parte posterior, imprescindibles para el montaje de las piezas en la pared. Ribeiro informó que a la hora de hacer el cuerpo de arcilla ha dejado los orificios para encaje de las clavijas al ponérselos en la pared. Se observó oxidación en todas clavijas de hierro, unas más, otras menos comprometidas (Figura 128). Suponemos que la oxidación puede haber sido iniciada en el contacto del metal con la humedad de la pared durante el período de exposición del trabajo, o incluso por la humedad retenida en la arcilla del cuerpo de los cangrejos.

Dos piezas sin la clavilla y en una de ellas vemos una segunda clavilla fijada al cuerpo del cangrejo.

Figura 129. Irineu Ribeiro, *Caranguejada*, 2001. Parte posterior de un cangrejo con orificio central de sin clavija, pero con una segunda clavija añadida en otro punto. Foto: Gilca Flores.

*4.1.2. **Desvio do espaço** – Plano material y estado de conservación.*

Figura 130. João Carlos de Souza, *Desvio do espaço*, 2003. Exposición Complejidades en Exhibición, Casa Porto das Artes Plásticas, 2016. Foto: Gilca Flores

A) Descripción de los materiales.

Cuerda sintética, de espesura 6 mm, trenzada, de color negro. Tiene cuatro pliegues fijados con hilo de nailon.

Tabla 5. Elementos materiales de la obra *Desvio do espaço*.

	Item	Material	Cantidade	Otros datos
a.	Cuerda	Material sintético, probablemente polipropileno.	01	
b.	Nodos	Hilo de nailon	04	

B) Factores de degradación.

Los materiales sintéticos ofrecen cierta estabilidad y mayor longevidad si están en buenas condiciones de conservación. La obra estaba acondicionada en una caja de papel cartón (alcalino) en mapoteca.

El nailon utilizado en los cuatro nodos solicita mayor atención, una vez que son estos nodos los que definen la forma y son considerados por el artista la parte más significativa de la obra.

Figura 131. Caja de almacenamiento de la obra *Desvio do espaço*. Reserva técnica de la Galeria Homero Massena.

C) Estado de conservación.

La cuerda y el nailon se presentan en buen estado de conservación.

Se encuentran ligados a la cuerda negra los cables de acero y hembrillas abiertas que han sido utilizados en el montaje de la obra en 2016. Al depender de la altura del espacio expositivo donde se monta la obra, se

necesitará un cable más grande o pequeño para anclar los nodos superiores al techo, pero los nodos inferiores van a estar siempre a la misma distancia del suelo. Considerando eso, tiene sentido el mantenimiento de los cables de anclaje de los nodos inferiores junto a la obra. Los cables de anclaje de los nodos superiores sólo van a ser útiles si la altura de la sala de exposición es más baja que la utilizada en la exhibición anterior de la obra.
Hemos observado una oxidación en los cables más antiguos atados a los nodos.

Figura 132. Detalle de cuerda negra con los cables y hembrillas abiertas utilizados en el último montaje de la obra *Desvio do espaço*, en 2016.

4.1.3. Transposicão e adensamento – Plano material y estado de conservación.

Foto: Archivo Galeria Homero Massena.

Figura 133. Luciana Ohira y Sérgio Bonilha. *Transposição e adensamento*, 2007.

A) Descripción de los materiales.

Constituye la instalación una maleta de madera en la que se guarda en sus compartimentos todo el material relacionado con la producción de la obra: las diapositivas con dibujos de los artistas, divididas en cinco sobres; el proyector; los cables para enchufarlo; un adaptador de enchufe; una pieza de metal para acoplar a diapositivas en el proyector; lapicero y minas de grafitos.

a) La caja/maleta de madera del género Pino y tiene dimensiones de 18 x 34 x 16 cm. Posee tres compartimentos que se cierran con puertas de acrílico, fijadas con bisagras de metal. En la parte superior la caja cuenta con un asa de plástico que permite sacarla como una maleta. La maleta es parte de la obra y debe ser expuesta junto a la proyección de sus dibujos.

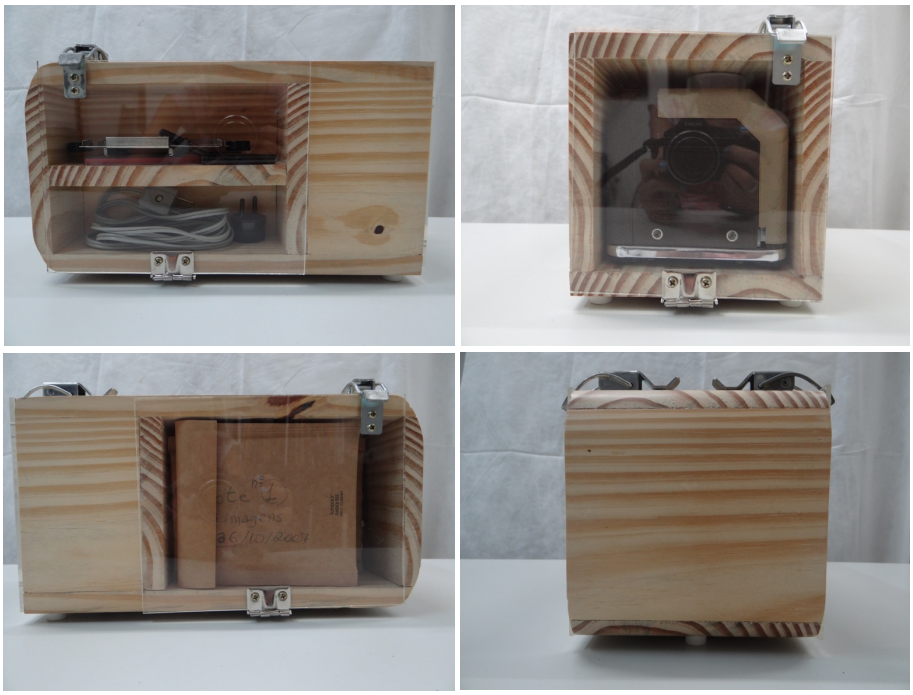


Figura 134. Las caras de la maleta, con los compartimientos que reúnen los elementos de la obra Transposição e adensamento.

b) Al considerar los elementos materiales de la instalación las diapositivas tienen una posición protagonista por ser el soporte de los dibujos hecho por los dos artistas, que motivan y generan la dinámica de la obra. Los dibujos fueron impresos sobre una película de poliéster (*laser film*) con láser y montadas en marcos de plástico blanco, propios para diapositivas.

En uno de los compartimentos de la maleta se encuentran los sobres de correos, conteniendo las diapositivas que fueron enviadas por correo en 2007. Hemos encontrado cuatro sobres de papel Kraft y un sobre de plástico (sobre oficial de la empresa brasileña de correos), con el siguiente contenido: Lote 1 – cinco diapositivas, fechadas de 2 a 6/10; Lote 3 – siete diapositivas, fechadas de 17/10 a 23/10; Lote 4 – ocho diapositivas, fechadas de 24 a 31/10; Lote 5 – cuatro diapositivas, fechadas de 1 a 4/11; Lote 6 – seis diapositivas, fechada de 6 a 11/11 (único sobre de plástico, modelo oficial de los correos). No hemos encontrado el Lote 2 en la galería. En la entrevista, al preguntar a los artistas sobre el tema, tampoco ellos si acuerdan de lo que ha pasado este conjunto de diapositivas.

Figura 135. Lote 1 de diapositivas con dibujos de Luciana Ohira y Sérgio Bonilha.

Figura 136. Lote 3 de diapositivas.

Figura 137. Lote 4 de diapositivas.

Figura 138. Lote 5 de diapositivas.

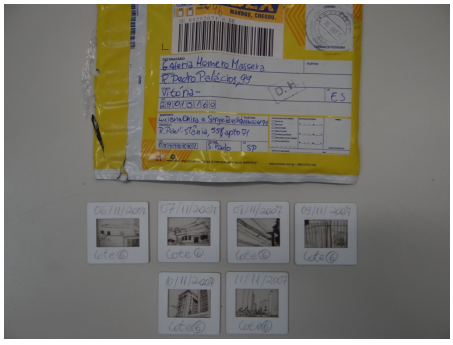


Figura 139. Sexto lote de las diapositivas.

En 2015, dado que la exposición *Paisagem no acervo* tenía un período mayor que la exposición original de 2007, fue necesario un número equivalente de diapositivas para seguir la dinámica de proyectar un dibujo diferente cada día. La solución dada por Ohira y Bonilha fue ofrecer a la GHM un nuevo grupo de diapositivas, relativo a la cantidad de días faltantes. Sin embargo, éstas últimas no tratan del paisaje de la ciudad São Paulo sino de Crato, Ceará, ciudad del noreste de Brasil donde Sergio Bonilha residió en 2015.

c) El segundo elemento que contribuye directamente con la propuesta central de la obra es el proyector, de la marca NIPOLE, 35mm Slide Proyector, producida en Japón.

Figura 140. Proyector de diapositivas NIPOLE utilizado para proyectar los dibujos en la pared.

Figura 141. Detalle de la pieza del proyector NIPOLE en la que se insertan las diapositivas.

d) Elementos complementarios, los dos primeros permiten el encendido del proyector, los siguientes, quedan en el espacio expositivo, debajo de la zona de proyección, para invitar y posibilitar al público transferir los dibujos a la pared.

Figura 142. Cabe eléctrico y enchufe para el proyector y los materiales de dibujo.

Figura 143. Conjunto de sobres enviados por los artistas durante la exposición de 2007.

Tabla 6. Relación de los elementos materiales de la obra *Transposição e adensamento*.

	Item	*Material*	*Cantidad*	*Otros datos*
a.	Maleta	Madera (del género Pinus), acrílico, metal, plástico.	01	18x34x16cm.
b.	Diapositivas.	Acetato, tinta de impresión láser, plástico.	30	Divididas en seis lotes.
c.	Proyector.	Metal, plástico.	01	Marca NIPOLE, 35 mm, hecho en Japón.
d.	Cable de enchufe y adaptador.	Plástico, metal.	02	
f.	Lapicero y caja de minas de grafito	Plástico.	02	
h.	Sobres.	Papel kraft, plástico.	05	4 de papel, 1 de plástico.

B) Factores de degradación.

El acetato es el suporte de los dibujos originales de los artistas y merece atención especial. Su deterioro o la pérdida de la tinta de los dibujos pueden comprometer la obra.

La obsolescencia del proyector es también una cuestión importante. Los artistas han comprado este equipamiento en internet debido a sus pequeñas dimensiones y su apariencia antigua. Pero en la entrevista afirmaron también tratarse de un cuestionamiento sobre la obsolescencia de los aparatos industriales:

> *Neste ponto específico, foi uma escolha consciente, feita com vistas a questionar certo uso programado e irreal da noção de obsolescência, mais pelo viés do consumo, que tem naturalizado o descarte de equipamentos ao longo das últimas décadas.*[293]

[293] T.A.: En este punto en particular, fue una elección consciente, hecha para cuestionar un cierto uso programado y poco realista de la noción de obsolescencia, más por el sesgo de consumo, que ha naturalizado la eliminación de equipos en las últimas décadas.

Por la dificultad de encontrar equipo similar o piezas de repuesto para este modelo, el mantenimiento de este componente puede ser comprometido si presenta problemas. El modelo de la lámpara del proyector se considera obsoleto y no es comercializado por la mayoría de las tiendas especializadas en iluminación. Para la exhibición de la obra en 2015 la GHM compró cinco lámparas reserva y las gastó debido a la inestabilidad en del flujo de electricidad. La quema de lámparas se solucionó con la instalación de un estabilizador de electricidad.

Todavía los artistas han afirmado que delante de un problema irresoluble en el proyector no habría impedimento en utilizar un proyector más actual, incluso más potente. Pero indican que el proyector antiguo deberá siempre permanecer en la obra y ser expuesto junto a la maleta.

C) Estado de conservación.

Los elementos componentes del trabajo están en buenas condiciones. La caja no presenta problemas en la madera o otros elementos, como el alza y puertas. Las diapositivas presentan el acetato y la impresión de los dibujos bien conservados. El proyector mantuvo buen funcionamiento, incluso bajo el uso diario durante la exposición de 2015.

Una pérdida significativa es la del segundo grupo de diapositivas. No se ha encontrado las diapositivas, ni el sobre correspondiente. No existe informaciones relacionadas en la documentación institucional, tampoco los artistas se recuerdan de los que ha pasado a este conjunto de dibujos.

4.1.4. Ocupação mínimo-máxima do espaço – Plano material y estado de conservación.

Figura 144. Luciana Ohira y Sérgio Bonilha. *Ocupação mínimo-máxima do espaço*, 2007.

A) Descripción de los materiales.

La instalación está compuesta por una maleta de madera que contiene todos los elementos necesarios para montar el trabajo, como en la obra *Transposição e adensamento*, de los mismos autores. Compuesta de distintas piezas, agrupa una variedad de materiales: madera, algodón, metal, acrílico, plástico, papel, componentes electrónicos, conforme es relacionado a continuación y sintetizado en la Tabla 7.

Figura 145. La maleta y el compartimiento donde se guardan los objetos de la instalación.

Figura 146. Las caras de la maleta que reúne los elementos de la obra Ocupação mínimo-máxima do espaço.

a) La maleta de madera es del género Pino y posee dos compartimentos que se cierran con puertas de acrílico, fijadas con bisagras de metal, uno de cada lado de la maleta. En la parte superior de la maleta, un asa de plástico permite sacarla como una maleta. Los artistas han protegido la madera con cera: "A gente passou cera de carnaúba. É uma coisa que a

gente aprendeu que dava para preservar a madeira melhor que o verniz envelhece".[294]

b) En este trabajo el elemento clave es el hilo de algodón. Dos rollos de hilo de algodón crudo se encuentran en la maleta: uno se utilizó en la exposición original, de mismo nombre, realizada en 2007 en la GHM; el otro está sin uso. La obra se monta con la maleta en el espacio expositivo y extendiendo a partir de ella el hilo de algodón por todos los diedros y triedros del espacio expositivo, realizando así la 'ocupación máxima del espacio'. Las puertas de acrílico de la maleta quedan cerradas y el hilo pasa por un pequeño agujero hecho con esta finalidad.

c) El modelo de la cámara fotográfica Polaroid® utilizada en la obra es de la década de 1970. Sobre el equipo, la web de la marca Polaroid® explica:

> *Land demonstrates a revolutionary system of photography which includes the SX-70 Land camera, a fully automatic, motorized, folding, single lens reflex camera and SX-70 Land film which automatically self-develops in daylight. Sir Lawrence Olivier becomes the spokesman for Polaroid's SX-70 camera in a series of television, radio, and print advertisements. Life Magazine features the camera and Edwin H. Land on the front cover.*[295]

[294] T.A.: Pasamos cera de carnauba. Es algo que aprendimos que posibilita preservar la madera mejor que el barniz que envejece.

[295] T.A.: Land demuestra un revolucionario sistema de fotografía que incluye la cámara SX-70 Land, una cámara réflex de lente única completamente automática, motorizada y plegable, y la película SX-70 Land que se desarrolla automáticamente a la luz del día. Sir Lawrence Olivier [Actor británico, productor y director de cine] se convierte en el portavoz de la cámara SX-70 de Polaroid en una serie de anuncios de televisión, radio e impresos. La revista Life presenta la cámara y Edwin H. Land en la portada.

Figura 147. Cámara Polaroid® modelo SX-70 AutoFocus.

Figura 148. Vista lateral de la cámara Polaroid®.

La cámara ha servido para registrar momentos del montaje de la instalación y se guarda en la parte inferior del compartimiento de la maleta, con la parte trasera apoyada en un bloque de espuma de polietileno (Ethafoam).

d) Las cuatro fotos que vemos en la lateral de la caja fueron sacadas con la Polaroid® en el momento del montaje de la exposición de 2007. Registran cuatro momentos: 1. Al encender el cronómetro antes de empezar el camino del hilo; 2. Clavando el primer clavo para fijar el hilo; 3. Sosteniendo la maleta para pasar el hilo por los diedros y triedros superiores y 4. En el apagado del cronómetro al final del montaje. Cada foto está montada en la caja con cuatro cantoneras de poliéster.

Figura 149. Foto 1. Al encender el cronómetro antes de empezar el montaje de la obra.

Figura 150. Foto 2. Regista al artista clavando un clavo en la pared.

Figura 151. Foto 3. El artista sustiene la maleta mientras pasa extiende el hilo.

Figura 152. Foto 4. Registra el momento en que se desenciende el cronómetro.

e) Un cronómetro digital está fijado en la parte exterior de la maleta por una cinta de doble cara, justo debajo de las fotos. Se utiliza para registrar el tiempo de montaje de la obra.

Figura 153. Detalle del matillo incrustado en la espuma de polietileno (Ethafoam).

f) Martillo que se utiliza para fijar el hilo de algodón en los ángulos de la pared, se utilizaron clavos. Debido a eso vemos en la maleta un martillo y una bolsilla de clavos de metal. El martillo está fijado en el fondo de la caja, incrustado en un bloque de espuma de polietileno (Ethafoam) en el compartimiento superior de la maleta.

g) Los clavos (con cabeza) se han utilizado para generar puntos de anclaje del hilo de algodón en su camino por los ángulos de la galería. Han quedado algunos en una bolsita que se guarda en la maleta.

h) Cartucho de película con caja. Se encuentra en la maleta también algunos elementos que no son expuestos, como la caja del cartucho que se han utilizado para realizar las fotografías y dos fotos que no se exponen.

Tabla 7. Relación de los elementos materiales de la obra Ocupação mínimo-máxima do espaço.

	Item	Material	Cantidade	Otros datos
a.	Maleta.	Madera (del género Pinus), acrílico, metal, plástico.	01	65 x 15 x 15 cm.
b.	Rodillo de hilos.	Algodón.	02	Uno utilizado, otro no.
c.	Cámara fotográfica.	Metal, cuero, plástico, vidrio.	01	Cámara Polaroid® SX-70 Model 2 Auto Focus
d.	Fotos.	Impressión en papel fotográfico.	04	Hay más dos fotos en la caja.
e.	Cronómetro	Plástico y componentes electrónicos.	01	Modelo digital.
f.	Martillo.	Metal, madera.	01	
g.	Clavos.	Metal	08	Con cabeza.
h.	Cartucho de película con caja.	Papel, plástico	01	Caja con catucho ya utilizado.

B) Factores de degradación.

Las fotos instantáneas Polaroid® son muy sensibles a la incidencia de la luz y necesita de acondicionamiento con bloqueo de luz y controle de la temperatura para retardar su deterioración.

Se observó una aceleración de las deterioraciones entre 2015 y 2019. Se los materiales se han mantenido bien en los ocho años entre 2007 y 2015, es necesario evaluar que ha pasado en los últimos cuatro años para acelerar estos daños. Pero podemos afirmar con seguridad que la ausencia del control climático de la reserva técnica y el almacenamiento de todos los elementos juntos en la maleta, sin aplicar estrategias para cada material de acuerdo con sus necesidades específicas ha contribuido.

C) Estado de conservación.

Hemos visto un cambio significativo en el estado de conservación de algunos elementos de esta obra cuando comparados los registros hechos en nuestro primer contacto en 2015 y los que realizamos en 2019.

Se queda evidente la oxidación en los rodillos de hilos de algodón, evidenciado en las fotos Figura 156 y Figura 157.

Sin embargo, el deterioro más grave se produjo en el cuero de la cámara fotográfica. En 2015, durante la entrevista los artistas ya estaban sorprendidos por el estado del cuero, afirmando que el material estaba en buen estado en 2007, cuando se montó la obra en la GHM. Pero desgraciadamente en 2019 observamos un empeoramiento de situación, con el cuero en desprendimiento generalizado. Si en 2015 registramos agrietamientos y el desprendimiento de un pequeño fragmento (cerca de 0,5 cm), en 2019 hemos recogido un fragmento que se desprendió al mínimo movimiento de la cámara y en tamaño mucho mayor que el primero (cerca de 1,5 cm). (Figura 154)

A pesar de los deterioros, durante la entrevista los artistas expresan que el cuero:

> *Tem um envelhecimento visível para quem observa o objeto. Ainda a câmera funciona, não foi uma deterioração tão grande. Eu acho que deve ter sido que desidratou, começou a rachar e desprendeu. Mas ao mesmo tempo, do ponto de vista de artista, de quem fez a obra, não acho isso problemático dentro da nossa poética.*[296]

El cronómetro digital se ha apagado por haber descargado la batería, con eso el registro del tiempo de montaje (dato que hacía parte de la obra), se perdió. También no se encontró ninguna foto de registro de este dato en la documentación de la obra. En otra obra similar, Ohira y Bonilha han utilizado un cronómetro analógico, que permite mantener los datos del último registro.

No fue posible verificar el funcionamiento de la cámara debido a la fragilidad del cuero y alto riesgo de desprendimiento de fragmentos con la manipulación del aparato.

[296] T.A.: Tiene un envejecimiento visible para quienes observan el objeto. Aún funciona la cámara, no fue un deterioro tan grande. Creo que debe haber sido que se deshidrató, comenzó a agrietarse y se desprendió. Pero al mismo tiempo, desde el punto de vista del artista, quién hizo el trabajo, no encuentro este problema dentro de nuestra poética.

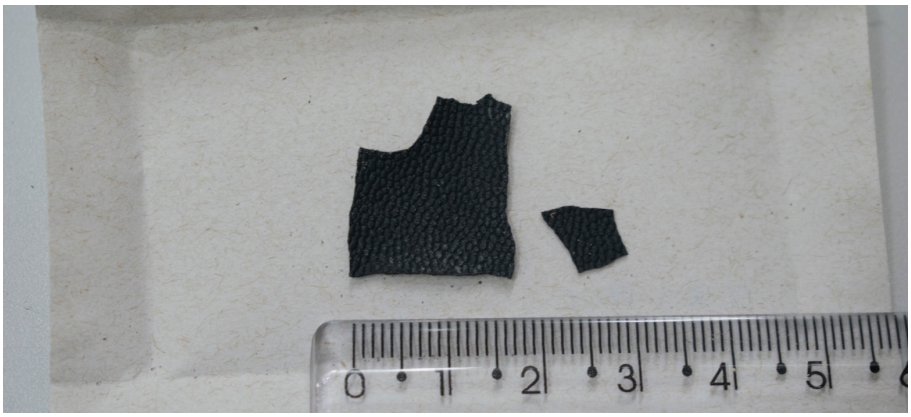


Figura 154. Registro comparativo del fragmento de cuero despegado en 2019, alrededor de 1,8 cm y a la derecha, el fragmento de aproximadamente 0,5 cm despegado en 2015.

Figura 155. La deterioración del cuero de la cámara, con desprendimiento generalizado.

Figura 156. Registro de los rodillos de hilo de algodón en 2015, en buen estado. La flecha resalta el orificio de salida del hilo de algodón.

Figura 157. Registro del hilo de algodón hecho en 2019, con varias manchas de oxidación.

4.1.5. Projéteis – Plano material y estado de conservación.

Figura 158. Marcelo Gandini. *Projéteis*, 2009. Galeria Homero Massena. Archivo Galeria Homero Massena.

A) Descripción de los materiales.

La instalación es formada por diversos elementos y materiales. A continuación, describiremos cada grupo de elementos constituyentes. [297]

a) 12 blancos de papel, de la marca *Champion - Official Competition*, presentan al centro silueta humana en color negro, acabado con listón de madera en la parte superior e inferior y dimensiones de 92 x 50 cm. Son utilizados para entrenamiento policial de tiro al blanco y presentan cada uno diferentes perforaciones provocadas por el artista con proyectiles disparados con arma de fuego de calibre 38.

b) Los proyectiles son constituidos de masa de chumbo, siendo un proyectil sin uso y 141 proyectiles usados (disparados), todos de calibre 38, presentando distintas e individualizadas deformaciones, de acuerdo con el impacto promovido por cada disparo.

[297] Conforme descripto en el artículo *Projéteis: Documentación y conservación de una instalación*. Gilca Flores de Medeiros y Rosario Llamas Pacheco, en ARCHÈ. Publicación del Instituto Universitário de Restauración del Património de la UPV. Números 11 y 12, 2016 y 2017

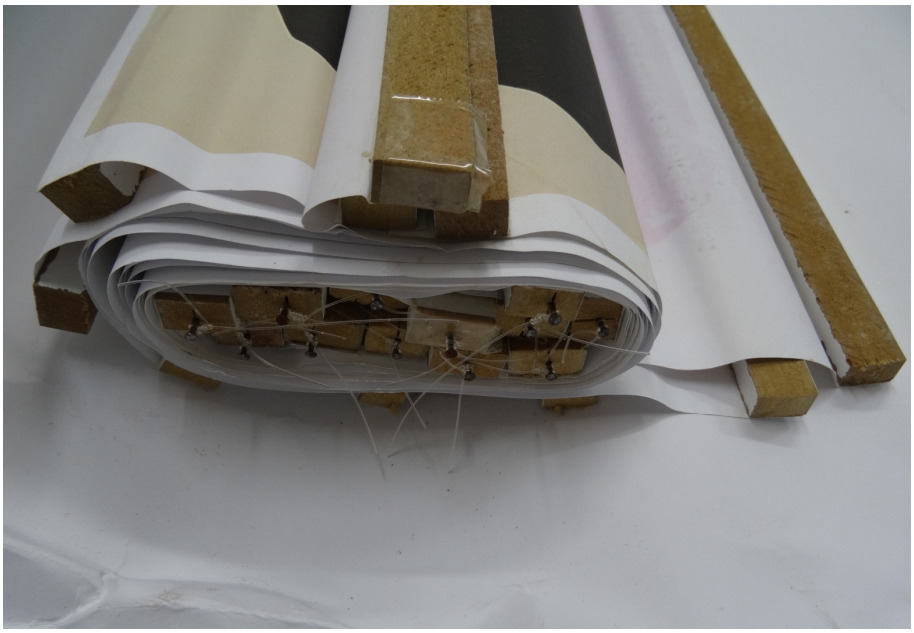


Figura 159. Los blancos cuando recibidos en donación para la colección GHM, en 2015.

Figura 160. *Projéteis*, Marcelo Gandini, 2008. Bolso de papel con el conjunto de cajas con proyectiles donado por el artista a la Galeria Homero Massena en 2015.

Figura 161. Blanco perfurado por disparos de arma de fuego. El papel sufrió ondulaciones, se nota mancha de humedad en la parte inferior y uso de cinta adhesiva en las puntas.

Figura 162. Ejemplares de proyectiles instalados en cajas de acrílico. Foto: Gilca Flores.

c) Las pequeñas cajitas en las que se montaron los proyectiles tienen dimensiones de 3,5 x 3,5x2 cm, tapa de acrílico y base de y presentan pequeña variación en su formato por ser de dos marcas distintas (marca *Florbras* y otra no identificada). Las bases son de aglomerado de madera, de color ocre, sin pintura, con muesca en la parte superior que permite encajar la funda de acrílico. El artista ha donado cajas expositoras excedentes.

d) La radiografía (placa de poliéster o acetato de celulosa recubierta con plata) tiene dimensiones de 35,3 x 43 cm y expone la región de la cadera del artista, evidenciando el proyectil de arma de fuego alojado junto a su fémur derecho. Presenta la identificación *04 m 09 244342* en la esquina inferior izquierda, pero el artista cortó el área donde estaban los datos de identificación del médico responsable.

e) La caja de luz eléctrica tiene estructura de metal en color blanco y pantalla en acrílico translúcido blanco lechoso, con dimensiones de 54,7 x 47 x 8,5 cm.

f) Los dos CD contienen grabación de video de 21'45'' em formato WMV (*Windows Media Vídeo*) grabado en CDR (Compact Disc Recordable) de la marca *NIPPONIC*, modelo *Multi Speed* 1x-52x.

Tabla 8. Relación de los elementos materiales de la obra *Projéteis*.

	Item	Material	Quantidade	Otros datos
a.	Blancos.	Papel, madera.	12	92 x 50 cm Marca Champion
b.	Proyectiles.	Chumbo.	141	Calibre 38.
c.	Cajas expositoras.	Acrílico, MDF, adhesivo.	141	Marca Florbras y otra no identificada.
d.	Radiografía.	Placa de poliéster o acetato de celulosa recubierta con plata.	01	35,3 x 43cm.
e.	Caja de luz.	Metal, acrílico translúcido blanco lechoso.	01	54,7 x 47 x 8,5cm.
f.	CD.	Policarbonato, metal (plata, oro o platino), acrílico.	01	Marca NIPPONIC, Multi Speed, 1x 52x.

Figura 163. Caja de luz y radiografía que enseña la bala que el artista tiene alojada en la pierna.

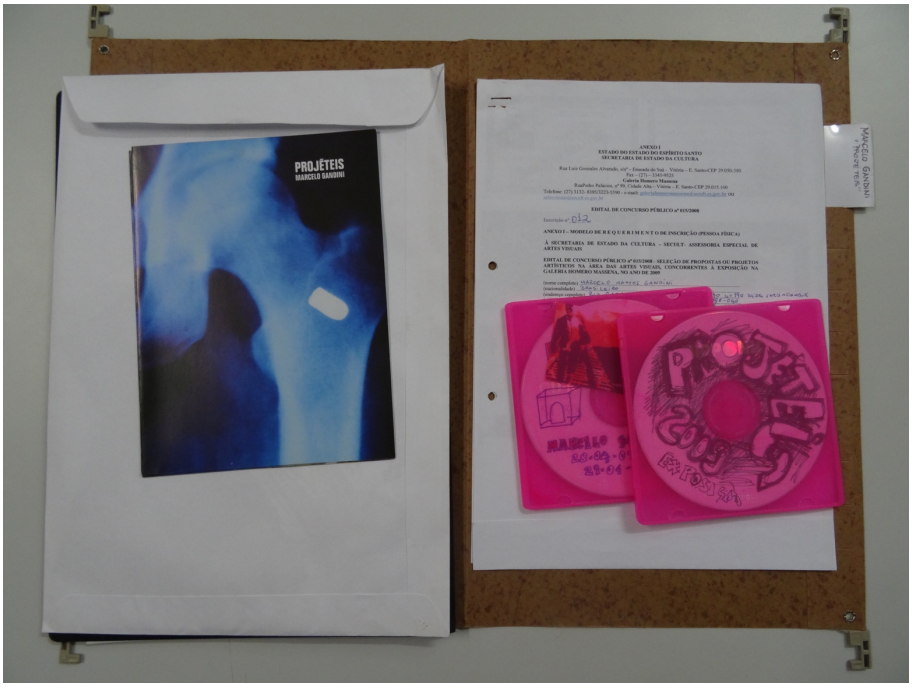


Figura 164. Carpeta de la documentación de la obra, con los dos CD con la grabación del video que se exhibe en la instalación.

B) Factores de degradación.

El video es un material susceptible por el riesgo de obsolescencia del soporte (CD) o del formato de la grabación y exigirá la actualización o migración para nuevas medias si la actual se torna obsoleta.

A totalidad de los elementos de *Projéteis* solamente se incorporó a la colección en 2015, cuando el artista donó a la Galeria Homero Massena la obra completa y se verificó un estado general de conservación regular. Pero algunos elementos han sufrido más las consecuencias de un almacenamiento inadecuado, como los blancos que fueron plegados, lo que generó marcas y corrugaciones en el papel.

C) Estado de conservación.

En los blancos todos los listones de madera presentan grietas debido a los clavos laterales, utilizados para colgarlos.

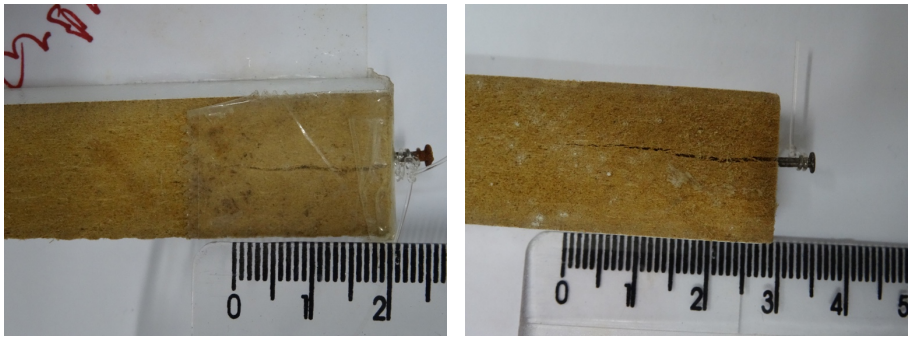


Figura 165. Ejemplo de grietas recurrientes en los listones de madera debido los clavos colocados para sujetar el soporte de nylon.

Dos de los blancos presentan cintas adhesivas en el reverso, con partes ya oxidadas, como se nota en la Figura 167. Otros presentan manchas de humedad, suciedad y grietas y necesitan de intervención de conservación y de restauro (Figura 166).

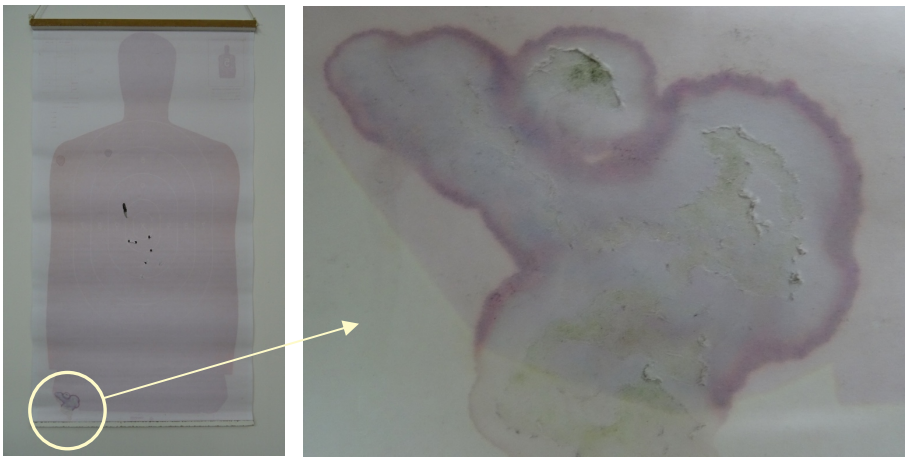


Figura 166. Detalle de las manchas de humedad en un de los blancos de papel.

Alrededor de los orificios causados por los disparos en el papel de los blancos, el papel se proyecta más allá del plano bidimensional y produce formas en un espacio tridimensional (como en la Figura 168). Esta deformación registra la fuerza con la que el proyectil rompe el papel. Es un desafío mantener los blancos con estas marcas, bastante expresivas para el trabajo.

Figura 167. Anverso y reverso de uno de los blancos perforados con disparos, con presencia de cintas adhesivas por el reverso, la inferior muy oxidada.

Figura 168. Detalle de las perforaciones y las deformaciones generadas en el papel.

Los montajes de los proyectiles en cajas de acrílico han sufrido daños, cuatro proyectiles se despegaron de la base y en otros dieciocho se han despegado el acrílico de la base, siendo que dos cajas están pegadas con cinta adhesiva.

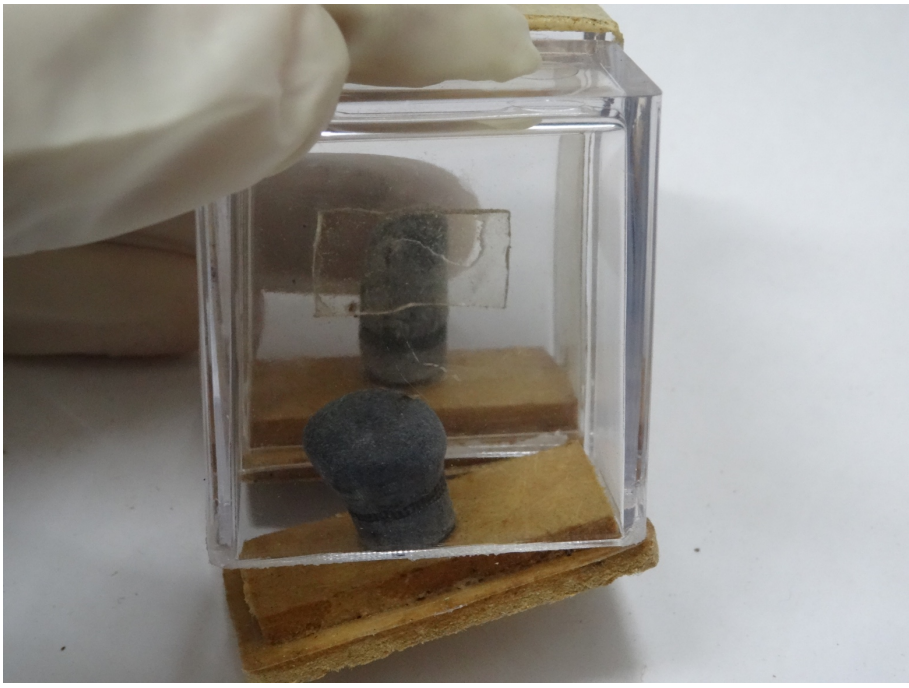


Figura 169. *Projéteis*, Marcelo Gandini, 2008. Caja suelta de la base, fijada a otra con cintas adhesivas.

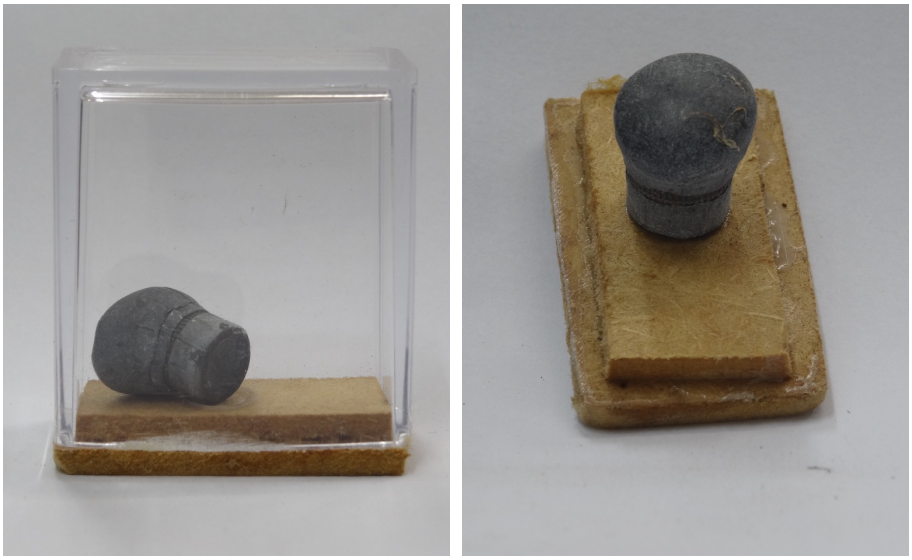


Figura 170. Ejemplo de despliegue de proyectil y de la capa de acrílico.

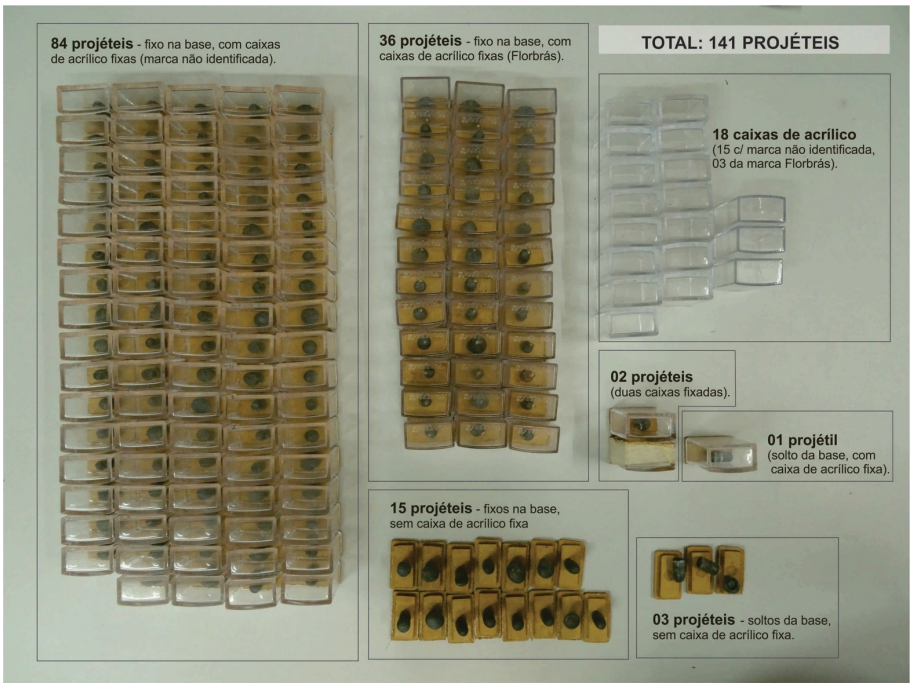


Figura 171. Conjunto de proyectiles y cajas de acrílico subdivididos por estado de conservación.

La caja de luz está en buen estado, en funcionamiento. Aunque la caja externa presenta dos puntos agrietados, éstos no interfieren en el funcionamiento y no es perceptible en la posición que se la expone.

La radiografía y los CDs se encuentran en buen estado.

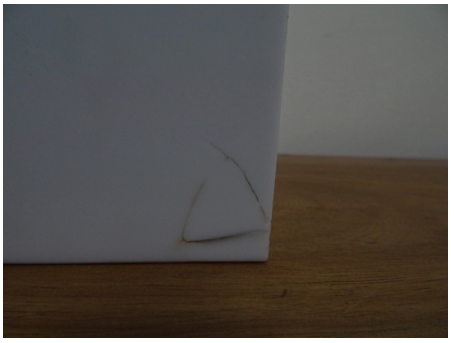


Figura 172. Grieta triangular en el fondo de la caja de luz.

Figura 173. Grietas y resquicios de cinta adhesiva en la parte lateral de la caja de luz.

4.2. El plano material de las obras de la colección Museu de Arte do Espírito Santo.

La elaboración del plano material del conjunto de obras de Maurício Salgueiro en la colección del MAES partió de la observación directa de las obras en la reserva técnica del museo, con el apoyo del equipo institucional. Para comprender mejor el funcionamiento de estas obras y sus componentes fue imprescindible la entrevista realizada con el artista frente a sus obras. Muy generoso, Mauricio Salgueiro expuso de manera sencilla el modo como funciona cada una de las obras y esclareció dudas, contribuyendo bastante para la comprensión de estos trabajos.

El acceso a las obras en la reserva técnica del MAES nos permitió también realizar la documentación fotográfica y el análisis del estado de conservación, observando puntos de debilidad y factores discrepantes para la conservación.

A continuación, vamos a describir el plano material de las cuatro obras de la colección del MAES con la descripción de sus materiales, la identificación de los factores de degradación y el análisis del estado de conservación de cada obra.

4.2.1. Escultura luminosa II – Plano material y estado de conservación.

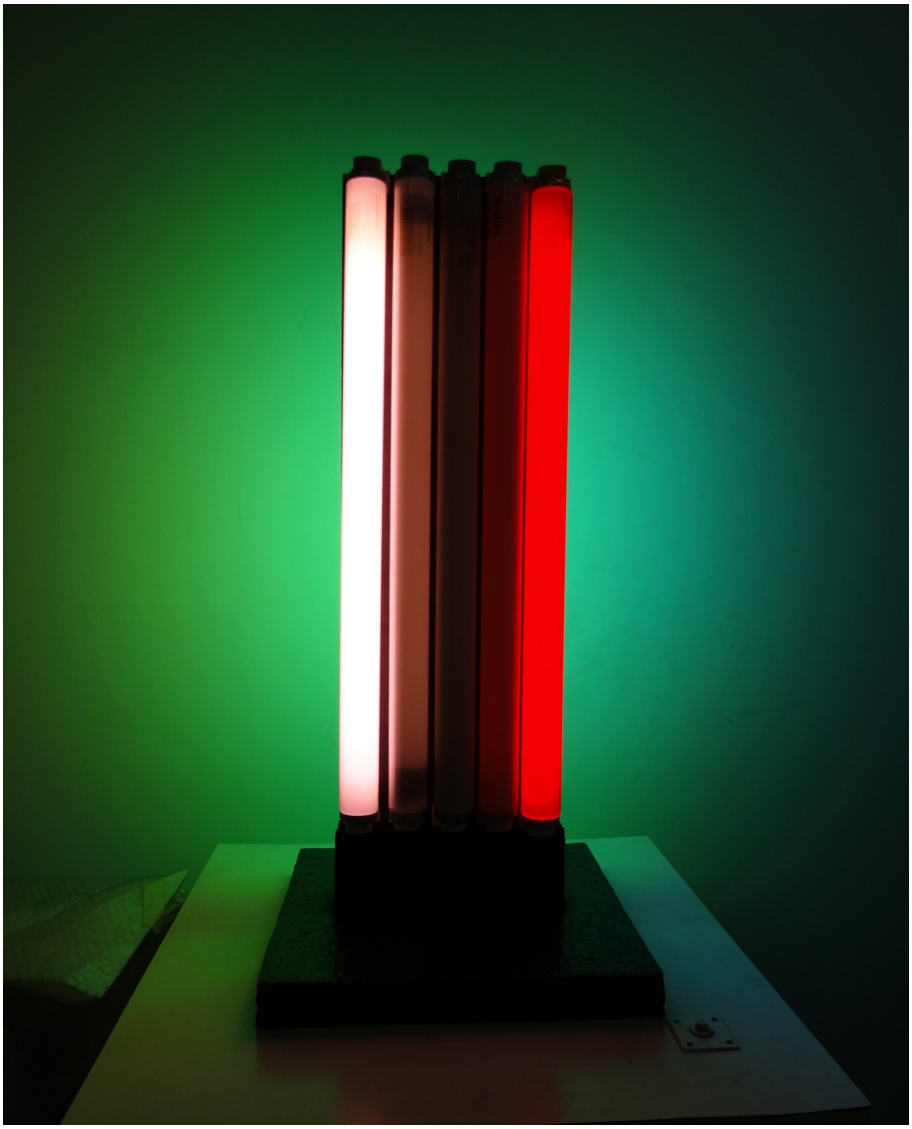


Figura 174. Maurício Salgueiro. *Escultura Luminosa II*, 1963/64.

A) Descripción de los materiales.

a) La instalación es constituida por un conjunto de tubos fluorescentes coloridos, montados en dos filas paralelas de cinco tubos, en una estructura de hierro sobre una base de madera. Los tubos son de diferentes colores y marcas, a saber, azul, rosa, verde, amarillo, blanco, como relacionado en la Tabla 9. Los tubos fluorescentes se encienden de

modo alternado, proyectando luces de distintos colores en el ambiente que ocupa.

Tabla 9. Relación de los tubos fluorescentes y sus características.

		Color	Marca	Tipo / Potencia	Forma / Diámetro	País de fabricación
TUBOS DEL LADO A	1.	ROSA	Sylvania	F20	T12	Brasil
	2.	GROLUX	Sylvania	F20W	F12	Brasil
	3.	BLUE	General Electric	F20W	T12 – B	USA
	4.	EXTRA LUZ DO DIA	Philips	TL 20W	75 RS	USA
	5.	[ROJO]	General Electric	[ilegible]	[ilegible]	[ilegible]
TUDOS DEL LADO B	6.	AZUL	Sylvania	20W	T12	Brasil
	7.	EXTRA LUZ DO DIA	[ilegible]	[ilegible]	[ilegible]-	USA
	8.	VERDE	Sylvania	20W	T12	Brasil
	9.	VERDE	Sylvania	20W	T12	Brasil
	10	OURO	Sylvania	F20W	T12	Brasil

Figura 175. Tubos fluorescentes del lado A (con la obra apagada).

Figura 176. Tubos fluorescentes del lado B (con la obra encendida).

b) La base de la obra es en contrachapado de madera recubierto de formica [Formica®, laminado] de color blanco. En la parte superior de la base está el botón que acciona el encendido de las luces.

c) Los tubos fluorescentes están montados en una base de metal fijada sobre la base. En esta base, están fijado diez portalámparas para tubo fluorescente, cinco en cada lado.

d) En la parte interna de la base, una estructura también de madera soporta una red de elementos del sistema eléctrico que promueve el encendido alternado de las luces. El sistema incluye un dispositivo eléctrico, con tensión eléctrica de 110 volts, que regula de forma automática el encendido de las luces, un *timer* (temporizador) de la marca Landis & Gyr G3, también diez reactores de la marca Helfont, diez *Starter* de la marca Lorenzetti FS 2, 15 a 20 W, Starter con capacitor, 127/220 V.

Figura 177. Base de la obra en contrachapado de madera recobierto de formica [Formica®, laminado].

Figura 178. Detalle de la base de metal con los portalámparas.

Tabla 10. Relación de los elementos materiales de la obra.

	Ítem	Material	Cuantidades	Otros datos
a.	Lámparas	Tubos fluorescentes.	10	Detalles en la Tabla 9
b.	Caja / base	Contrachapado de madera recubierto de formica [Formica®, laminado], metal, plástico.	01	Con botón de accionamiento en la parte superior y ruedas en la inferior.
c.	Base para lámparas	Metal, portalámparas de plástico, hilos de electricidad.	01	33,5 x 31 x 31 cm
d.	Caja interna.	*Contrachapado de madera, cables de electricidad, timer, bombillas, reactores, starter.*	Varios elementos	

Tabla 11. Componentes del sistema interno de la obra Escultura Luminosa II.

Ítem	Marca	Modelo/ Tipo	Volts	Potencia	Nº
Timer	Landis & Gyr	G3	110 – 220V		01
Reactor	Helfont	CS 216 PH, Uso integrado	127 V	1x 18/ 20 W	10
Starter	Lorenzetti	FS2, Starter con capacitor	127 / 220 V	15 a 20 W	10
Bombilla	OSRAM	Incandescente	220V	40W	01
Bombilla	OSRAM	Incandescente	220V	60W	01

Figura 179. La base del trabajo alberga una estructura interna, que contiene todo el sistema eléctrico que conduce el ciclo de iluminación de las luces.

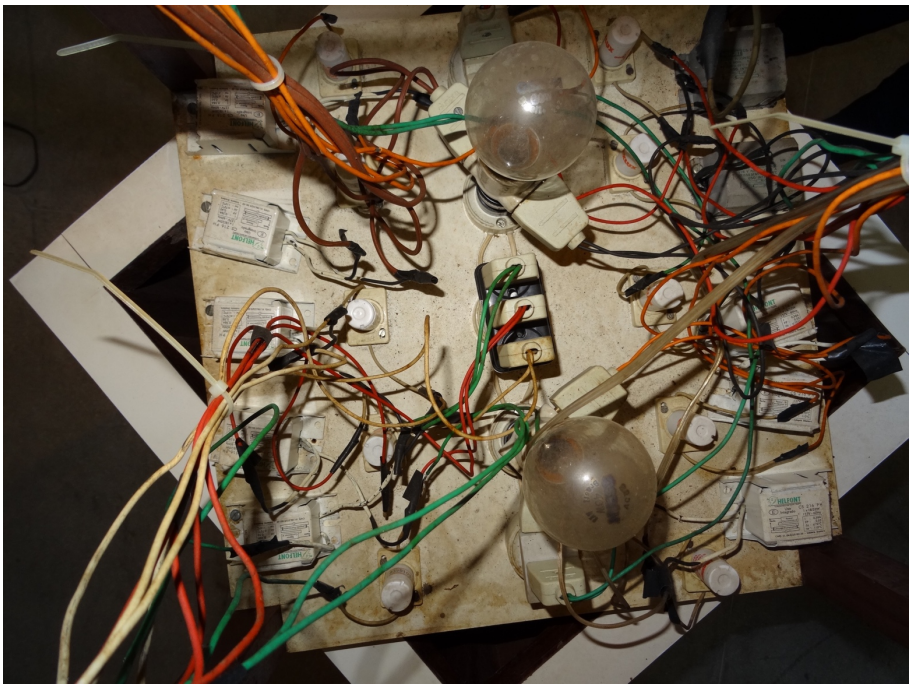


Figura 180. Base de la estructura interna con el circuito eléctrico que sustenta la obra.

B) Factores de degradación.

El juego de luces propuesto por Maurício Salgueiro en esta obra requiere el mantenimiento del sistema eléctrico en perfectas condiciones de funcionamiento, lo que demandará el apoyo de un técnico electricista. Al final de la entrevista Salgueiro ha indicado al museo uno se su confianza.

Las luces fluorescentes coloridas como las que se utiliza en esta obra son poco comercializadas en la actualidad. Debido a eso, es fundamental hacer reserva de piezas para garantizar reposiciones futuras.

C) Estado de conservación.

La obra presenta dos lámparas quemadas y, una vez encendida la obra, se produce una laguna en el tejido lumínico, con la interrupción en la luminiscencia proyectada.

La base no cumple un rigor geométrico y se observan pequeñas diferencias dimensionales en sus lados. Se notan también pequeñas pérdidas en la Fórmica®, en la parte inferior de la base, y algunas manchas.

En la pieza de metal que sirve de soporte para las lámparas hay puntos de oxidación y merece atención. La oxidación se puede observar en las zonas de pérdida de la pintura, pero probablemente alcanzará un área más grande debajo de la pintura.

Sin embargo, se puede decir que el estado de conservación general de la obra es bueno, considerando que el sistema interno está en pleno funcionamiento, mismo las piezas originales de la década de 1960.

4.2.2. Lâmina III – Plano material y estado de conservación.

Figura 181. Maurício Salgueiro. *Lâmina III*, 1971. Reserva técnica del MAES.

A) Descripción de los materiales.

a) La obra está compuesta por una estructura metálica que sostiene al centro una lámina en acero inoxidable de gran tamaño y, en la parte superior, un motor, un temporizador y el engranaje de poleas que promueven el movimiento de la lámina, a partir de un sistema electromecánico. La estructura tiene una pintura naranja.

b) La lámina central es de acero inoxidable y espejada. En la parte superior está fijada a una barra de metal, en siete puntos, cada uno con tres tornillos. En la parte inferior, la lámina está fijada a la estructura por siete bisagras metálicas, con tres tornillos cada una. La fijación por bisagras es lo que permite el movimiento de la lámina.

c) La barra superior que sostiene la lámina está unida al engranaje de dos poleas, que están conectados al motor por dos correas. Cuando se arranca el motor, la rotación de las poleas hace que la barra se mueva hacia arriba y hacia abajo, lo que resulta en un movimiento de expansión y aflojamiento de la placa.

Figura 182. Detalle de la pieza que sostiene la lámina.

d) El motor que se utiliza la obra es un motor de inducción monofásico, de la marca Weg Motores, modelo 560 (Figura 185)

Figura 183. Sistema de fijación de la lámina en la parte inferior de la estructura metálica.

Figura 184. A la izquierda, la lámina estirada (cuando la barra superior está suspendida). A la derecha, la lámina abultada (cuando la barra superior está bajada

Figura 185. El engranaje de la obra y detalle del motor de inducción monofásico.

e) Un temporizador de la marca SAIA está fijado en la parte posterior de la estructura de metal. Este aparato determina el tiempo que el motor funcionará cuando accionado, garantizando también el apagado.

f) El arranque del motor de la lámina es accionado por el botón negro de la caja blanca ubicada en la parte posterior de la estructura metálica.

g) La estructura de metal tiene como pies dos listones de madera, que evitan la vibración que ocasionaría el contacto del metal con el suelo.

h) Interruptor automático, pieza no original, introducida en la obra en 2014.

i) Relé,[298] retraso de energización del relé de tiempo, pieza no original, introducida en la obra en 2014.

j) Contactor, pieza no original, introducida en la obra en 2014.

Figura 186. El temporizador, fijado en la parte posterior de la estructura metálica.

[298] Dispositivo electromagnético que, estimulado por una corriente eléctrica muy débil, abre o cierra un circuito en el cual se disipa una potencia mayor que en el circuito estimulador.

Tabla 12. Relación de los elementos materiales de la obra *Lâmina III*.

	Ítem	Material	Cantidad	Otros datos
a.	Estructura	Metal.	01	310 x 120 x 120 cm
b.	Lámina	Acero inoxidable	01	195 x 100 cm
c.	Engranaje	Metal, goma.		Poleas, ejes, correas.
d.	Motor	Metal, componentes electrónicos.	01	WEG MOTORES LTDA. Motor de inducción monofásico, MOD 560, 50 Hz, 110 / 220 V
e.	Temporizador	Metal, componentes electrónicos.	01	SAIA AG Murten Switzerland, Fabricado en Portugal, tipo G3, t 2-4 V, 115 / 220 V, 50-60 Hz.
f.	Botón	Metal, plástico, cables eléctricos.	01	Pieza no original, introducida en la obra en 2014.
g.	Listones	Madera	02	
h.	Interruptor automático.			Marca ABB, línea SH202 T-C6 (CUR. C BIPOLAR 6A) - 2CDS232001R0064
i.	Relé.			Retraso de energización del relé de tiempo. Marca: Jaciri, modelo RTJ
j.	Contactor			Contactor AF09, 3 NO Alimentación, 1 NO Aux, 100-250 V CA / CC.

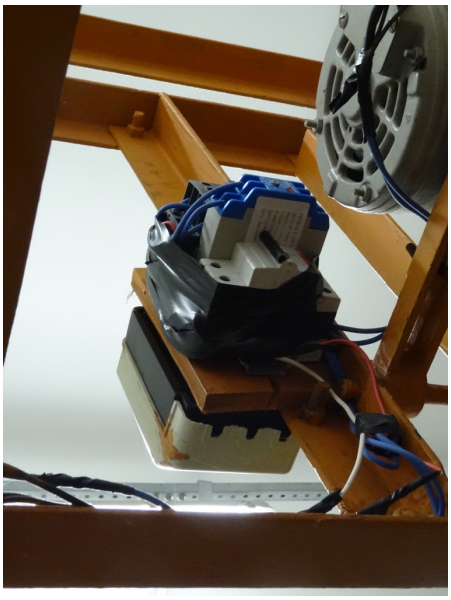


Figura 187. Trasnformador de voltaje, instalado en 2014.

Figura 188. Caja con botón, no original, instalada en 2014.

Figura 189. Cable con parches de cinta aislante en negro. En destaque, el orificio en la estructura para salida del cable.

B) Factores de degradación.

La lámina de acero inoxidable es muy delgada (2mm) y sensible a marcas como resultado de golpes, una interferencia indeseable por el artista, que indica el cambio de la lámina si esto ocurriera.

El motor y engranaje ubicados en la parte superior necesitan de verificación periódica de las funciones eléctricas y mecánicas y su conservación podrá demandar el apoyo de un técnico experto.

Otro factor a se considerar es el peso, estimado en 200 kg, lo que dificulta el movimiento de la obra.

C) Estado de conservación.

La obra presenta problemas de funcionamiento. Cuando testado, el sistema electromecánico no funcionó, quedando la lámina de acero sin movimiento.

La lámina presenta manchas, pequeñas ranuras y marcas, pero sin afectar su función.

Una de las dos correas que pasan por las poleas se encuentra suelta y con sequedad.

En 2014 la obra pasó por una intervención, antes de su participación en la exposición *Expoarte 2014: Resistência e Transgressão*, en el Espaço da Casa Cor ES, en Serra, municipio vecino a Vitória. En la ocasión de la entrevista (mayo de 2016), Salgueiro se sorprendió al ver que se ha instalado un transformador de voltaje en la obra. Se piensa que fue para adaptarla para una exposición, para convertir la obra que funciona en 110 V para una corriente eléctrica de 220 V.

La pintura naranja presenta varios puntos con manchas, abrasiones y pequeñas áreas de pérdidas.

También han cambiado el botón de accionamiento del motor, añadiendo una caja blanca, fijada en la parte delantera de una de las barras de la estructura metálica de la obra. La alteración fue considerada inadecuada por Maurício Salgueiro, que indicó la recuperación del formato original, cuyo botón era más discreto, posicionado en la cuneta de la estructura de metal.

Faltan dos tornillos de fijación de la lámina en la bisagra, en la parte inferior.

Identificamos zona de abrasiones, con pérdida de pintura en el borde de la barra lateral de la estructura.

Figura 190. Manchas, abrasiones y pérdidas de pintura en una columna lateral de la estructura.

Figura 191. Detalle de la falta de dos tornillos en la fijación inferior de la lámina de acero.

4.2.3. Paisagem - Detalhe II – Plano material y estado de conservación.

Fuente: mauriciosalgueiro.com.br

Figura 192. Maurício Salgueiro, *Paisagem com detalhe II*, 1975.

A) Descripción de los materiales.

a) La obra presenta el formato de un cubo hueco, de 95 x 90 x 90 cm, revestido con hojas de aluminio, abierto en la parte superior.

b) En su interior, el fondo hecho en hormigón imita una acera, con marcas de calzados, neumático de coche y dos llaves incrustadas. El hormigón registra también la firma del artista y la fecha (1975).

c) Al centro del hormigón se encuentra embutida una boca de incendio o hidrante contra incendio (nivel tierra), con tapa de fundición.

d) Un temporizador en la obra regula el tiempo en que el motor funcionará.

e) Un motor empotrado en la caja promueve la dinámica de la obra. Cuando accionado por el botón ubicado en la parte superior frontal de la caja, el motor bombea un chorro de agua desde en fondo, a través de una grieta de la boca de incendio.

f) Un cárter (tanque) está conectado al motor. Como resultado, el agua impulsada por el motor para dentro de la carcasa eventualmente regresa al depósito.

El temporizador, el motor y el cárter son elementos internos y no los hemos visto directamente, pero los describimos en función de la descripción que ha hecho Maurício Salgueiro en la entrevista en 2016:

> *MS: E tem um automático que dá um minuto só. Para não ficar ligado toda a vida.*
>
> *GF: E enche e essa água depois...*
>
> *MS: Ela volta para um cárter... O que eu trabalhei foi nisso, eu criei um carter, essa água funciona, dá o recado dela, ela é recolhida no cárter, a bomba liga no cárter. É muito simples esse trabalho.*[299]

Tabla 13. Relación de los elementos materiales de la obra *Paisagem – Detalhe II*.

	Ítem	Material	Cantidad	Otros datos
a.	Estructura/ Cubo	Aluminio, contrachapado de madera.	01	95 x 90 x 90 cm
b.	Fondo de la caja	Hormigón, metal	01	
c.	Boca de incendio	Metal	01	
d.	Temporizador	Metal y componentes electrónicos.	01	[sin verificación]
e.	Motor	Metal, componentes eléctricos.	01	[sin verificación]
f.	Cárter	Madera	02	[sin verificación]

[299] T.A.: MS: Y hay un automático [temporizador] de un minuto. Para no permanecer conectado durante toda la vida.
GF: Y se llena y esa agua después ...
MS: Ella regresa a un cárter ... En lo que trabajé fue que, hice un carter, esta agua funciona, le da el mensaje, se recoge en el cárter, la bomba enciende en el cárter. Este trabajo es muy simple.

Figura 193. Interior de la caja, con reproducción de una acera con la boca de incendio al centro.

Figura 194. Parte superior de la caja, con el hueco por la ausencia del botón de enciende y una placa con informaciones: Paisagem I (Detalhe) / Técnica mista.

En la grieta entre la superficie interna de cemento y las paredes de aluminio se notan pequeñas bolas de espuma de poliestireno, como podemos ver en la Figura 193. No hemos identificado su función o la razón de haber estas bolas ahí.

B) Factores de degradación.

Los altos índices de humedad relativa en Vitória pueden acelerar la grave oxidación de la boca de incendio. La caja y tapa de la boca de incendio son de hierro.

El sistema electromecánico demanda una manutención periódica por un técnico especializado.

Otro aspecto que considerar es el peso de la obra, estimado en 240 kg, lo que dificulta su locomoción y verificación periódica de los elementos internos.

C) Estado de conservación.

La obra está en mal estado de conservación y no funciona. La falta de mantenimiento puede haber comprometido algunas piezas y se necesita con urgencia el análisis de un técnico.

No hay registros de cuando los problemas han empezado, pero debido a las malas condiciones, se observa que ha estado fuera de servicio durante mucho tiempo.

Le falta el botón que da partida al motor y el enchufe está en mal estado. No hemos podido analizar las condiciones de los cables de electricidad, ni de los componentes internos.

La caja y tapa de la boca de incendio se encuentran en avanzado estado de degradación. En especial la parte interna, bastante comprometida por la oxidación, con innúmeros puntos de desprendimiento y pérdidas.

En la entrevista Salgueiro advirtió: "E é uma bomba que tem que ser acionada volta e meia porque senão tranca o eixo"[300]. Considerando que la obra se encuentra inactiva hace años, todo el sistema operativo puede estar

[300] T.A.: Y es una bomba que tiene que ser disparada una y otra vez porque, de lo contrario, bloquea el eje.

comprometido y se necesita evaluación de un técnico especializado para verificación del sistema electromecánico y hidráulico.

Debido a su peso, solamente conocimos la parte interna a través de fotos sacadas con la cámara metida por debajo de la estructura, en los pocos segundos en el que el personal del museo consiguió suspenderla.

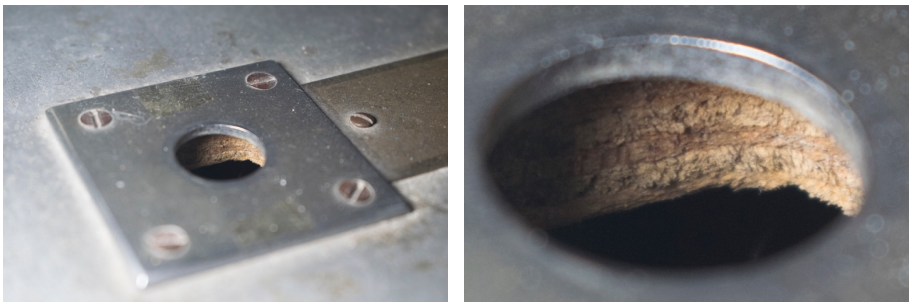


Figura 195. Registro de la ausencia del botón. La ampliación permite ver las capas del contrachapado en el interior de la pieza.

Figura 196. Parte interna de la boca de incendio con caño.

Figura 197. Detalle de la tapa con oxidación grave y generalizada.

El aluminio presenta rayas, marcas de golpe, manchas, puntos de desgaste, desgarre en la unión de las hojas metálicas y pequeñas pérdidas, como se muestra en las siguientes imágenes.

Figura 198. Suciedad, ranuras, marcas de golpe en la superficie del aluminio.

Figura 199. Pequeña apertura en la unión de las placas de aluminio.

Figura 200. Mancha en la parte interna de la caja.

Figura 201. Punto de pérdida en la parte superior interna de la caja.

Figura 202. El enchufe dañado, con cables desplazados.

4.2.4. Ordinário marche III – Plano material y estado de conservación.

Figura 203. Maurício Salgueiro. *Ordinário Marche I*, 1993. Reserva técnica del MAES, 2019.

A) Descripción de los materiales.

La obra es compuesta de una pieza única, en forma de prisma triangular, con estructura en metal, tapado con acrílico ahumado en la base superior y en las caras laterales. Su interior guarda un circuito electromecánico, que cuando accionado promueve movimientos ascendientes y descendientes de la

estructura de metal, generando un sonido semejante al de los soldados en marcha.

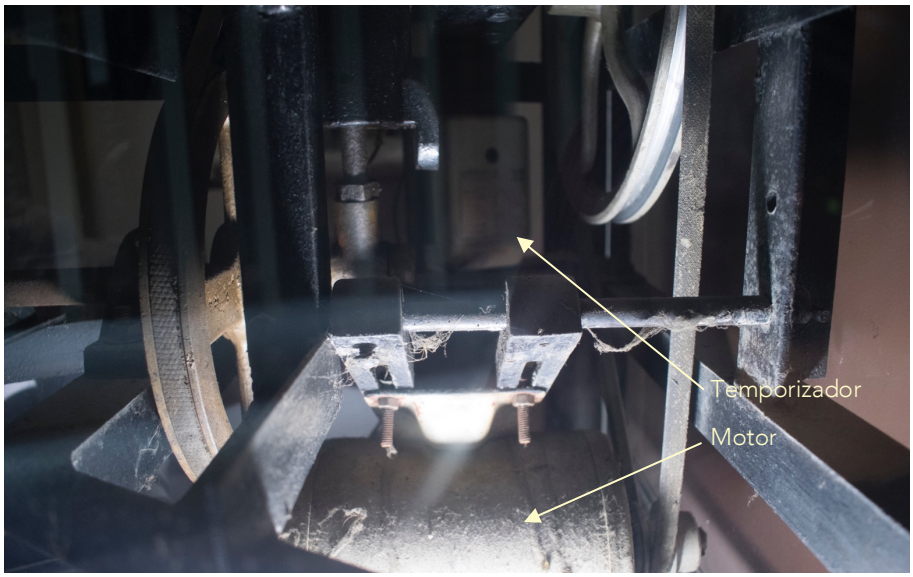


Figura 204. Vista del interior de la obra, con los engranajes, motor y temporizador.

Figura 205. Engranajes del interior de la *Ordinário Marche I*.

El trabajo ofrece muchas dificultades para la observación y la documentación fotográfica debido al espacio compacto y lleno de engranajes de su interior, Al mismo tiempo, dependiendo de la posición que coloquemos la

iluminación, los reflejos de los acrílicos nos impiden la plena visibilidad de los elementos internos de la obra.

El motor que promueve el movimiento en la obra es un motor de inducción monofásico, de la marca Weg Motores Ltda., MOD 560585, 60 Hz, 173 cv, 1745 rpm, 110 / 220 V.

El tiempo de funcionamiento del motor está controlado por un temporizador de la marca SODECO-SAIA AG (Murten, Suiza), fabricado en Portugal, tipo G3, t 2-4 min, 115/ 220 V, 50-60 Hz.

Figura 206. Motor de la obra

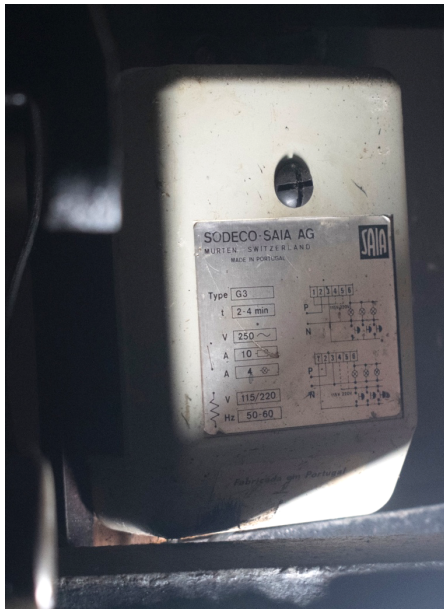


Figura 207. El temporizador.

B) Factores de degradación.

La superficie del acrílico es muy sencilla a ranuras y al limpiarlo es necesario evitar cualquier producto abrasivo.

La misma dificultad que hemos tenido para observar y fotografiar el interior de la obra, el personal de la institución tendrá para mantenerla. La cantidad de polvo y telarañas que vemos en las fotos confirman la dificultad de acceso para higienizaciones periódicas.

Tabla 14. Relación de los elementos materiales de la obra *Ordinario Marche I.*

	Ítem	Material	Cantidad	Otros datos
a.	Estructura	Metal, acrílico	01	93 x 78 x 68 cm. Botón de encendido (de plástico) en el acrílico superior.
b.	Engranaje	Metal y correa de goma.		Poleas, ejes, correas.
c.	Motor	Metal, componentes electrónicos.	01	Motor de inducción monofásico, marca Weg Motores Ltda., MOD 560585, 60 Hz, 173 cv, 1745 rpm, 110 / 220 V.
d.	Temporizador	Metal, componentes electrónicos.	01	SODECO-SAIA AG (Murten, Suiza), fabricado em Portugal, type G3, t 2-4 min, 115/ 220 V, 50-60 Hz.

C) Estado de conservación.

La estructura está em buen estado de conservación, pero la obra no funciona quando pulsado el botón. Debido a la dificuldad de acceso y las especificidades del sistema eletromecánico, será necesario la evaluación de un técnico eletricista para el diagnóstico y reparo.

En el interior se notan cables con cubiertas de goma agrietadas evidenciando el paso del tiempo, así como en la sequedad de las correas.

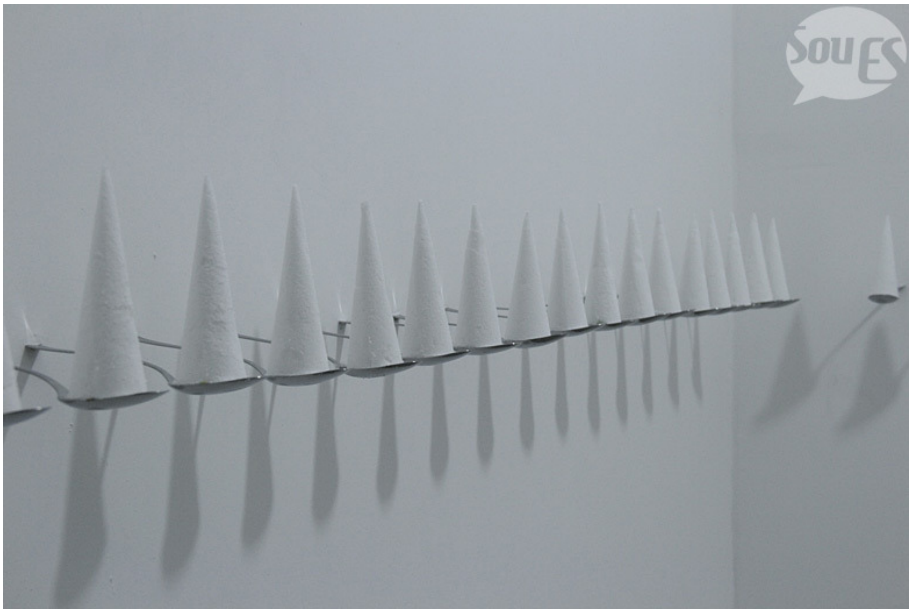
4.3. El plano material de las obras de la colección Casa Porto das Artes Plásticas.

El plano material de las trece obras instalativas de la Casa Porto das Artes Plásticas se realizó a partir del análisis de los elementos materiales que han permanecido en la colección. Los trabajos fueron realizados en la sala contigua a la reserva técnica, contando con la colaboración del personal institucional. Realizamos la identificación de las piezas que componen cada trabajo, su constitución material y características.

En ese momento, también se realizó el análisis del estado de conservación, observando debilidades, degradaciones ocurridas y los factores discrepantes para la conservación de estos trabajos.

A continuación, vamos a describir el plano material de las trece instalaciones de la colección Casa Porto das Artes Plásticas con la descripción de los materiales, la identificación de los y el análisis del estado de conservación de cada obra.

4.3.1. Mare Ab Amaro – Plano material y estado de conservación.



Fuente: http://soues.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=1158&categoria=1

Figura 208. Júlio Tigre. *Mare Ab Amaro*, 2000. Exposición Dos Salões à Bienal do Mar, 2014.

A) Descripción de los materiales.

Relacionada a esta instalación, se encuentran en la colección 57 cucharas[301] de sopera plateadas, de acero inoxidable, de la marca Simonaggio, con diseño simples y dimensiones de 20 x 5 x 3 cm.

Inicialmente no se había quedado ninguno elemento material en la colección cuando se adquirió la obra en 2000. Las cucharas encontradas fueron compradas para el montaje de la obra en la exposición Dos Salões do Mar à Bienal, realizada en la Casa Porto das Artes Plásticas, de 8/5/2014 a 9/8/2014.

[301] Aunque la inscripción en la bolsa plástica indique el número de 56, hemos encontrado 57 cucharas en el paquete.

Figura 209. Conjunto de cucharas de la obra *Mare Ab Amaro*.

B) Factores de degradación.

Las piezas estaban acondicionadas de modo inadecuado: las cucharas se encontran divididas en seis grupos, envolvidas en papel de periódico, reunidos en una bolsa de plástico y cerrada con cintas adhesivas, con los datos de identificación escritos en un papel fijado a la bolsa.

El montaje de la obra se da con la inserción de un cone de sal sobre cada cuchara. La sal puede ser un factor de deterioración del acero inoxidable cuando su camada de protección no tiene gran resistencia.

Figura 210. Detalle de la inscripción del nombre de la marca y la información del material.

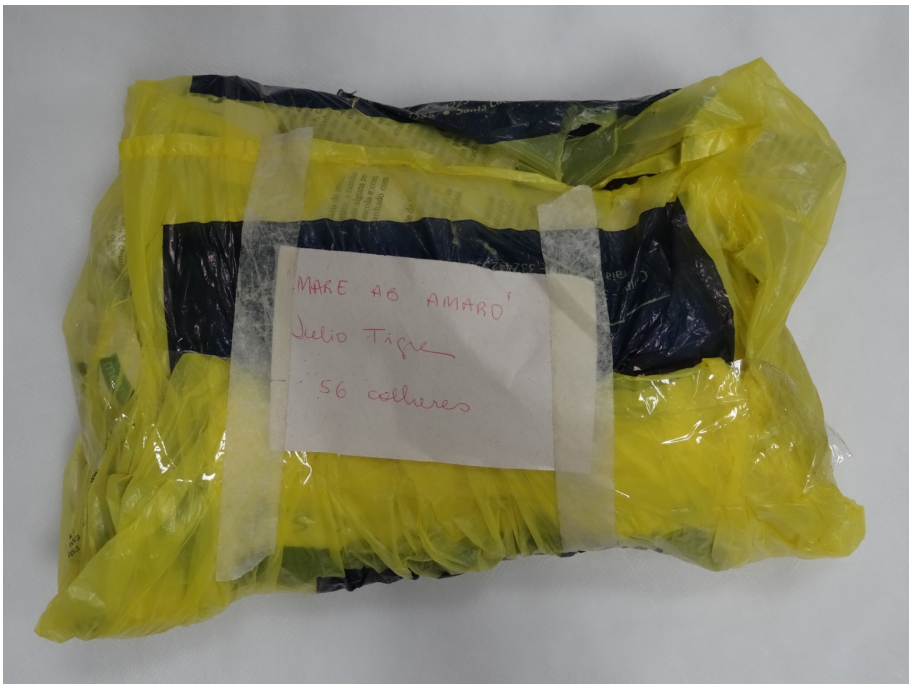


Figura 211.. Bolsa plástica que acondiciona las piezas de *Mare Ab Amaro*.

Figura 212.. Cucharas acondicionadas en papel de periódico.

C) Estado de conservación.

Casi la totalidad de las cucharas presentan deterioro, con zonas de oxidación o corrosión del metal, llegando a una corrosión puntual profunda en tres cucharas, con pérdida total de la materia.

En la bibliografía sobre corrosión del acero, se mencionan las heterogeneidades estructurales y el medio salino como muy agresivo y capaz de producir corrosión por picadura:

> *La picadura es una forma de ataque corrosivo localizado que produce hoyos pequeños agujeros en un metal. […] La picadura puede requerir meses o años para perforar una sección metálica. La picadura requiere un periodo de iniciación, pero una vez comenzada, los agujeros crecen a gran velocidad. […] Inclusiones, otras heterogeneidades estructurales y heterogeneidades en la composición sobre la superficie del metal son lugares comunes donde se inicia el agujero. Las diferencias entre las concentraciones de iones y oxigeno crean celdas de concentración que también pueden ser el origen de las perforaciones.*[302]

Los aceros inoxidables reciben una camada de cromo que les protege de oxidaciones, pero en un simple análisis visual se notan las irregularidades de la superficie de las cucharas utilizadas, que indican la baja calidad de su manufactura.

Sería necesario una investigación más profundizada para determinar la causa de las deterioraciones, pero podemos mencionar dos situaciones que puede haber se sumado a la baja calidad de las cucharas. La Casa Porto das Artes Plásticas está ubicada a 300 m del canal de acceso al Puerto de Vitória y recibe la salinidad del aire.[303] Sumado a eso, la deposición de la sal (humedecida para tomar la forma de cono) y su permanencia sobre las cucharas por los tres meses de la exposición puede haber contribuido para las manchas y corrosiones encontradas en las piezas.

No hay registro sobre si las cucharas han sido debidamente limpias antes de almacenadas, la permanencia de resquicios de la sal puede haber contribuido para las deterioraciones, sumado al hecho de haber sido envueltas en papel de periódico y encerradas en una bolsa plástica.

---

[302] «Curso de Fundamentos de Ciencia de Materiales.», 4.3. Corrosión por picadura., s. f., http://www.upv.es/materiales/Fcm/Fcm12/fcm12_4.html.

[303] Henery Ferreira Garção, «ESTUDO DA HIDRODINÂMICA E DA DISTRIBUIÇÃO DE SALINIDADE NA BAÍA DE VITÓRIA ATRAVÉS DE MODELAGEM COMPUTACIONAL» (Universidade Federal do Espírito Santo, 2007), p.57 https://docplayer.com.br/59470675-Estudo-da-hidrodinamica-e-da-distribuicao-de-salinidade-na-baia-de-vitoria-atraves-de-modelagem-computacional.html.

Figura 213. Detalle corrosión con pérdida total de la materia en una cuchara.

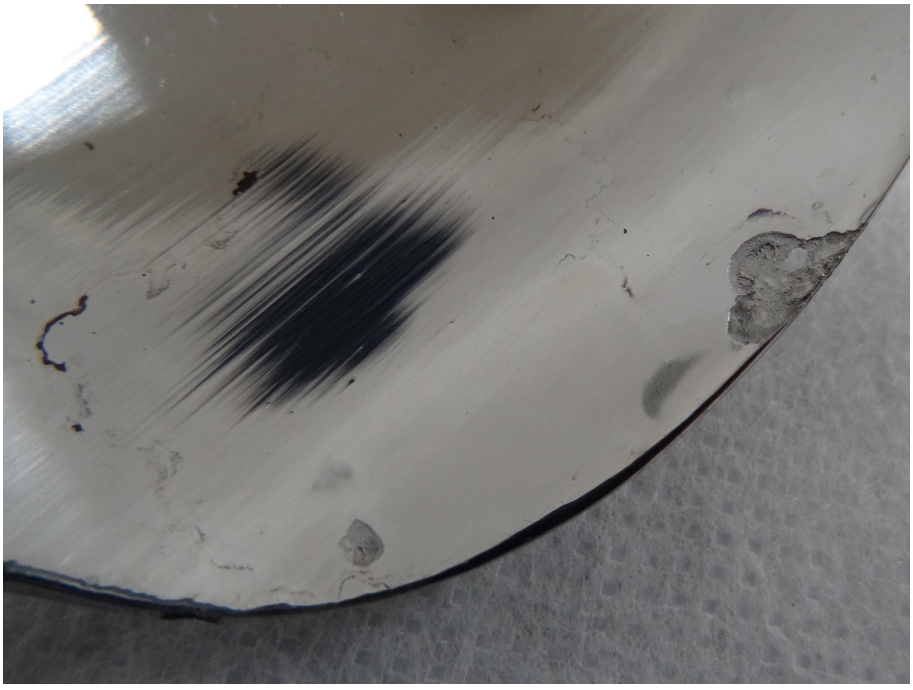


Figura 214. Detalle de la superficie irregular de una cuchara, con manchas, corrosión inicial en el borde y grave corrosión en la concavidad, con pérdida total de la materia.

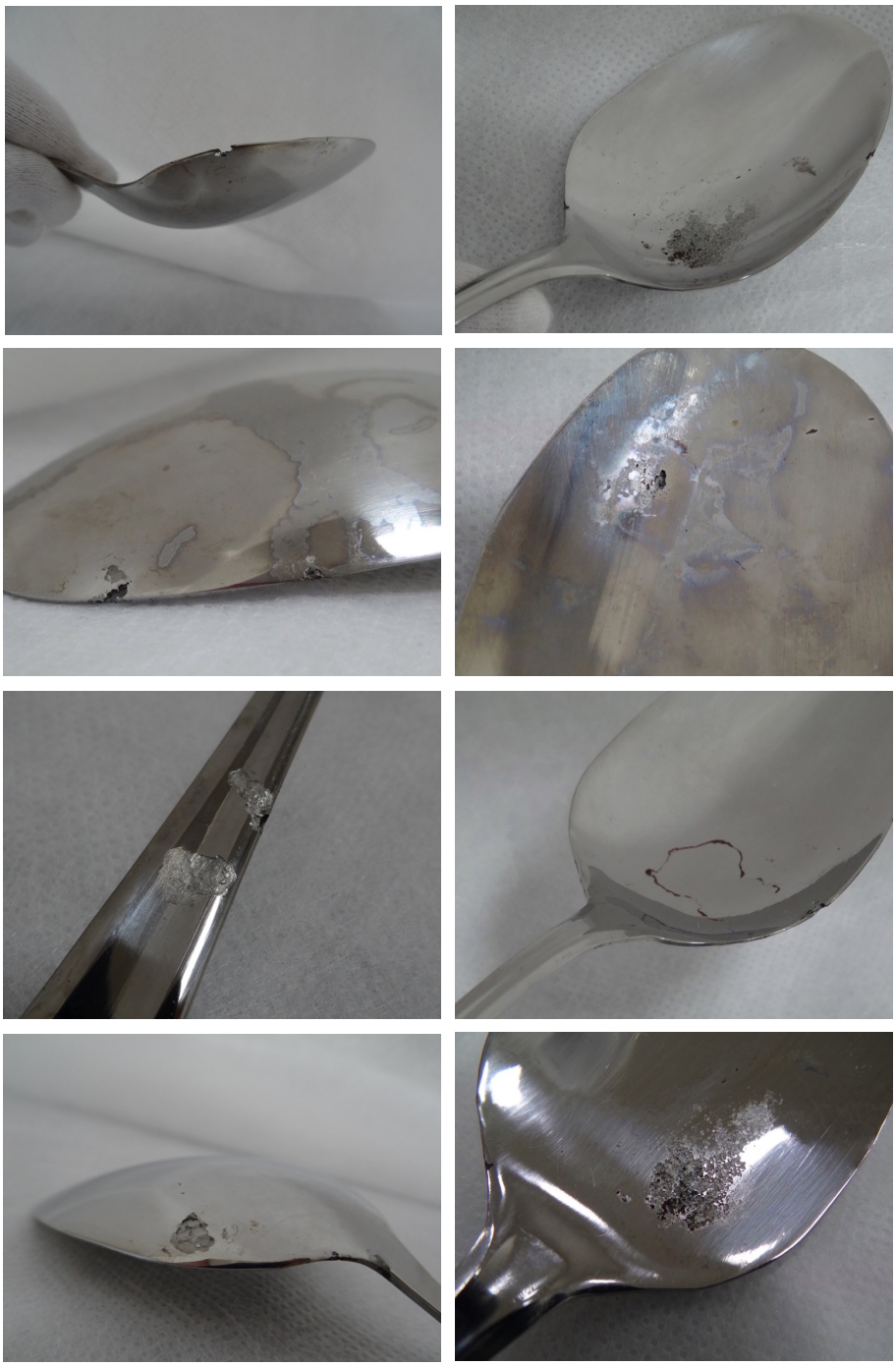


Figura 215. Serie de imágenes con detalles de manchas de oxidación y corrosión en las cucharas.

Algunas cucharas presentan arañazos, especialmente en la punta del cable, que deja evidente la parte que se insertó en la pared en el montaje de la obra.

Figura 216. Detalle de pequeños agujeros en un mango. La línea en grafito marca el punto hasta donde el mango es introducido en la pared para fijación de la cuchara.

4.3.2. Batistmo de Netuno – Plano material y estado de conservación.

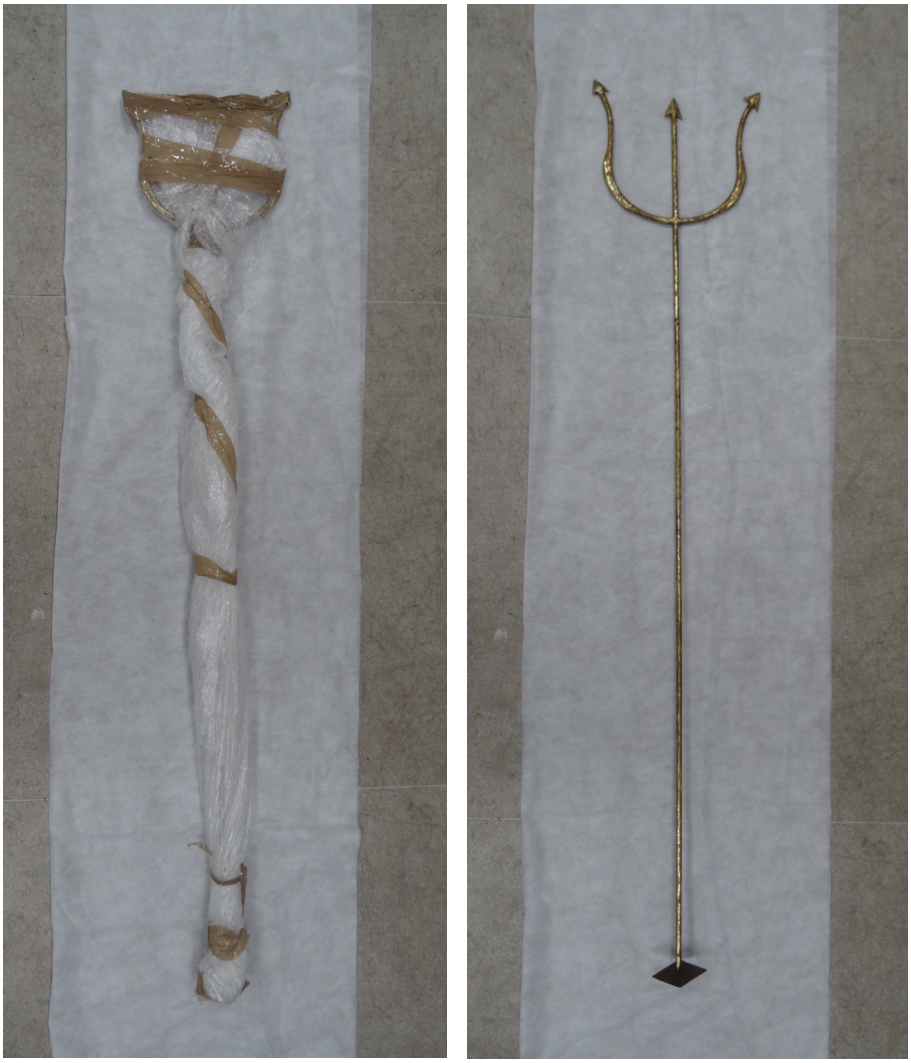


Figura 217. Tridente. A la izquierda, el modo como estaba acondicionado, con plástico de burbujas y cinta adhesiva y a la derecha la pieza sin el embalaje.

A) Descripción de los materiales.

La instalación está formada por un tridente, una lámina plástica impresa y un hilo, pero en la colección sólo se mantuvo el tridente. La pieza está hecha en metal, recubierto con masa epoxi, pintada con tinta aerosol dorada, con dimensiones de 200 x 38,5 x 12 cm.

B) Factores de degradación.

La base es muy pequeña y genera instabilidad a la pieza, necesitando ser fijada al piso con tornillos para sustentar el tridente con seguridad.

La humedad y salinidad del aire puede favorecer a la oxidación del metal, especialmente en áreas con pérdida de la pintura.

C) Estado de conservación.

El tridente presenta pérdidas de la masa epoxi.

La pintura es irregular, con varias camadas de dorado, en distintos grados de oxidación. Se notan partes del dorado fijados en el plástico del acondicionamiento (Figura 223).

Existen áreas de oxidación en la base. También en la base, el número de registro de la obra fue marcado con una incisión: 310573 PMV. Se nota que los surcos expusieron el metal de la base a una mayor oxidación. (Figura 221)

Figura 218. Capas de dorado, oxidaciones y pérdidas en una de las puntas del tridente.

Figura 219. Punta del tridente con ruptura de la masa epoxi, oxidaciones, abrasiones, desprendimiento y perdidas del dorado.

Figura 220. Punta del tridente con pérdida de la masa de epoxi y de la pintura.

Figura 221. Incisión del número de registro de la obra en la base, con varios puntos de oxidación.

Figura 222. Parte inferior de la base con pintura marrón, puntos de oxidación.

Figura 223. Detalle de fragmentos del dorado fijados en la cinta adhesiva del acondicionamiento.

Figura 224. Detalle de la tinta azul adherida en el palo del tridente.

4.3.3. Roupa para sereia – Plano material y estado de conservación.

Fuente: SouES.

Figura 225. Maruzza Valdetaro. *Roupa para sereia*, 2001. Exposición *Dos Salões do Mar à Bienal*, Casa Porto das Artes Plásticas, 2014.

A) Descripción de los materiales.

Obra compuesta de siete ropas, confeccionadas con diferentes tejidos, pero siguen el mismo modelo, en formado de cola de sirena, que se exponen colgadas en siete maniquís de plástico. Las prendas están cosidas en la parte inferior y tienen una pretina con cremallera que facilita el movimiento de vestir los maniquís.

Para colgar los maniquíes en el techo, se utilizan cable de acero que se une a un pequeño tornillo en la parte posterior del maniquí (Figura 229)

Dimensiones: Dimensiones variables.

Tabla 15. Relación de los elementos materiales de la obra *Roupa para sereia*.

	Representa el:	Material de la ropa	Cantidad	Otros datos
a.	Mar Atlántico	Jeans	01	100% poliester
b.	Mar Pacífico		01	Estampado
c.	Mar Índico	Cetim	01	Vino, detalles de elefantes.
d.	Mar Antártico	Astracã rosa	01	Rosa, 100% poliester
e	Mar Mediterráneo	Helanca	01	Azul y rojo
f	Mar Arábico	Malha lurex	01	Preto y dourado
g	[Mar Ártico]	Astracã branco	01	Branco, 100% poliester

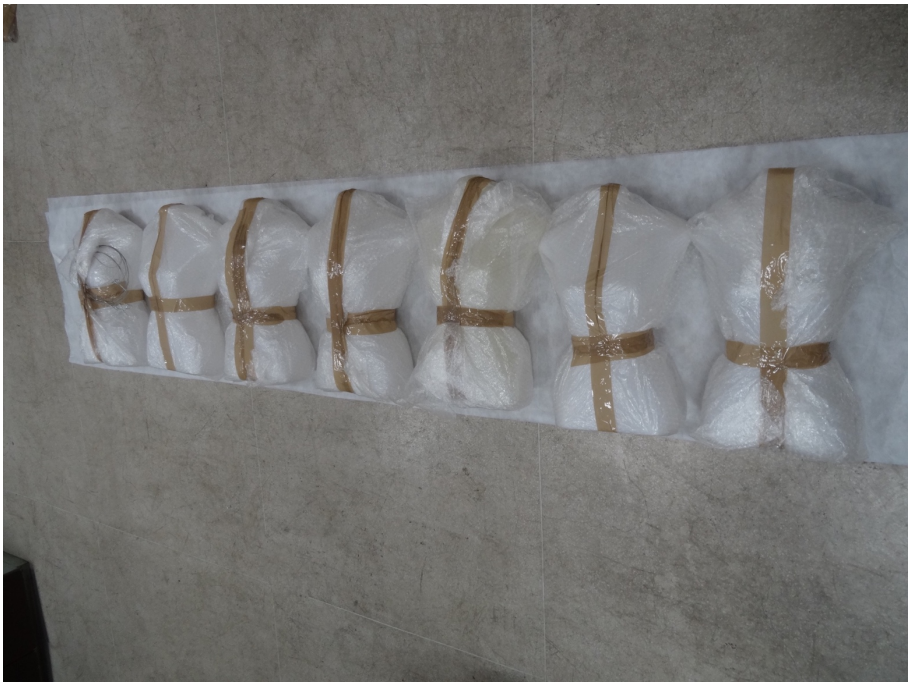


Figura 226. Los siete maniquís de plásticos embalados en plástico de burbujas.

Figura 227. Las caras de uno de los maniquís utilizados como suporte de las ropas.

Figura 228. Cables usados para colgar los maniquíes.

Figura 229. Modo de fijación del cable de colgar.

Figura 230. Ropa de sirena en astracan rosa, representando el Mar Antártico.

Figura 231. Ropa de sirena de raso rojo, representando el Mar Índico.

Figura 232. Ropa de sirena en helanca (poliamida), representando el Mar Mediterráneo.

Figura 233. Ropa de sirena en lurex con fundo dorado, representando el Mar Arábico.

Figura 234. Ropa de sirena en astracán blanco, representando el Mar Ártico.

Figura 235. Ropa de sirena en jeans (sarga), representando el Mar Atlántico.

Figura 236. Ropa de sirena en malla de elastano estampado, representando el Mar Pacífico.

B) Factores de degradación.

Se necesita un estudio más profundizado para determinar la estabilidad, sensibilidad y las mejores condiciones de mantenimiento para cada tipo de tejido. Hay que considerar posibles fragilidades relacionadas con el tiempo de las piezas.

C) Estado de conservación.

Las piezas están en buen estado general. La pieza en astracán blanco presenta algunos puntos con manchas que merecen atención. Será necesario análisis puntual, o teste de limpieza por un profesional para no agredir el tejido.

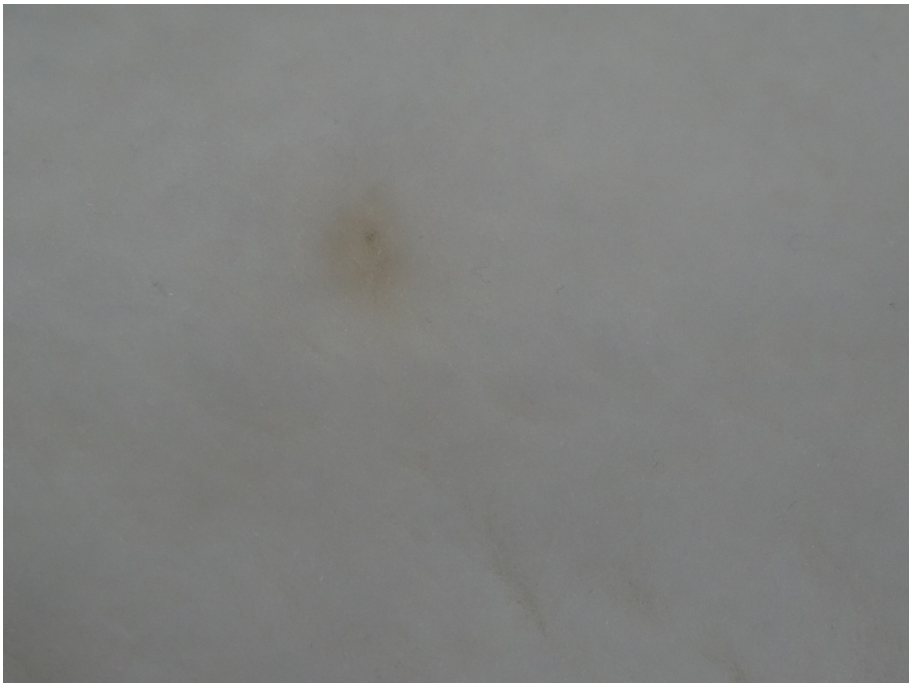


Figura 237. Mancha en la ropa de astracán.

4.3.4. Tea Bags – Plano material y estado de conservación.

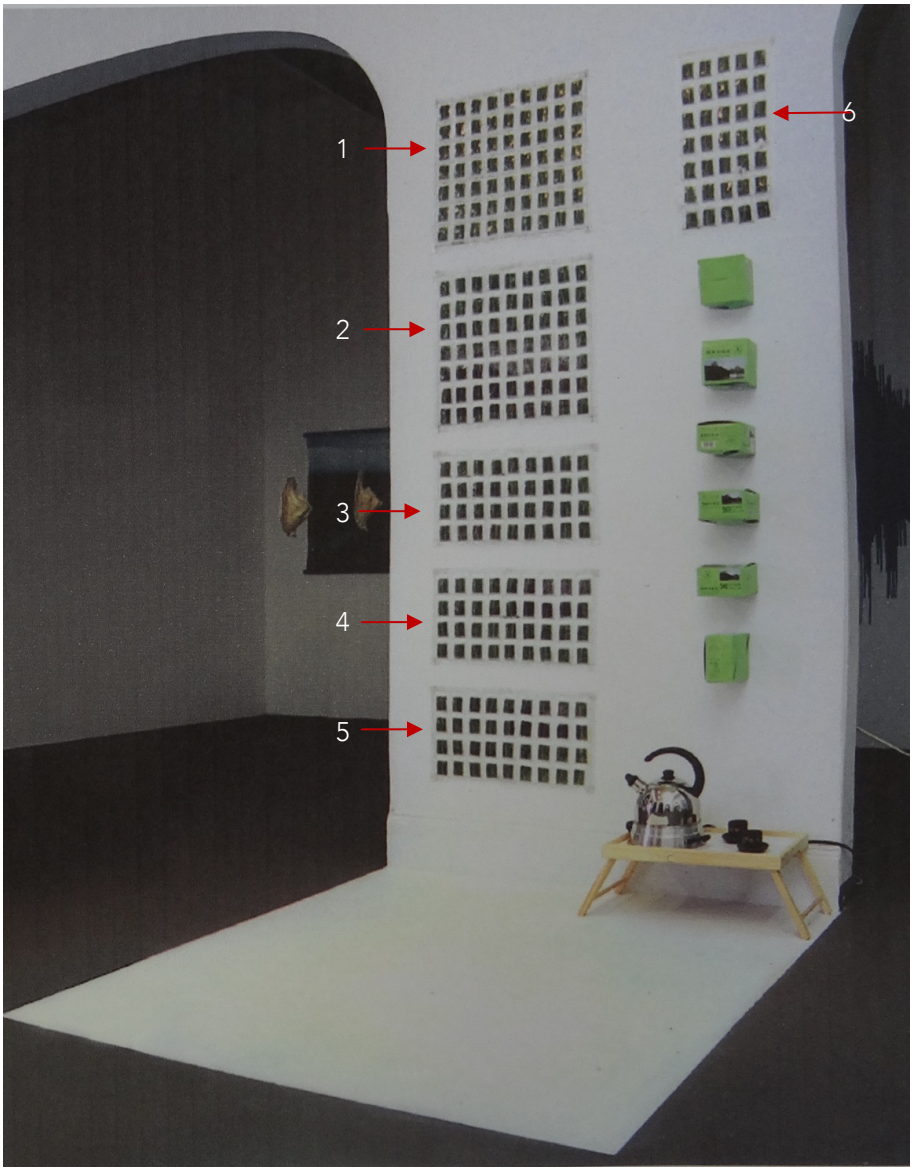


Figura 238. Elisa Queiroz. *Tea Bags*, 2001. 3º Salão Capixaba do Mar (13/12/2001 a 3/3/2002).

A) Descripción de los materiales.

Instalación formada por seis conjuntos de bolsitas de té y seis cajas de té que se instala en la pared y, en el suelo. Completan la instalación una serpentina eléctrica, una mesita, un hervidor (en el que se prepara un té de algas) y dos

tazas. Sin embargo, en la colección se encuentran solamente las láminas de plástico con las bolsitas de té y la bandeja de madera.

Las bolsitas de té son encapsuladas en bolsillos cosidos con hilo de algodón de color verde claro en seis láminas duplas de plástico. Las láminas tienen dimensiones y cantidad distintas de bolsillos, siendo: dos láminas de 63 bolsillos, tres láminas de 36 bolsillos y una de 35 bolsillos, con total de 269 bolsitas de té.

Cada conjunto de bolsitas de té reproduce la imagen ampliada de una de las caras de la caja de té, como se nota en el proyecto hecho por la artista. Para eso, cada bolsita de té recibió la impresión de un fragmento de la imagen en papel transfer y, como en un mosaico, el conjunto de ellas forma la imagen correspondiente a una de las caras de la caja de té.

Al comparar el proyecto y la foto de la obra en exposición, se notan cambios en la distribución de los elementos, todavía, se mantuvo la correspondencia entre el orden de las láminas y el orden en la que se expuso las cajas. La disposición de la bandeja, hervidor y tazas ha permanecido la misma prevista en el proyecto.

B) Factores de degradación.

El trabajo es de difícil conservación por la presencia de material orgánico, ya en proceso de deterioración. En algunas láminas se notan manchas en varios bolsillos, causado por humedad.

Figura 239. Vista frontal de una lámina.

Figura 240. Vista lateral de una lámina.

Como dijimos en el subapartado 3.3.4, Francélio de Oliveira recuerda que el punto de partida para la creación de esta obra fue una caja de té donde se leía *Tea Bags*. Hay una correspondencia directa entre las cajas y los conjuntos de bolsitas de té y evaluamos no haber como disociarlas en el discurso de la obra.

Hasta el momento no se ha encontrado archivos de imágenes originales que permita la reimpresión de las cajas, en consecuencia, la instalación no tiene más condiciones de ser exhibida.

Un factor significativo es que en la documentación relacionada a esta obra no hay instrucciones que afirmen la posibilidad de cambio del material orgánico original. Con la muerte del artista en 2011, esta brecha de información se mantendrá.

C) Estado de conservación.

El plástico de las seis láminas presenta señales de deterioración, con alteración de color, amarillento, manchas y suciedad.

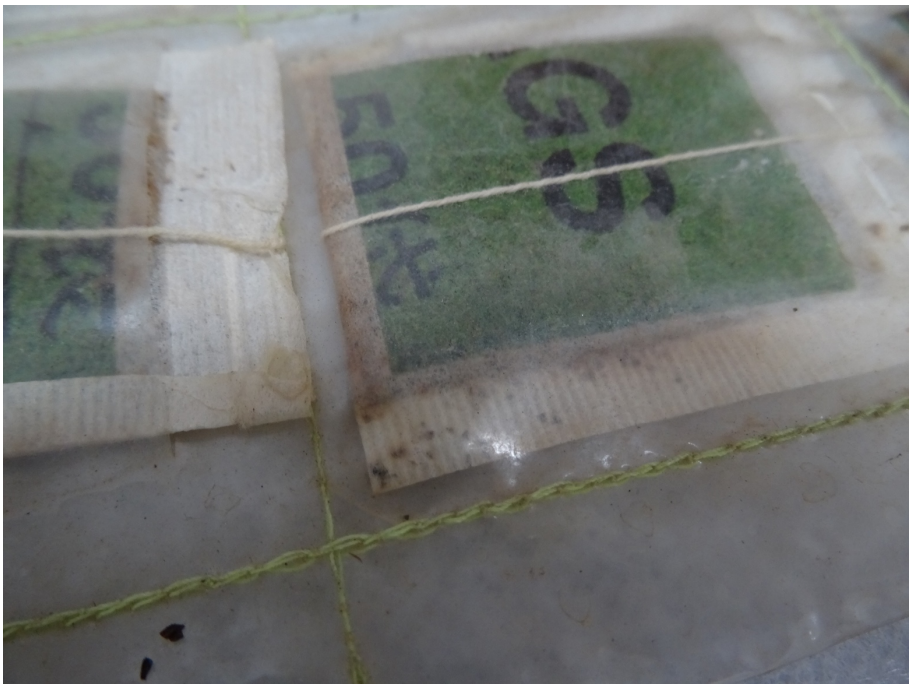


Figura 241. Detalle de manchas oxidaciones en bositas de té.

El papel de las bolsitas de té presenta oxidaciones y manchas debido a la deterioración del material orgánico en su interior, también con manchas que se hace sospechar de que sea por hongos.

La bandeja presenta manchas en la superficie de la Formica®.

Figura 242. Detalle del desprendimiento de material interno de la bolsa de té.

Figura 243. Detalle de manchas causadas por la humedad.

Figura 244. Parte superior de la mesita, con mancha.

Figura 245. Parte inferior de la mesita, con manchas de humedad y chapa con el registro.

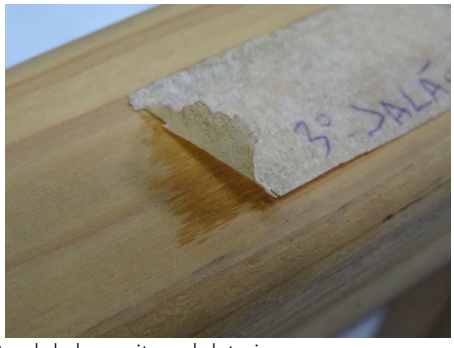


Figura 246. Detalle de la cinta adhesiva en la lateral de la mesita y el deterioro que provoca.

4.3.5. Álbum de retratos – Plano material y estado de conservación.

Figura 247. Imagen del proyecto de la instalación *Álbum de retratos*.

A) Descripción de los materiales.

Galletas, papel de arroz, impresión con tinta comestible y acrílico.

Descripción técnica: Imagen de la artista y su perro impresa en papel arroz fijado sobre.

Dimensiones: 160x80x5cm. No de registro: 300911

Para esta instalación, Eliza Queiroz utilizó materiales comestibles, imprimiendo su imagen en papel arroz y fijándolo sobre galletas (rellenadas con maría-mole, dulce típico brasileño) con jarabe de azúcar. Las galletas son dispuestas en la pared como un mosaico, cerradas en una caja de acrílico

B) Factores de degradación.

Los materiales comestibles confieren a la obra un carácter efímero. Por otro lado, aunque el trabajo haya sido adquirido para colección, no quedaron

elementos materiales de la instalación en la colección. Tampoco hemos encontrado fotos de la obra en exposición.

C) Estado de conservación.

No procede.

4.3.6. Macarrão aos frutos do mar – Plano material y estado de conservación.

Figura 248. Elisa Queiroz. Proyecto para la instalación *Macarrão aos frutos do mar*.

A) Descripción de los materiales.

La obra se constituye de una imagen impresa sobre hojas de arroz, fijadas en láminas de lasaña. No quedaron elementos materiales de la instalación en la colección.

B) Factores de degradación.

No procede.

C) Estado de conservación.

No procede.

4.3.7. Perfume – Plano material y estado de conservación.

Figura 249. Maruzza Valdetaro. Perfume, 2001.

A) Descripción de los materiales.

Los elementos de la instalación son: espejo circular, silla en madera estofada en verde, revestimiento en EVA (con impresión de flores), caja en acrílico y granos de café. Pero no ha permanecido ningún elemento material de la instalación en la colección.

En la carpeta de la documentación solamente encontramos dos muestras del revestimiento en EVA (copolímero de etileno y acetato de vinilo) con las estampas de flores que se utilizan en la obra.

B) Factores de degradación.

No procede.

C) Estado de conservación.

No procede.

Figura 250. Muestras del revestimiento, con estampa de flores impresa en EVA, de 39,5 x 28 cm y 20,4 x 19,2 cm.

4.3.8. Mergulho – Plano material y estado de conservación.

Figura 251. La instalación *Mergulho*, como ha sido exhibida en 2002.

A) Descripción de los materiales.

No ha permanecido ningún elemento material de la instalación en la colección.

B) Factores de degradación.

No procede.

C) Estado de conservación.

No procede.

4.3.9. O canto molhado vem do naufrágio triste e miserando I y II – Plano material y estado de conservación.

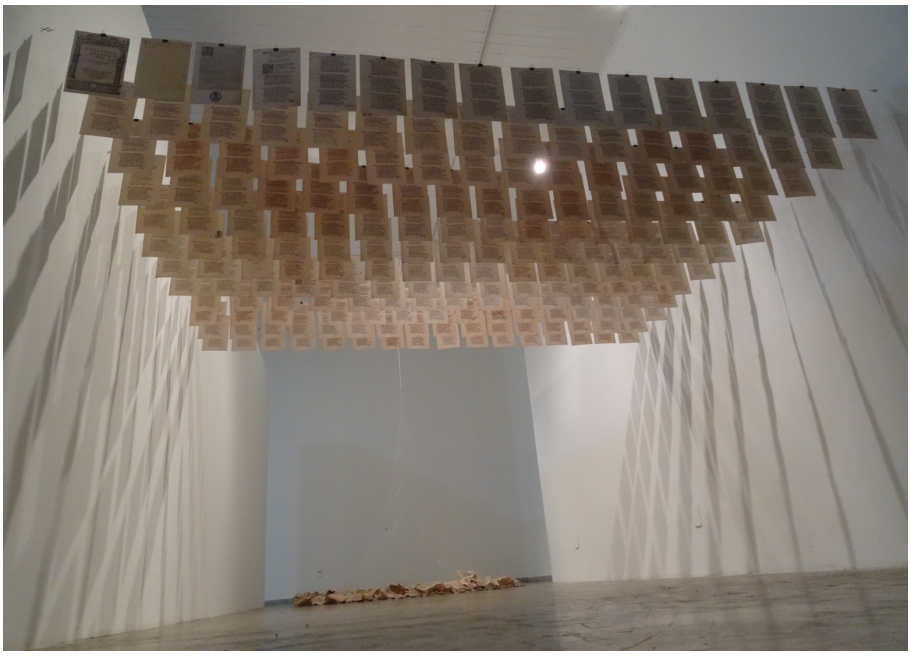


Figura 252. Andressa Zanotti, O canto molhado vem do naufrágio triste e miserando I y II, 2003 Exposición *Complexidades em exibição*, Casa Porto das Artes Plásticas, 2016.

A) Descripción de los materiales.

Vamos a analizar los dos trabajos separadamente:

Figura 253. Elementos materiales de las dos instalaciones. Red de pesca, paquete de clips de carpeta metálicos y dos facsímiles de la obra *Os Lusíadas*.

- *O canto molhado vem do naufrágio triste e miserando I* (el tendedero):

El ambiente de la instalación se elaborada con una serie de hilos dispuestos como un tendedero, dónde se cuelgan hojas impresas del facsímile del libro *Os Lusíadas*, del escritor portugués Luís Vaz de Camões.

a) El elemento principal de la instalación es la versión impresa del poema *Os Lusíadas*, de 1572, disponible en archivo digital en la web de la Biblioteca Nacional de Lisboa, impreso en inyección de tinta, en papel sulfito, tamaño A4, en color, totalizando 192 hojas.

b) Para el tendedero dónde se cuelgan las páginas de *Os Lusíadas* se utilizó cable de acero inoxidable revestido con nailon, conocido en el comercio local como "hilo naval", de la marca brasileña *Marine Sports Fishing Equipament*.

OS LVSIADAS DE L. DE CA

A vos, ò geraçam de Lufo digo,
Que tam pequena parte fois no mundo:
Não digo indi no mundo, mas no amigo
Curral de quem gouerna o ceo rotundo:
Vos, a quem não somente algum perigo
Estoruа conquistar o pouo iminundo:
Mas nem cobiça, ou pouca obediencia
Da Madre, que nos ceos eſtá em eſſencia.

Vos Portugueſes poucos, quanto fortes,
Que o fraco poder diſſo não peſais,
Vos que a cuſta de voſſas várias mortes
A lei da vida eterna dilatais:
Aſſi do ceo deitadas ſam as ſortes,
Que vos por muito poucos que ſejáis,
Muito façais na ſancta Chriſtandade:
Que tanto, ò Chriſto exaltas a humildade.

V. delos Alemães, ſoberbo gado,
Que por tam largos campos ſe apacenta,
Do ſucceſſor de Pedro rebelado,
Novo paſtor, & nouа ceita inventa:
Vedelo em feas guerras occupado,
Que inda ao cego erro ſe nam contenta,
Não contra o ſuperbiſſimo Otomano:
Mas por ſair do jugo ſoberano.

Vedelo

CANTO OCTAVO.

Figura 254. La impresión de Os Lusíadas que había quedado en la colección, con las manchas provocadas por la artista, para simular la obra literaria que ha sido rescatada del mar.

Figura 255. Los clips de carpeta utilizados para la fijación de las hojas en el tendedero.

- *O canto molhado vem do naufrágio triste e miserando II* (la red de pesca):

El ambiente de la obra *O canto molhado vem do naufrágio triste e miserando II* es formado por una red de pesca, de arrastre y el facsímile del libro *Os Lusíadas,* impreso bajo las mismas características que en la obra *O canto molhado vem do naufrágio triste e miserando* I.

a) La red de pesca de arrastro cuando montada tiene las dimensiones aproximadas de 220 cm de diámetro e 200 cm de altura, hecha con hijos de nailon transparentes y pesos de plomo en los bordes. Se utiliza un hilo para colgar la red en el techo de la sala de exposición; en 2016, en la exposición *Complexidades en exibição*, se utilizó un hilo de algodón.

b) Versión impresa del poema *Os Lusíadas*, de 1572, accedido de modo digital en la web de la Biblioteca Nacional de Lisboa, impreso en inyección de tinta, en papel tamaño A4, en color, totalizando 192 hojas.

Figura 256. La red de pesca utilizada en la instalación II. Nailon, plomo y hilo de algodón.

Tabla 16. Relación de los elementos materiales de las obras
O canto molhado vem do naufrágio triste e miserando I.

	Ítem	Material	Cantidade	Otros datos
a.	Facsímile de *Os Lusíadas*, versión de 1572.	Papel impreso.	01	Impreso en inyección de tinta, en papel tamaño A4, en color, 192 hojas
b.	Tendedero.	Acero inoxidable revestido con nailon		Marca: Marine Sports Fishing Equipament.
c.	Pitones	Metal.		Dos para cada línea del tendedero.
d.	Clips de carpeta.	Metal.		Dos para cada hoja.

Tabla 17. Relación de los elementos materiales de las obras
O canto molhado vem do naufrágio triste e miserando II.

	Ítem	Material	Cantidade	Otros datos
a.	Facsímile de *Os Lusíadas*, versión de 1572.	Papel impreso.	01	Impreso en inyección de tinta, en papel tamaño A4, en color, 192 hojas
b.	Red de pesca.	Nailon y plomo		Red de pesca de arrastro. Hilo de algodón fijado en la extremidad.

B) Factores de degradación.

Para el facsímile se utiliza como referencia la primera versión impresa del poema *Os Lusíadas*, de 1572. La ejecución de la obra dependerá del acceso al archivo digital de esta obra literaria.

La artista humedece las hojas impresas con agua del mar durante el montaje de la instalación. La presencia de la sal puede acarrear problemas de conservación en ambientes de más humedad y el mantenimiento del material en la reserva técnica puede generar problemas también a otras obras de la colección.

C) Estado de conservación.

La impresión original de los dos facsímiles (de 2003) presentaba manchas y amasados en profusión, consecuencia de la humectación con agua el mar, la exposición a la luz durante la exposición y los trece años de acondicionamiento sin mayor conservación. En 2016, con el permiso y presencia de la artista, se hizo una nueva impresión, también en papel de tamaño A4, con impresión en inyección de tinta, para la exposición *Complexidades en exibição*.

La red de pesca se estaba en buen estado general, pero si notaba un amarillamiento del nailon y suciedad en la cuerda blanca, en especial en el borde de la red, debido a que se ha quedado en contacto con el suelo durante la exposición.

Figura 257. Detalle de suciedad en la cuerda de la red.

Figura 258. Hoja con ruptura y pérdida de suporte.

Figura 259. Arrugas en las hojas de papel de la impresión original mantenida en la colección.

4.3.10. Bi-Polar – Plano material y estado de conservación.

A) Descripción de los materiales.

De los elementos de esta instalación se encuentran en la colección solamente seis listones de madera, sin acabado, habiendo fijado en cada uno un conjunto de siete bombillas de tipo vela, blanco lechoso, con rosca (E27), 25 W, 127 V. Se han utilizado bombillas de la marca Tashibra (Brasil) – en un de total de 42 bombillas –, conectadas por conductores eléctricos.

Figura 260. Piezas de la obra *Bi-Polar* encontradas en la reserva técnica de la Casa Porto das Artes Plásticas.

B) Factores de degradación.

Recuperar la condición de exposición de la obra requerirá la obtención de todas las piezas faltantes: conjunto de botellas y tubos de vidrio, reproducción del líquido azul reproducción del tablado de madera como la que se utilizó en el montaje original y restablecimiento del sistema de iluminación, además del movimiento, el olor y sonoridad propuestos por la artista para el *5º Salão Capixaba do Mar*, en 2003.

C) Estado de conservación.

Los elementos que se encuentran en la colección son insuficientes para el montaje de la instalación *Bi-Polar*. Al mismo tiempo, lo que se mantuvo está en pésimo estado de conservación y no contribuye a un reensamblaje de la estructura, por lo qué se recomienda descartarlos.

Los listones presentan grietas en la madera ocasionadas por clavos, además de distorsiones. Hay dieciocho bombillas sueltas y catorce bombillas parcialmente sueltas, por rotura de la soldadura que conecta el conductor eléctrico a la bombilla (Figura 261 y Figura 262).

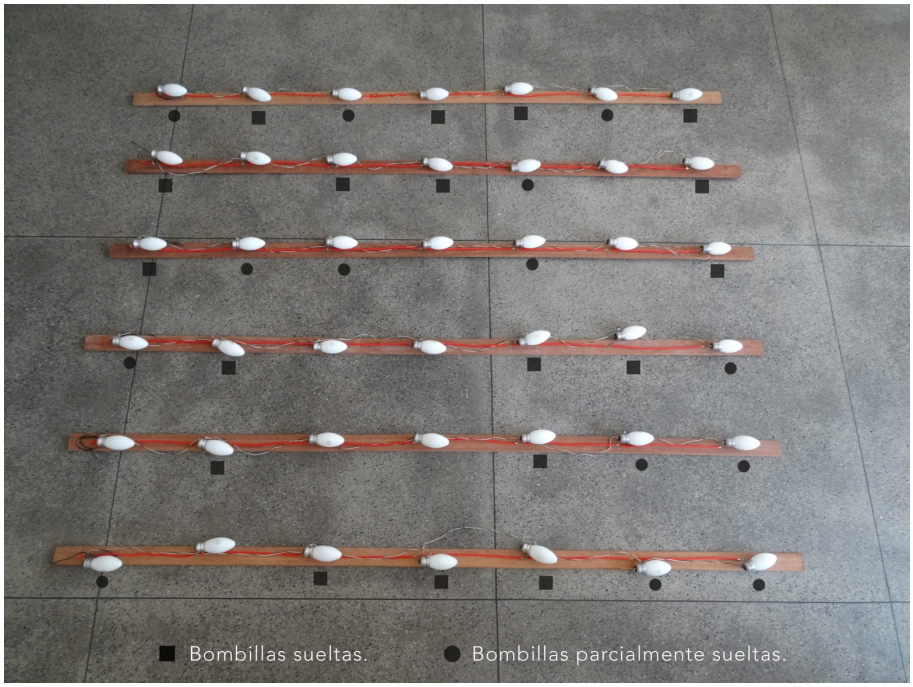


Figura 261. El conjunto de seis listones de madera, con registro del estado de conservación de las bombillas a los conductores eléctrico.

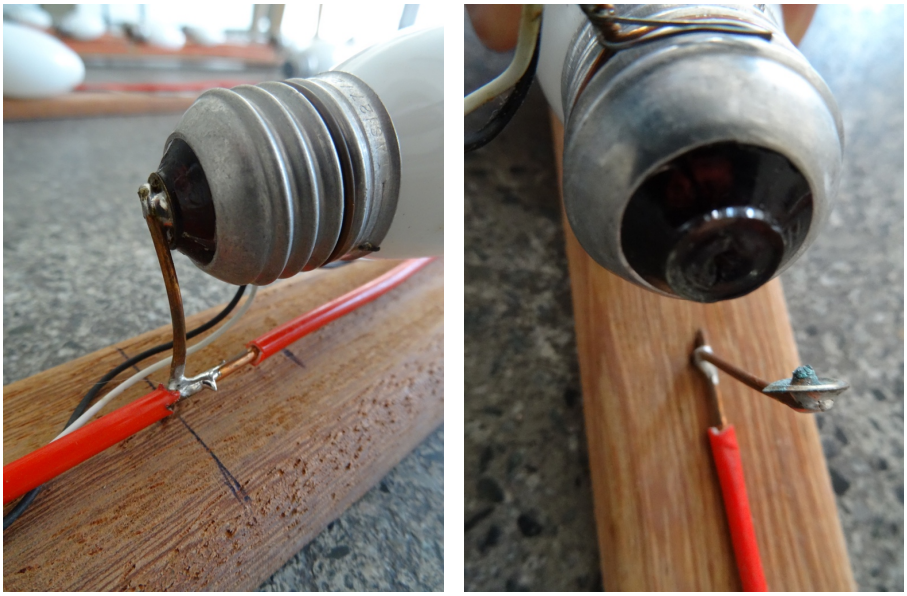


Figura 262. A la izquierda, sistema de conexión de las bombillas en buenas condiciones. A la derecha, pieza con rotura de la soldadura que conecta el conductor eléctrico a la bombilla.

Figura 263. Grieta en listón de madera, provocada por clavo.

Figura 264. Deformaciones en los listones de madera.

Este caso pone en cuestión si se trataría de un ejemplo de la condición de ruina en la obra contemporánea, como definido por Llamas Pacheco y desarrollado en profundidad por Mário Sousa Júnior en su tesis doctoral.

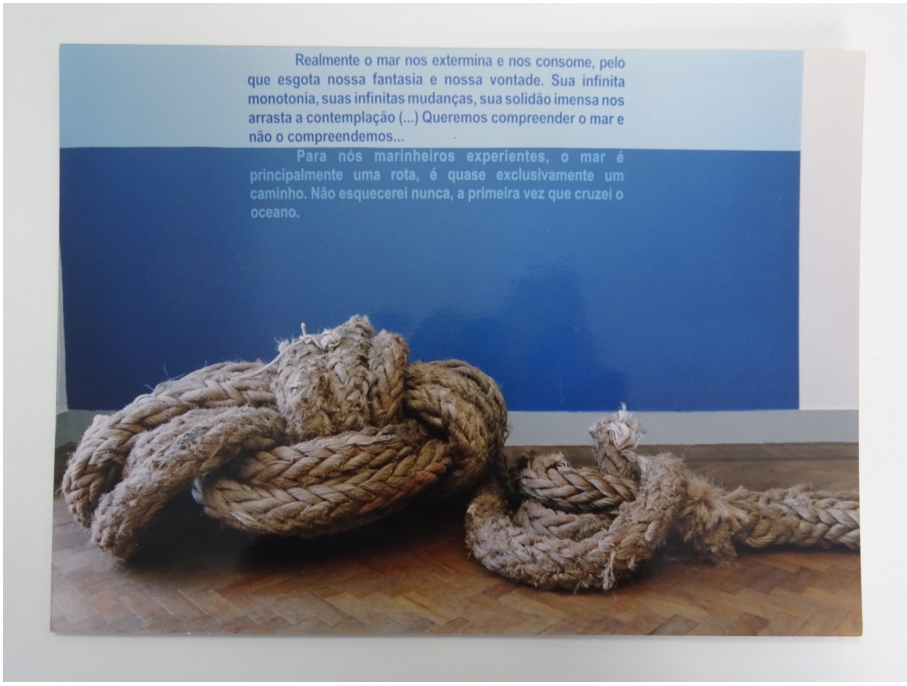
> *Por ello, ruina, para el caso del arte contemporáneo, podría definirse como el estado en el que la obra, tras el paso del tiempo, se sustenta en una materia que ha estado sometida a los efectos de los agentes físicos, químicos, biológicos y antropológicos de deterioro, de modo que ha llegado a un punto en que ya no es capaz de servir de sostén al discurso estético pretendido, por lo que el plano semántico se vería fuertemente afectado por la condición de la materia.*[304]

Entendemos que la condición de ruina se aplicaría sólo parcialmente a este caso. El grupo de listones y bombillas no representa más que resquicios de lo que fue la obra exhibida, una partícula pequeña con relación al conjunto de elementos utilizados para concretar la idea de la obra *Bi-Polar*. Pero, como el proyecto permite rehacer la obra, entendemos tratarse más de un equivoco del proceso de adquisición, que permitió quedarse en el museo un grupo de

[304] Mário Anacleto de Sousa Júnior, «De la imagen de la ruina a la ruina de la imagen. Un dilema en la conservación del arte contemporáneo» (Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2015), https://drive.google.com/file/d/0B7BkoJv0T1ovRklGRVVGTUNmNEE/view?usp=sharing.

elementos que ni sostén el discurso estético, tampoco facilitará a la recomposición de la estructura de luces en una reinstalación futura de la obra.

4.3.11. Elo – Plano material y estado de conservación.



Fuente: Archivo de la Casa Porto das Artes Plásticas.

Figura 265. Elo, Irineu Ribeiro, 2004. Foto de la obra en el 6° Salão Capixaba do Mar, 2004.

A) Descripción de los materiales.

De la instalación formada por una cuerda de sisal de gran espesor y texto en ploter sobre el muro pintado en dos tonos de azul, no ha permanecido ningún elemento material en la colección.

B) Factores de degradación.

No procede.

C) Estado de conservación.

No procede.

4.3.12. Bóias para náufragos – Plano material y estado de conservación.

Figura 266. Los cuatro flotadores de caucho que componen la obra *Bóias para náufrago*s, de Sérgio Câmara.

A) Descripción de los materiales.

Compone esta instalación cuatro flotadores de caucho, con letras recortadas en adhesivo blanco pegadas a partir de la circunferencia interior de cada flotador, formando la palabra "HIDROFOBIA". Los flotadores tienen diferentes dimensiones. En su proyecto el artista informa los diámetros de 150 cm, 146 cm, 134 cm y 124 cm. Pero en registro manuscrito ofrece otros números que, por comparación, nos pareció más aproximado.

A continuación, describimos los datos informados por el artista en la tabla.

Tabla 18. Relación de los elementos materiales de las obras *Bóias para náufragos*.

	Ítem	Diámetro	Cantidad	Otros datos
a.	Boya 1	160 cm	01	Letras: Ariel Black, Tamaño: 20, Distancia entre letras: +/- 50,24 cm
b.	Boya 2	104 cm	01	Letras: Ariel Black, Tamaño: 17, Distancia entre letras: +/- 32,6 cm
c.	Boya 3	102 cm	01	Letras: Ariel Black, Tamaño: 14, Distancia entre letras: +/- 32 cm
d.	Boya 4	66 cm	01	Letras: Ariel Black, Tamaño: 6, Distancia entre letras: +/- 20,7 cm

B) Factores de degradación.

C) Estado de conservación.

Los flotadores estaban guardados juntos, vaciados, en embalaje de plástico de burbujas en el suelo de la reserva técnica.

Todos los flotadores presentaban

En los flotadores permanecían los adhesivos, aunque arrugados, en desprendimiento o ya completamente perdidos. En estas zonas de pérdidas, se notan las formas de las letras, formadas por los resquicios del adhesivo.

Figura 267.Detalles de parches que se hicieron en el caucho de los flotadores.

Figura 268. Válvula en buenas condiciones (boya 1) y válvula con oxidación en la base (boya 4).

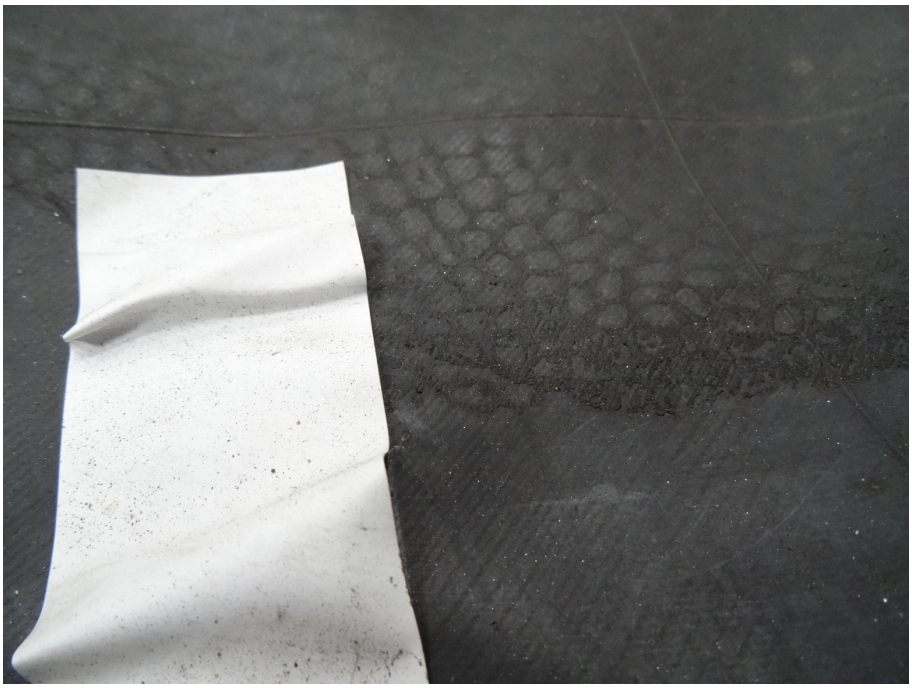


Figura 269. Detalle de marcas en el caucho y el desprendimiento del adhesivo.

Figura 270. Detalle de suciedad y material adherido en una de las boyas.

Figura 271. Detalle de zona de reparo

4.3.13. Leda e o mar – Plano material y estado de conservación.

Figura 272. Anníbal y Branca, *Leda e o Mar*, 2006. Exposición *Dos Salões à Bienal do Mar*, Casa Porto das Artes Plásticas, 2014.

A) Descripción de los materiales.

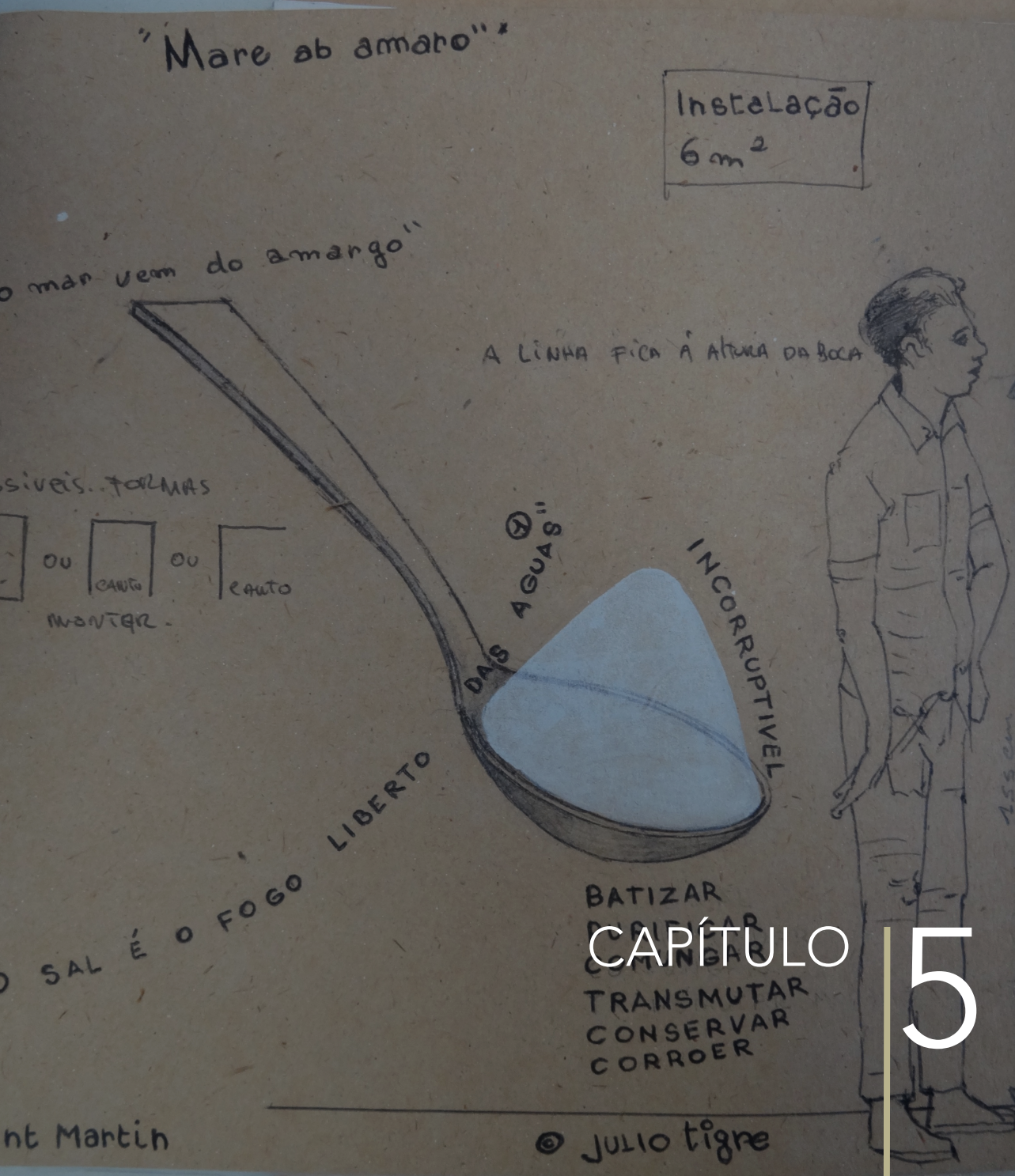
No ha permanecido ningún elemento material de la instalación en la colección.

B) Factores de degradación.

No procede.

C) Estado de conservación.

No procede.


"Mare ab amaro"
Instalação
6 m²
A LINHA FICA À ALTURA DA BOCA
INCORRUPTIVEL
DAS AGUAS"
BATIZAR
TRANSMUTAR
CONSERVAR
CORROER
© JULIO tigre

CAPÍTULO 5

Imagen de la página anterior:

Mar Ab Amaro (2002), de Julio Tigre.

Colección Casa Porto das Artes Plásticas.

Detalle del proyecto de la obra.

CAPÍTULO 5

ESTRATEGIAS DE CONSERVACIÓN: PLAN DE INTERVENCIÓN Y PLAN DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

En los dos capítulos anteriores hemos analizado cada obra a partir de su plano conceptual, su plano material y el análisis del estado de conservación. Este estudio nos ha ofrecido el soporte necesario para plantear en el Capítulo 5 elaborar un plan de conservación preventiva individual para las obras investigadas.

Se buscó elaborar un plan adecuado y factible, aunque considerando los recursos limitados de la institución y la ausencia de personal especializado. Se enfocó en ofrecer orientaciones para que los elementos materiales se mantengan en condiciones adecuadas, con indicaciones de acciones y condiciones ambientales básicas para el almacenaje de las obras.

Vanrell nos llama la atención: "La comprensión del significado de la obra debe guiar la elaboración de manuales de instrucciones detallados y precisos que permitan el montaje adecuado de las piezas, independientemente del espacio de exposición y del apoyo del artista."[305] Teniendo eso en cuenta, las Instrucciones de Montaje reúnen todas las informaciones y observaciones que consideramos necesarias para se comprender "lo esencial" en cada trabajo, también las restricciones o flexibilidades indicados por los artistas con respecto a la conservación y exhibición de sus obras.

[305] Arianne Vanrell Vellosillo, «El (nuevo) papel del conservador restaurador en la conservación y comprensión de obras de nuevas tecnologías», *IV Congreso del GEIIC. Cáceres, 25, 26 y 27 de noviembre de 2009*, 2009, 371-80. p. 376.

5.1. Estrategias de conservación para las obras de la colección Galeria Homero Massena.

5.1.1. Caranguejada – Estrategias de conservación.

CONDICIONES DE ALMACENAMIENTO:

Debido a la fragilidad de estas piezas, se necesita atención en su acondicionamiento y manipulación. Actualmente las piezas están envueltas en papel y almacenadas en cajas de polipropileno. Aunque las cajas ofrezcan protección a la luz y humedad, las piezas se sobreponen, lo que consideramos prejudicial para la conservación de este conjunto.

Figura 273. Cajas de polipropileno en las que se almacenan las piezas de *Caranguejada* en la reserva técnica de la Galeria Homero Massena.

Es recomendable que se elabore un embalaje específico y seguro para el almacenaje de este conjunto de piezas, respetando sus diferentes formatos y dimensiones, para proporcionar la estabilidad necesaria a su conservación. Como sugiere Llamas, "para piezas pequeñas puede diseñarse cajas específicas donde el objeto puede insertarse en una contraforma excavada a menudo en espumas rígidas"[306] de polietileno (tipo Ethafoam®), para amortiguar choques y vibraciones. Antes de colocarlas en la espuma, cada

[306] Rosario Llamas Pacheco, *Arte contemporáneo y restauración; O cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. (Madrid: Editorial Tecnos, 2014). P. 363

pieza puede estar protegida con un material del tipo *no tejido* que sea neutro y maleable, para permitir una perfecta acomodación, de modo a proteger especialmente las superficies pintadas. Considerando el peso y el tamaño, los cangrejos completos van a estar más seguros en embalajes individuales. Pero los incompletos pueden ser subdividios en grupos y compartir una misma caja.

Este tipo de almacenamiento (como ilustra la Figura 274) puede favorecer igualmente la conservación de las patas de los cangrejos, ya que el aluminio es maleable y a menudo se mueve o se desprende de la masa epoxi. El almacenamiento de las piezas en cajas, acomodadas en espumas rígidas, con dimensiones que considere el formato y tamaño de cada pieza, proporcionará mayor organización y seguridad para el conjunto de elementos de esta instalación.

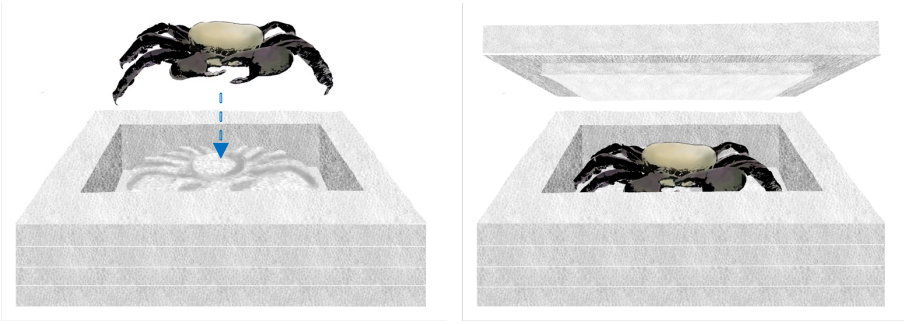


Figura 274. Ejemplo de acondicionamiento individual, modelado de acuerdo con cada pieza.

Para facilitar la manipulación de los cangrejos y evitar movimientos innecesarios, sugerimos planear la organización de las piezas en las cajas teniendo en cuenta el orden en que se las monta, como ha sido propuesto en las Figura 275.y Figura 276.

Para la identificación de las piezas, recomendamos el registro de una numeración en etiquetas de papel de pH neutro, unidas a la pieza por una cuerda de algodón.

Es fundamental evitar oscilaciones de temperatura y de humedad en el ambiente de la reserva técnica. Los índices deben mantenerse preferencialmente entre 20° C de temperatura (+/- 2°) y humedad relativa de 50% (+/-5%). Es recomendable un ambiente oscuro o por debajo de 50 lux.

Se indica la realización semestral de una higienización cuidadosa y verificación del estado de conservación de todos los componentes.

MANTENIMIENTO:

Por la fragilidad de las piernas de las figuras de los cangrejos, se sugiere una inspección periódica, de seis en seis meses, y cuidado especial en el momento de ponerlos en las cajas de almacenaje.

MANIPULACIÓN:

La porosidad de la arcilla puede favorecer la acumulación de polvo y retención de la grasa de las manos, siendo imprescindible el uso de guantes en cualquier manipulación de estas piezas.

Durante períodos de exposición de la obra se recomienda una limpieza periódica con el uso de un pincel suave y, al final, una limpieza atenta antes de colocar las piezas en el embalaje de almacenaje.

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

El conjunto de las esculturas representando los cangrejos se dispone en un triedro formado por dos paredes y el suelo. La formación resultará en dos líneas horizontales y paralelas en las paredes, tres de los cangrejos junto al diedro entre las paredes y tres cangrejos en el suelo, alineados perpendicularmente a la base del triedro. Los cangrejos en proceso, partes traseras y delanteras se disponen en las líneas horizontales de la pared y los completos en las demás posiciones.

EL MONTAJE DE LOS CANGREJOS:

- La distribución de las piezas se inicia por las líneas horizontales en las dos paredes.
- La línea superior estará compuesta por las partes delanteras de los cangrejos, a 150 cm del suelo.
- La línea inferior será compuesta por las partes traseras de 13 cangrejos y se ubica a 130 cm del suelo.

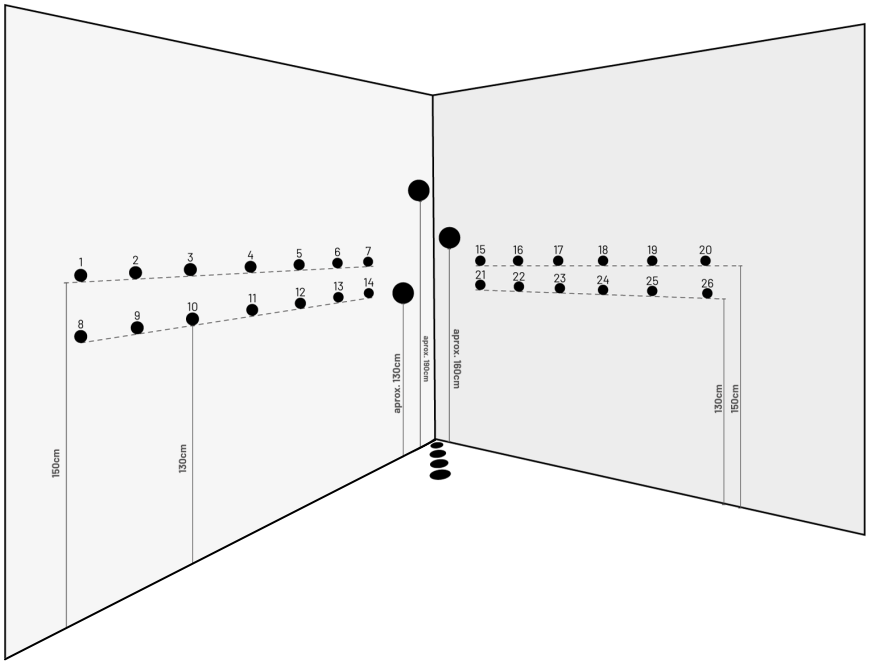


Figura 275. Mapa de montaje de la instalación *Caranguejada*. Dibujo digital: Hugo Bello.

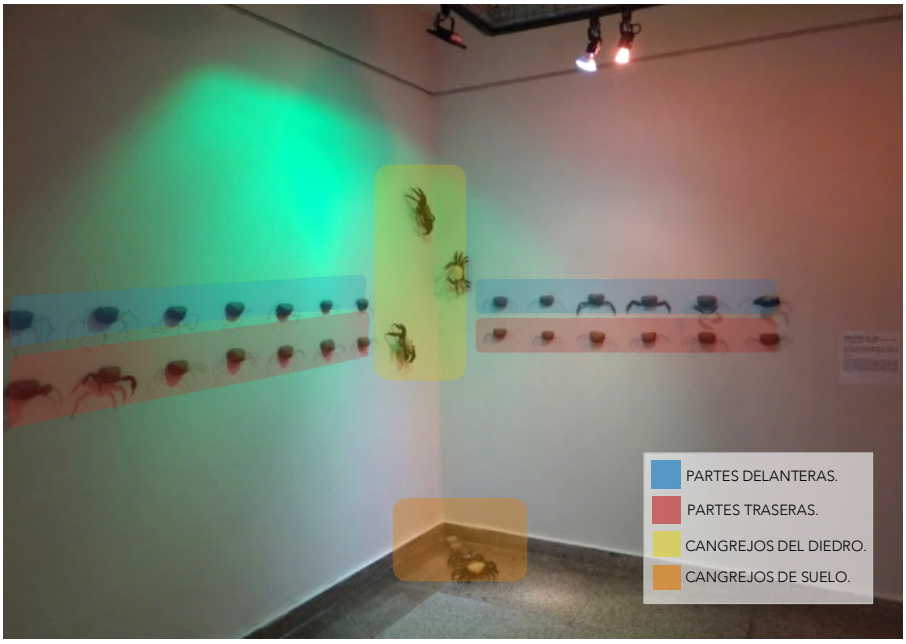


Figura 276. Mapa de distribución de los cangrejos por forma y ubicación.

- Los cangrejos de las líneas superior y inferior deben estar alineados verticalmente en relación con los inferiores.
- Para fijar los cangrejos en la pared, se utilizan un taladro con broca de albañilería de 7mm, 29 tacos de 7mm y un martillo.
- En el diedro entre las dos paredes se disponen tres cangrejos completos: el primer en la misma altura de la línea inferior de la pared izquierda; el segundo, encima de la segunda línea de la pared derecha y el tercer en la pared izquierda justo encima del segundo cangrejo completo, conforme la Figura 275 (mapa del montaje).

Figura 277.Orden de disposición de los cangrejos en el montaje de *Caranguejada*.

- Los últimos tres cangrejos se instalan en el suelo, alineados a la base del ángulo triédrico (formado por las dos paredes y el suelo), todos tres cangrejos orientados hacia el triedro.

Observación: A estos tres cangrejos, al artista le gusta agregar uno más, de su colección privada, para hacer referencia a la primera exhibición de *Caranguejada*. Débese consultar al artista antes del montaje.

ILUMINACIÓN:

- Para la iluminación se utilizan lámparas de tres colores: verde, ámbar y blanca. El reflector con gelatina verde debe estar orientado hacia la pared del lado izquierdo, donde se disponen dos filas de siete cangrejos. La lámpara ámbar debe estar orientada hacia la pared del lado derecho, donde están las dos filas de seis cangrejos. Por fin, una lámpara de luz blanca debe iluminar la fila de cangrejos ubicada en el suelo.

OBSERVACIONES:

- En la exposición *Marcas da Memoria: la construcción del acervo de la Galeria*, en 2016, Irineu Ribeiro acrecentó un cangrejo de su colección particular (de color púrpura en la parte superior y verde en la inferior). Esta pieza fue cedida excepcionalmente para la exposición y no se incorporó en la colección. En conversación del 9/4/2019, el artista manifestó que, aunque Caranguejada puede ser presentada solamente con las piezas de la colección, su intención es de incorpor este último cangrejo en futuras exhibiciones, por ser la pieza más bien acabada (con más detalles) y representar la exposición original.
- Segun el artista, el orden de disposición de las piezas y la nueva configuración de iluminación debe ser repetida en las próximas reexhibiciones.

SEGUNDA OPCIÓN DE MONTAJE:

- La obra podrá también ser expuesta en una única pared, de modo lineal, siempre y cuando la disposición y el orden de los cangrejos sigan siendo los mismos que indica el artista. La iluminación debe seguir las mismas orientaciones de la primera opción.

Figura 278. La posición de los cangrejos de suelo.[307]

[307] Él de color más oscura pertenece a la colección del artista que lo ha cedido excepcionalmente para la exposición de 2016.

5.1.2. Desvio do espaço – Estratégias de conservación.

Figura 279. Montaje de la obra en la Casa Porto das Artes Plásticas, en 2016.

CONDICIONES DE ALMACENAMIENTO:

La extensión total de la cuerda es de cerca de 6 m y cada lado determinado por los nodos presenta distintas medidas (146, 148, 152 e 150 cm, respectivamente).

La pieza quédase guardada en una caja hecha en papel neutro, dentro del cajón de un archivador planero. La caja parece no haber sido hecha específicamente para la obra, ya que la cuerda solo ocupa cerca de un tercio

del espacio interior de la caja, permitiendo el movimiento del material al introducirse o retirarse la caja del archivador planero (Figura 131).

Para un mejor almacenamiento, se indica la confección de una caja en Polionda®, proyectada especialmente para la obra, considerando sus dimensiones y el modo de acomodación de la cuerda que mejor contribuya a su conservación. El Polionda® ofrece protección contra el polvo, los rayos ultravioletas, la humedad del aire. Su rigidez proporcionará mayor seguridad en el manejo de la caja y, hecha en tamaño adecuado a la obra, se ganará espacio en el local de almacenaje. Debido a ser más resistente, una caja en Polionda® permitirá mantener el trabajo en la ubicación actual (en el archivador planero) o llevarlo para otro local, que se considere más adecuado y conveniente dentro de la reserva técnica de la GHM.

MANTENIMIENTO:

Se recomienda la higienización regular de la cuerda con una brocha suave y la observación de la integridad de la cuerda y del nailon. Es importante estar atento a la permanencia de la transparencia del nailon, pues el amarillamiento es una señal del proceso de deterioro de ese material.

También hay que observar periódicamente las condiciones de los cables de montaje de la obra, que siguen acoplados a los nodos. El mantenimiento de estos cables, aunque signifiquen un facilitador en el próximo montaje, demandan atención, una vez que el metal de uno de ellos ya presenta oxidaciones. Se sugiere que este cable sea removido o cambiado. Es importante que la institución evalúe si vale la pena la permanencia de estos cables, considerando la facilidad o no de su reposición y la frecuencia de exhibición de esta obra.

PLAN DE INTERVENCIÓN:

Preguntado lo que se debería hacer caso un día un de los nodos se rompiera, João Carlos de Souza responde: *Então, essa parte aqui ninguém mexe, só eu mexo.*[308]. Pero a continuación, después de mencionar una entrevista del artista brasileño Nuno Ramos en que este había dicho que hace su trabajo y los problemas posteriores los cuidará el restaurador, Souza reflexiona y cambia su opinión delante de la experiencia de la entrevista:

> *E hoje, aqui, eu estou me vendo naquela fala dele [Nuno Ramos]. Eu falei: "Não, não é assim. Se você quer preservar uma obra tua, você*

[308] T.A.: Entonces, esta parte aquí nadie la toca, solo yo.

> *também tem que ajudar quem precisar, então já vou... Eu estou achando isso muito bom, muito legal, muito importante, entendeu?*[309]

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

La obra debe ser montada en espacio de transito de personas/visitantes y demanda un área de respiración alrededor que permita visibilidad e interacción. El montaje se hace estirando la cuerda, extendida por los cuatro puntos de pliegue (los nodos de nailon), hasta plasmar la forma de un supuesto cuadrado en el espacio expositivo.

En la entrevista (2016) el artista revela dos cuestiones importantes sobre la exhibición de la obra, relacionadas con el fondo y la iluminación. Souza afirma que el fondo tiene que ser blanco y sobre la iluminación de la obra, afirma que debe ser difusa y aclara:

> *…ela não pode ter iluminação direta. Isso é essencial para esses trabalhos que... linha, quadro, eles são essenciais. Se eles tiverem uma sombra, ela acaba com o trabalho. Assim, porque o que acontece com esse trabalho é uma outra coisa. Ele não parece ser vazado, na verdade, ele parece que tem um vidro ali, dependendo de como você olha, parece que tem um vidro no meio. Como se fosse um vidro, uma lâmina, mas é uma lâmina de ar, é uma coisa ótica para a gente. Quando a gente olha, vê como se fosse... aqui, ó, na borda do copo quando você olha parece que tem uma camada aqui, né, espessa. E se você coloca sombra, aí acaba com isso. Então, na verdade, ele não pode ter sombra nenhuma, se for possível. Quanto menor a sombra, melhor. …Eu sempre rebatia para o teto. Rebater para o teto, aí ela fica difusa.*[310]

Acerca del diálogo de la instalación con otras obras en un mismo espacio expositivo, Souza afirma la necesidad de un espacio de respiración entre su trabajo y los demás. En la entrevista, tomando como ejemplo la instalación *O*

[309] T.A.: Y hoy, aquí, me estoy viendo en ese discurso de él [Nuno Ramos]. Yo dije: "No, no es así". Si quieres preservar un trabajo tuyo, también tienes que ayudar a aquellos que lo necesitan, así que yo ... esto me parece muy bueno, genial, muy importante, ¿entiendes?

[310] T.A.: ... Ella no puede tener iluminación directa. Esto es esencial para aquellos trabajos que ... línea, marco, son esenciales. Si tienen una sombra, hace el trabajo. Entonces, porque lo que sucede con este trabajo es otra cosa. No parece tener fugas, de hecho, parece que hay un vaso allí, dependiendo de cómo se vea, parece que hay un vaso en el medio. Como un cristal, una cuchilla, pero es una cuchilla de aire, es algo óptico para nosotros. Cuando miramos, lo vemos como estaba ... aquí, mira, en el borde del cristal cuando miras, parece que hay una capa aquí, bien, gruesa. Y si pones sombra, entonces termina con eso. Entonces, de hecho, no puede tener sombra, si es posible. Cuanto más pequeña es la sombra, mejor. ... Yo siempre conduje [la luz] al techo. Dirigir hasta el techo, luego se vuelve borroso.

canto molhado vem do naufrágio triste e miserando I y II, de Andressa Zanotti, Souza explica que:

> *Por exemplo, a obra dela... A obra tem muitos elementos, tem muito. Tem poema, tem uma coisa, tem isso, tem muita coisa ali para se olhar. Essa obra, não. Então se você coloca a obra dela aqui e a minha aqui sem o respiro, tanto o meu quanto o dela morreu. Isso não existe. Esse respiro, ela pode estar no mesmo espaço, mas tem que ter esse respiro.*[311]

Preguntado qué nivel de interacción propone el trabajo con el público, si impone límites o el público puede interactuar libremente, acercarse de la obra, Souza dijo que no le gusta de las líneas no hay problema en el público interactuar y afirma ya haber visto de todo: *Eu já vi gente tirando retrato dela, fazendo uma selfie ... você vê de tudo. Brincando de pular, criança brincando de pular.*[312]

Preguntado que orientaciones daría al equipo de la institución para el montaje de la obra Souza dijo: *Então, toda obra que eu faço, depois que eu monto, eu faço um guia de montagem que é o registro de autenticidade. E aí tem um desenho passo a passo, como ele deve ser feito.*[313] Y complementa que: "*Como a gente vai montar aqui, talvez surja algumas coisas e a gente faz, aí eu desenho e mando essa autenticidade, esse documento, para você. Mas todos os trabalhos têm isso.*"[314]

En 2019 el artista envió estas instrucciones de montaje, en un total de once páginas, que describen la relación espacial necesaria y el paso a paso para la posición de cada ángulo de la cuerda, de modo a provocar la torsión característica de la forma.

Reproducimos imágenes de estas once páginas y presentémosla a continuación.

---

311 T.A.: Por ejemplo, su trabajo ... El trabajo tiene muchos elementos, tiene muchos. Hay un poema, hay algo, hay esto, hay mucho que ver. Este trabajo, no. Entonces, si pones su trabajo aquí y el mío aquí sin aliento, tanto el mío como el de ella morirán. Eso no existe. Esta respiración, ella puede estar en el mismo espacio, pero debe tener esta respiración.

312 T.A.: He visto a personas tomarle una foto, haciendo una selfie ... lo ves de todo. Jugando saltando, niño saltando.

313 T.A.: Entonces, cada trabajo que hago, después de montar, hago una guía de ensamblaje que es el registro de autenticidad. Y hay un dibujo paso a paso, cómo se debe hacer.

314 T.A: Como vamos a montar [la obra] aquí, tal vez surjan algunas cosas y lo hagamos, luego dibujo y envío esta autenticidad, este documento, para ti. Pero todos los trabajos lo tienen.

Figura 280. João Carlos de Souza. Instrucciones de montaje de la obra *Desvio do espaço* (2003), página 1/11.

DESVIO DO ESPAÇO, 2003
corda sobre espaço 150x100cm

sobre o conceito:

"Essas árvores são magnificas, mas mais magnifico ainda é o espaço sublime e patético entre elas, como se, com o seu crescimento, ele aumentasse também."[1]

"DESVIO DO ESPAÇO", foi exposto pela primeira vez no Museu de Arte de Ribeirão Preto - MARP, SP, e propõe interferir no deslocamento do publico no espaço em que é instalado.

Ao esticar e mantendo as cordas somente na vertical e na horizontal, "DESVIO DO ESPAÇO" provoca uma tensão entre o todo, o espaço divido (a escultura), e o espaço expositivo (espaço físico), através da forma retangular levemente deslocada do eixo horizontal e vertical.

Entendo *"DESVIO DO ESPAÇO"* como escultura, mesmo que a sua ação seja diferente do termo esculpir (esculpir - retirar). E, como dois corpos não ocupam o mesmo espaço ao mesmo tempo, "desloca o ar, ou seja, esculpi o ar", como conclui, ou sugeri, Waldir Barreto no catalogo da exposição "Sustentação" realizada na Pinacoteca Beneticto Calixto, Santos, SP.

1- Rilke, In Bachelard, Gaston. A Poética do Espaço - São Paulo: Martins Fontes, 1993, pg. 205.

Figura 281. João Carlos de Souza. Instrucciones de montage de la obra Desvio do espaço (2003), página 2/11[315].

[315] T.A.: Sobre el concepto: "Estos árboles son magníficos, pero aún más magnífico es el espacio patético y sublime entre ellos, como si, con su crecimiento, también creciera".
"DESVIO DO ESPAÇO", se exhibió por primera vez en el Museo de Arte Ribeirão Preto - MARP, SP, y propone interferir con el desplazamiento del público en el espacio en el que está instalado.
Al estirar y sostener las cuerdas solo vertical y horizontalmente, la "DESVIO DO ESPAÇO" provoca una tensión entre el todo, el espacio dividido (la escultura) y el espacio de exhibición (el espacio físico) a través de la forma rectangular ligeramente desplazada del eje. horizontal y vertical.
Entiendo "DESVIO DO ESPAÇO" como escultura a pesar de que su acción es diferente del término esculpir (esculpir - retirarse). Y, como dos cuerpos no ocupan el mismo espacio al mismo

sobre a montagem:

Antes da montagem, leia toda as instruções a seguir.

O espaço ideal deve possuir, no mínimo, 3 (três) metros de altura, largura e profundidade, e a sua montagem em um lugar onde interfere no deslocamento do público, instalada no meio do espaço, da galeria.

"DESVIO DO ESPAÇO" apresenta uma forma geométrica torcida, e a posição das linhas horizontais e verticais da obra não devem formar ângulos retos com as linhas verticais e horizontais do espaço (ver a foto abaixo).

Figura 282. João Carlos de Souza. Instrucciones de montage de la obra Desvio do espaço (2003), página 3/11.[316]

tiempo, "desplaza el aire, es decir, yo esculpo el aire", como Waldir Barreto concluye o sugiere en el catálogo de la exposición "Sustentamiento" realizada en la Pinacoteca Beneticto Calixto, Santos, SP.

1- Rilke, In Bachelard, Gaston. A Poética do Espaço - São Paulo: Martins Fontes, 1993, pg. 205.

[316] T.A.: Sobre el montaje:

Antes de montar, lea todas las siguientes instrucciones.

El espacio ideal debe tener al menos 3 (tres) metros de alto, ancho y profundo, y su montaje en un lugar donde interfiera con el desplazamiento público, instalado en el medio del espacio, de la galería.

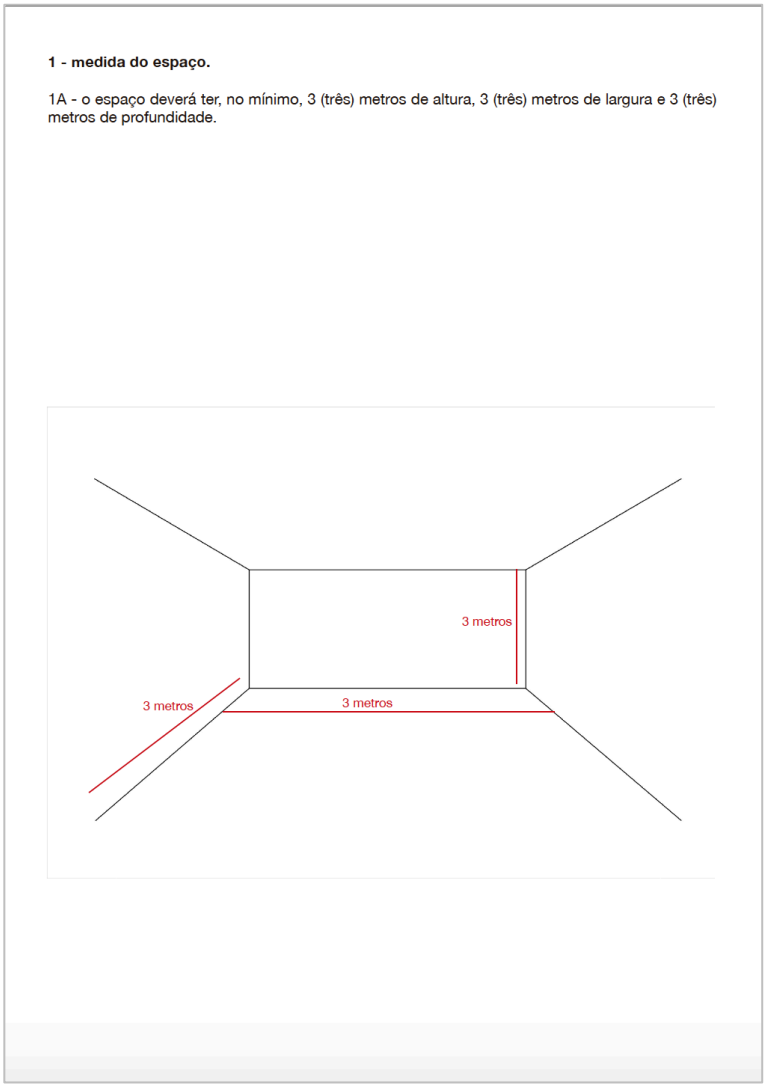


Figura 283. João Carlos de Souza. Instrucciones de montage de la obra Desvio do espaço (2003), página 4/11.[317]

La "DESVIO DO ESPAÇO" tiene una forma geométrica retorcida, y la posición de las líneas horizontales y verticales del trabajo no debe formar ángulos rectos con respecto a las líneas verticales y horizontales del espacio (ver foto a continuación).

[317] T.A.: 1 - medida del espacio.
1A: el espacio debe tener al menos 3 (tres) metros de altura, 3 (tres) metros de ancho y 3 (tres) metros de profundidad.

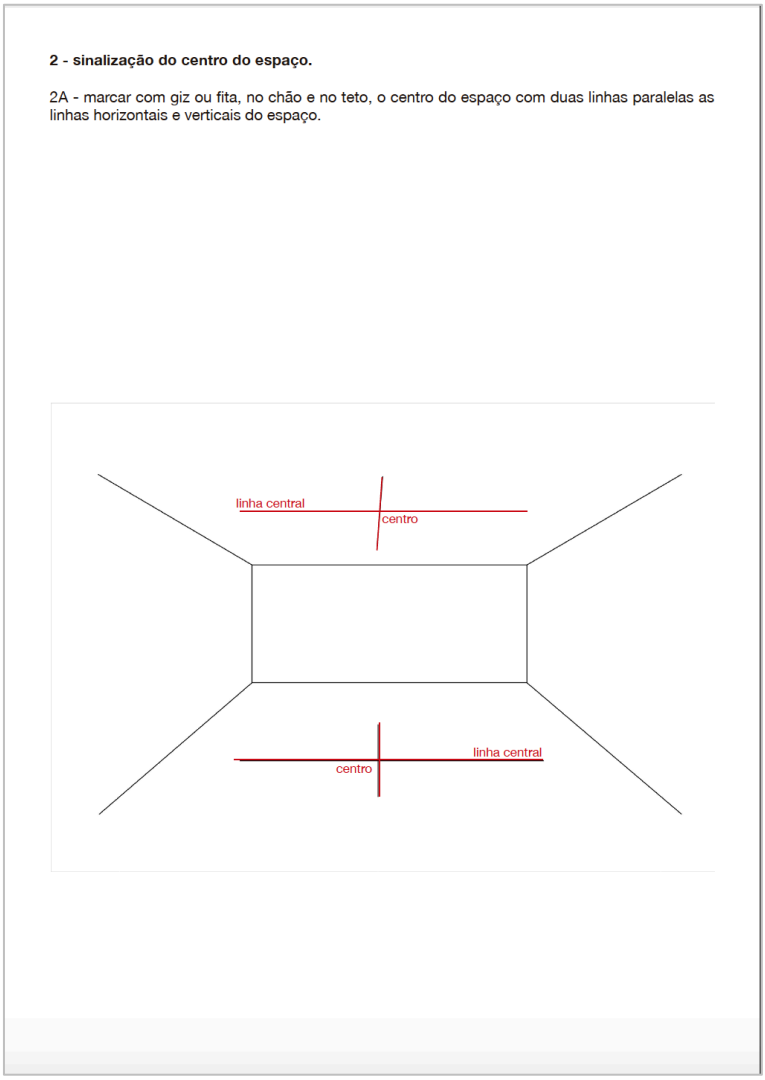


Figura 284. João Carlos de Souza. Instrucciones de montage de la obra Desvio do espaço (2003), página 5/11.[318]

[318] T.A.: 2 - señalización del centro del espacio.
2A: marque con tiza o cinta adhesiva, en el piso y el techo, el centro del espacio con dos líneas paralelas a las líneas horizontales y verticales del espacio.

3 - medida dos pontos de fixação.

3A - sinalização no chão.
– a partir da marca do centro, medir e marcar 70 (setenta) centímetros do centro para direita e 70 (setenta) centímetros do centro para esquerda.

3B sinalização do teto.
– a partir da marca do centro, medir e marcar 70 (setenta) centímetros do centro para direita e 70 (setenta) centímetros do centro para esquerda.

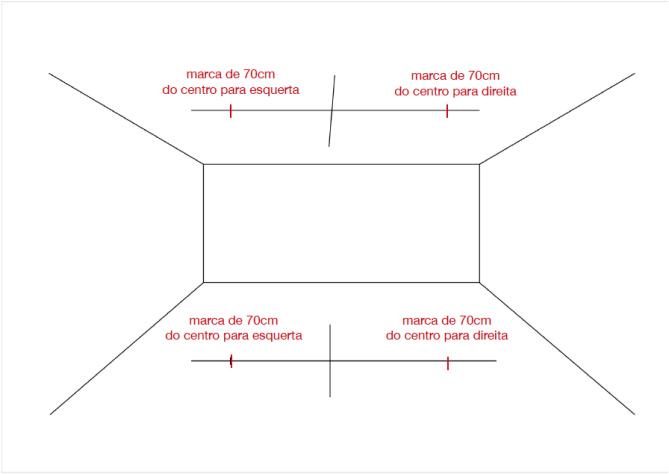


Figura 285. João Carlos de Souza. Instrucciones de montage de la obra Desvio do espaço (2003), página 6/11.[319]

[319] T.A.: 3 - medición de puntos de fijación.
3A - señalización en el piso.
- Desde la marca central mida y marque 70 (setenta) centímetros de centro a derecha y 70 (setenta) centímetros de centro a izquierda.
Señalización de techo 3B.
- Desde la marca central mida y marque 70 (setenta) centímetros de centro a derecha y 70 (setenta) centímetros de centro a izquierda.

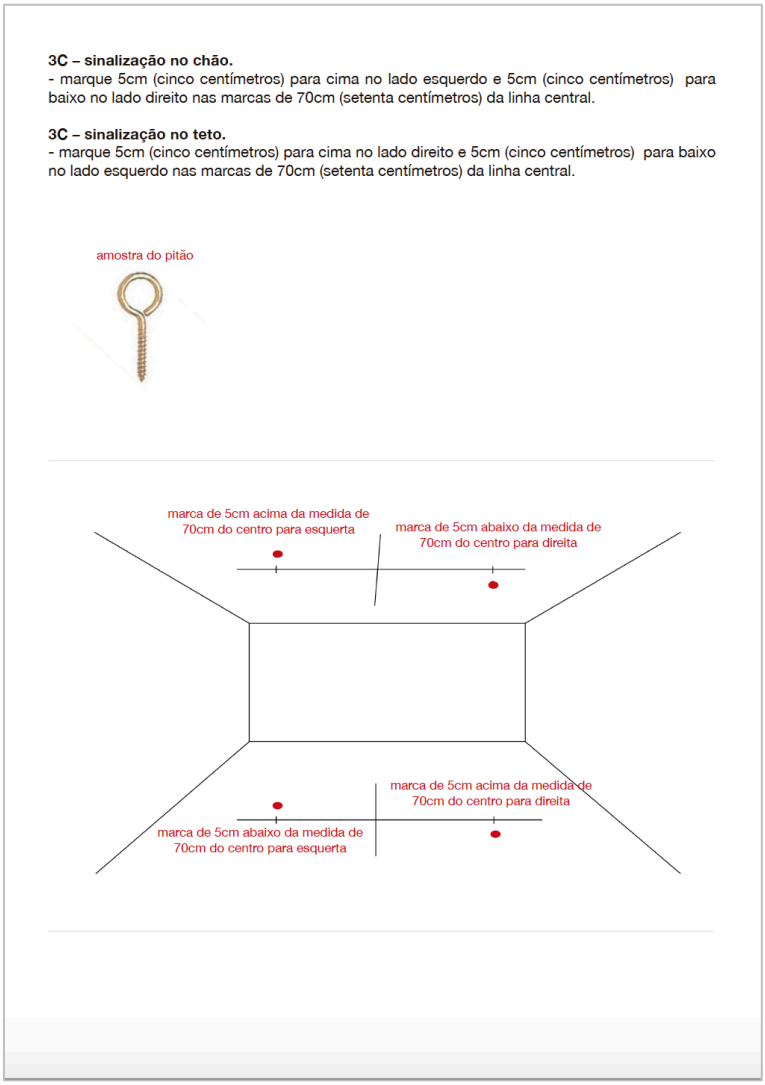


Figura 286. João Carlos de Souza. Instrucciones de montage de la obra Desvio do espaço (2003), página 7/11.[320]

[320] T.A.: 3C - señalización en el piso.
- marque 5 cm (cinco centímetros) hacia arriba en el lado izquierdo y 5 cm (cinco centímetros) hacia abajo en el lado derecho en las marcas de 70 cm (setenta centímetros) de la línea central.
3C - señalización de techo.
- marque 5 cm (cinco centímetros) hacia arriba en el lado derecho y 5 cm (cinco centímetros) hacia abajo en el lado izquierdo en las marcas de 70 cm (setenta centímetros) de la línea central.

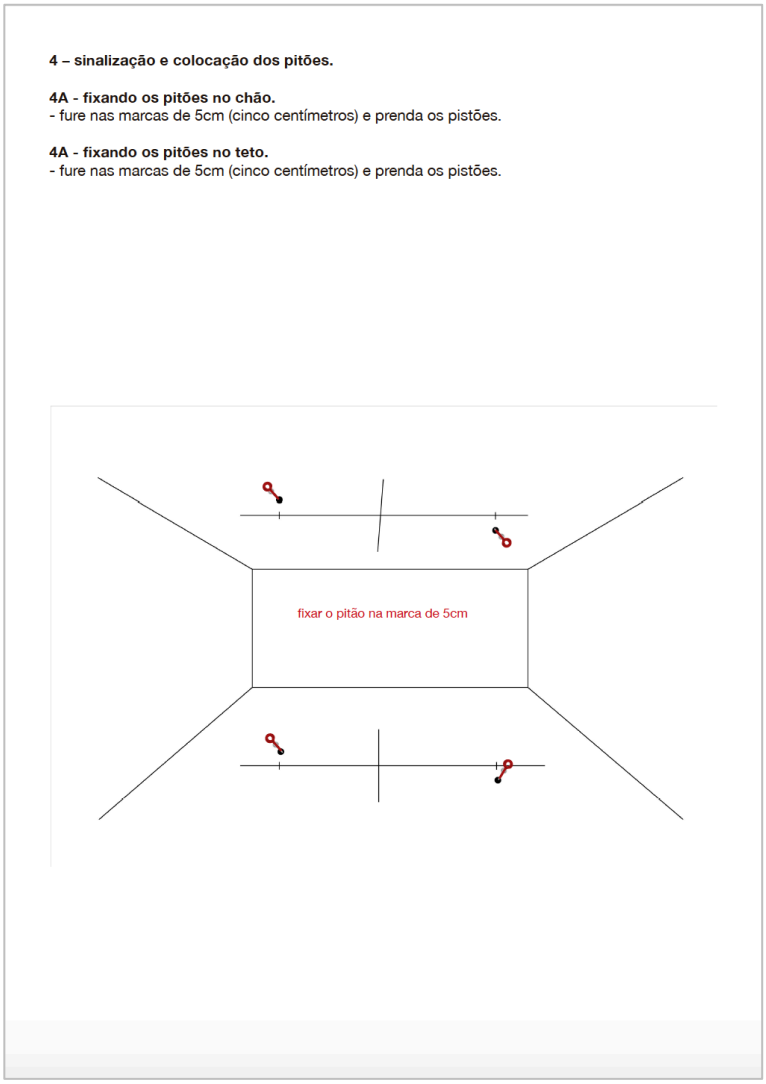


Figura 287. João Carlos de Souza. Instrucciones de montage de la obra Desvio do espaço (2003), página 8/11.[321]

[321] T.A.: 4 - señalización y colocación de montantes.
4A - fijación de los postes al piso.
- Perfore las marcas de 5 cm (5 cm) y asegure los pistones.
4A - fijación de los postes al techo.
- Perfore las marcas de 5 cm (5 cm) y asegure los pistones.

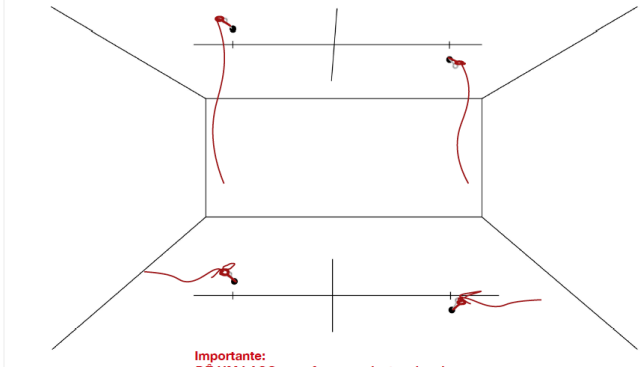
5 – amarrando o cabo de aço flexível nos pitões.

Importante:
DÊ UM LAÇO para fazer os ajustes depois.
NÃO AMARRE definitivamente o cabo de aço.

5A - amarrando o cabo de aço flexível no chão.
- amarrar nos dois pitões o cabo de aço flexível para pesca (ou fio de nylon de 0,25mm) com sobra de 50cm aproximadamente .

5B - amarrando o cabo de aço flexível no teto
- amarrar nos nos pitões o cabo de aço flexível para pesca (ou fio de nylon de 0,25mm) com sobra de 1 metro aproximadamente, se altura do espaço for de 3 metros.

6 - esticando a obra com os cabos de aço flexível ou fio de nylon de 0,25mm.



Importante:
DÊ UM LAÇO para fazer os ajustes depois.
NÃO AMARRE definitivamente o cabo de aço.

Figura 288. João Carlos de Souza. Instrucciones de montage de la obra Desvio do espaço (2003), página 9/11.[322]

[322] T.A.: 5 - atar el cable flexible a los montantes.
Importante:
Haga um lazo para realizar los ajustes más tarde. NO amarre definitivamente el cable metálico.
5A - Atar el cable flexible al suelo.
- Ate las dos líneas de pesca flexibles (o alambre de nylon de 0.25 mm) con unos 50 cm restantes en los dos postes.
5B - Atar el cable flexible al techo
- fije a los postes el cable de pesca flexible (o cable de nylon de 0.25 mm) con un metro sobrante si la altura del espacio es de 3 metros.
6 - estirar el trabajo con cables de acero flexibles o alambre de nylon de 0.25 mm.

6A - esticando a parte inferior (o chão).

6A1– coloque a obra no chão e no centro dos pitões.

6A2 - mantendo o obra no chão.

6A3 - **primeiro amarre definidamente** o cabo de aço flexível para pesca nas duas pontas da obra amarre dando duas voltas e três nós.

6A4 - depois amarre o cabo de aço flexível para pesca nos dois pistões **com um laço**.

6B - fixando a parte superior (o teto).

6B1 - **primeiro amarre definitivamente** o cabo de aço flexível para pesca nos dois pistões dando duas voltas e três nós.

6B2 - e nas duas pontas da obra amarre **com um laço** esticando a obra.

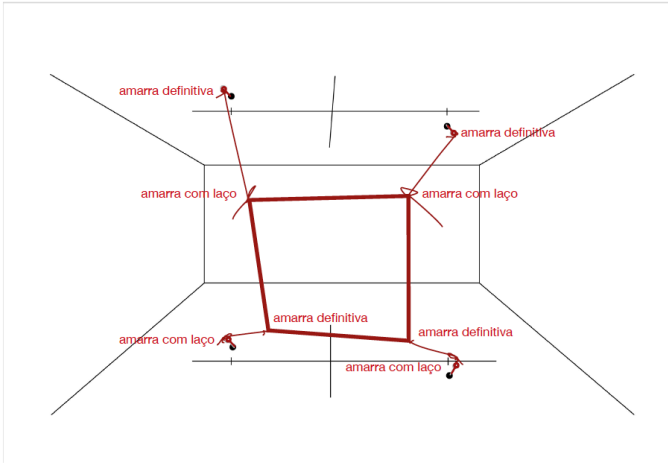


Figura 289. João Carlos de Souza. Instrucciones de montage de la obra Desvio do espaço (2003), página 10/11.[323]

[323] T.A.: 6A - estirando el fondo (el piso).
6A1– Coloque el trabajo en el piso y en el centro de los montantes.
6A2 - Mantener el trabajo en el piso.
6A3: primero ate de forma segura el cable flexible para pescar en ambos extremos del trabajo girando dos vueltas y tres nudos.
6A4 - Luego ate el cable de pesca a los dos pistones con un lazo. 6B - fijación de la parte superior (el techo).
6B1 - Primero amarre definitivamente el cable flexible de pesca a los dos pistones por dos vueltas y tres nudos.
6B2 - Y en los dos extremos, atar con un lazo y estirar el trabajo.

7 - finalizando a montagem, tensionando o cabo de aço flexível para pesca e a obra.

7A - fase dos ajustes

7A1 – a obra deve ficar 15cm (quinze centímetros) do chão.

7A2 - o ajuste é um processo de solta e prende as pontas inferiores e superiores da obra.

7A3 - o importante é que a obra fique toda tensionada e "torta" como na foto abaixo.

Figura 290. João Carlos de Souza. Instrucciones de montage de la obra Desvio do espaço (2003), página 11/11.[324]

[324] T.A.: 7 - finalizando el montaje, tensando el cable flexible para la pesca y el trabajo. 7A - Fase de ajustes
7A1 - El trabajo debe estar a 15 cm (15 cm) del piso.
7A2 - El ajuste es un proceso de aflojamiento y mantiene los extremos inferior y superior del trabajo. 7A3 - Lo importante es que el trabajo esté todo tenso y "torcido" como en la imagen a continuación.

Figura 291. Fotos João Carlos de Souza en el montaje de su obra en Casa Porto das Artes Plásticas, en 2016.

Figura 292. Vista lateral de la obra, mostrando la torsión de la forma.

5.1.3. Transposicão e adensamento – Estrategias de conservación.

Figura 293. Las diapositivas dispuestas en el proyector NIPOLE.

INTERVENCIONES NECESARIAS:

Se recomienda la reproducción digital individual de todas las imágenes de las diapositivas, con una buena resolución (mínimo de 300 puntos por pulgada, tamaño mínimo de 2000 pixels en el lado más pequeño) y la custodia del archivo en seguridad, para garantizar la reproducción de la imagen caso ocurra algún deterioro que impida el uso del original.

CONDICIONES DE ALMACENAMIENTO:

Para mejor conservación de los distintos elementos/materiales que componen la obra, ofrecer tratamento diferenciado y específico.

Para el almacenamiento de las diapositivas indicamos la utilización de fundas especiales, de polipropileno, inertes, libres de ácido y PVC. La disposición de las diapositivas en las fundas debe seguir el orden de la numeración inscrita por los artistas, que corresponde al orden en que cada dibujo debe ser exhibido.

Cuando no estén en exposición, lo ideal es protegerlas lo más posible de la luz y considerar un máximo de 50 lux en la iluminación de la reserva técnica.

Hay que recordar que, aunque se guarde las diapositivas en separado, los sobres son parte de la obra y necesitan ser preservados y mantenidos en la maleta en las exhibiciones de la obra.

MANTENIMIENTO:

Por la dificultad de encontrar un dispositivo similar o piezas de reposición para este modelo, fuera de línea en el comércio, se necesita mayor atención en el mantenimiento de este dispositivo y hacer una reserva de bombillas. Es importante mantener el proyector protegido del polvo y de la humedad. Especialmente, durante y después de un período de exhibición, es recomendable una limpieza con mini aspiradora (como las utilizadas para limpieza de ordenadores).

Según los artistas, la madera de la maleta recibió una protección: *A gente passou cera de carnauba [Copernicia Cerifera]. É uma coisa que a gente aprendeu que dava para preservar a madeira melhor, que o verniz envelhece. A cera você vai substituindo e mantendo.*[325] Para su mantenimiento, se recomienda una limpieza periódica en la parte interna y externa de la maleta, con pincel largo y macío.

Para una limpieza ligera de las puertas en acrílico de la maleta, se recomienda el uso de pincel largo o trapo suave, para sacarles el polvo. Suciedades, manchas o marcas dactilares pueden ser removidas con paño humedecido o esponja con jabón neutro.[326] En este caso, el siguiente paso consiste en enjuagar la esponja y volver a pasar para que no quede ni rastro de detergente. Es importante utilizar un paño seco para secar y aportar brillo a la superficie del acrílico.

La madera de la maleta es del género Pino, madera blanda, que suele facilitar la infestación de insectos isópteros, como las termitas, muy abundantes en países tropicales, como Brasil. El control ambiental se hace fundamental, sea para mantener índices de temperatura y humedad estables para evitar los movimientos estructurales de la madera, como también, medidas que impidan la entrada de insectos en la institución, especialmente en la reserva técnica.

[325] T.A.: Pasamos cera de carnauba [Copernicia Cerifera]. Es algo que aprendimos que podríamos preservar mejor la madera, que el barniz envejece. La cera reemplazas y mantienes.

[326] «Cuidados com Acrílico - Fortichapas», accedido 7 de octubre de 2019, https://fortichapas.com.br/cuidados-com-acrilico/.

En el ambiente de almacenaje y exhibición la temperatura y la humedad deben mantenerse estables, preferencialmente entre 20° C de temperatura (+/- 2°) y humedad relativa de 50% (+/-5%). Los elementos en ambiente oscuro o por debajo de 50 lux. Indicase la realización de una higienización y verificación semestral de todos los componentes.

ACERCA DE LA OBSOLESCENCIA DEL PROYECTOR:

Los artistas afirman que la elección del dispositivo (proyector NIPOLE, 35mm Slide Projector, producido en Japón) consideró primeramente su tamaño pequeño, pero también el modelo antiguo cuestiona la falsa obsolescencia tecnológica, lo que confiere un significado al proyector más allá de su funcionalidad primaria de transmisor de la imagen de la diapositiva al muro.

> *O projetor foi escolhido em função de suas pequenas dimensões e por ter um design com aparência antiga. Neste ponto específico, foi uma escolha consciente, feita com vistas a questionar certo uso programado e irreal da noção de obsolescência, mais pelo viés do consumo, que tem naturalizado o descarte de equipamentos ao longo das últimas décadas. Embora haja efetivamente num horizonte nem tão distante a possibilidade de cessarem o fabrico do modelo de lâmpada utilizado pelo projetor em questão, há ainda empresas que fornecem ampla gama de lâmpadas técnicas onde se poderia comprar algumas unidades extra, suficientes para impedir a inexistência desse item em montagens futuras. Citaríamos um fornecedor de lâmpadas em especial, chama-se "ELETRO TERRÍVEL".*[327]

Una busca en la web ha demostrado que resulta difícil encontrar un modelo semejante, sólo ofrecido en la web en sitios de venta de segunda mano y sabemos que estas ofertas son momentáneas.

Cuestionados sobre la posibilidad de sustitución del proyector, Sérgio Bonilha afirma: *não acho que seria problemático, mas daria preferência para montar da maneira como foi pela primeira vez.* Aunque prefieran que se utilice el dispositivo original, para la pareja de artistas no habría problema en cambiarlo por otro, contemporáneo, incluso más potente, caso el original

[327] T.A.: El proyector ha sido elegido en función de sus pequeñas dimensiones y por tener un diseño con apariencia antigua. En este punto específico, fue una elección consciente, hecha con vistas a cuestionar cierto uso programado e irreal de la noción de obsolescencia, más por el sesgo del consumo, que ha naturalizado el descarte de equipamientos a lo largo de las últimas décadas. Aunque hay efectivamente en un horizonte ni tan distante la posibilidad de que cesen la fabricación del modelo de lámpara utilizado por el proyector en cuestión, todavía hay empresas que suministran una amplia gama de lámparas técnicas donde se podrían comprar algunas unidades extra, suficientes para impedir la inexistencia de ese ítem en montajes futuros. Citaríamos un proveedor de lámparas en especial, se llama "ELETRO TERRIBLE".

presente problemas. Incluso relatan que han pensado utilizar un proyector de la marca Kodak, tipo carrusel: *A gente pensou em usar, mas achou que era grande demais para o objeto e acabou desistindo dele*.[328] Y plantean que, a depender del montaje, es posible mantener "a maleta e a referência de como é que o objeto funciona, mas os slides estariam montados em um projetor mais forte, com uma lâmpada mais forte".[329]

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

PRE-MONTAJE:

- La obra necesita acceso a corriente eléctrica de 110 V y deberá ser conectada a protector contra sobretensiones. No conectar el proyector directamente en el enchufe, por el riesgo de quema de la lámpara.
- Confirmar con antelación el funcionamiento del proyector y la lámpara, para providenciar adaptaciones y lámparas reserva, si fuera necesario.
- La obra necesita una base (en madera, de color blanco), con dimensiones tales que permita disponer lado a lado la maleta y el proyector en su superficie superior.

EN EL MONTAJE:

- La maleta es parte de la obra y debe exponerse sobre una base, con todos sus componentes en los debidos compartimentos, incluso los sobres que guardan las diapositivas.
- El proyector se monta al lado de la maleta, en la misma base. Es imprescindible el uso de un estabilizador de corriente eléctrica, de modo a no sobrecargar el dispositivo y evitar la quema de su lámpara.
- La ubicación de la base debe considerar la necesidad del proyector de estar a una distancia máxima de 3 metros de la pared de proyección, limite máximo para un buen enfoque de la imagen.
- Los lápices grafitis se disponen en el suelo, debajo del área de proyección, como una invitación al público para que imprima los dibujos proyectados en la pared.

[328] T.A.: Pensamos en usarlo, pero pensamos que era demasiado grande para el objeto [maleta] y terminamos renunciando a él.
[329] T.A.: la maleta y la referéncia de cómo funciona el objeto, pero las diapositivas se montarían en un proyector más fuerte, con una lámpara más fuerte.

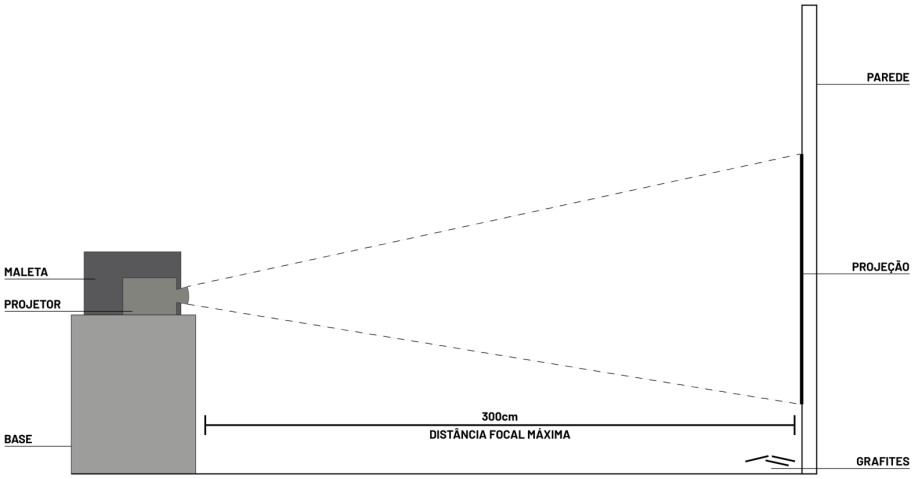


Figura 294. Esquema de montaje de la obra *Transposição e adensamento*. Dibujo digital: Hugo Bello.

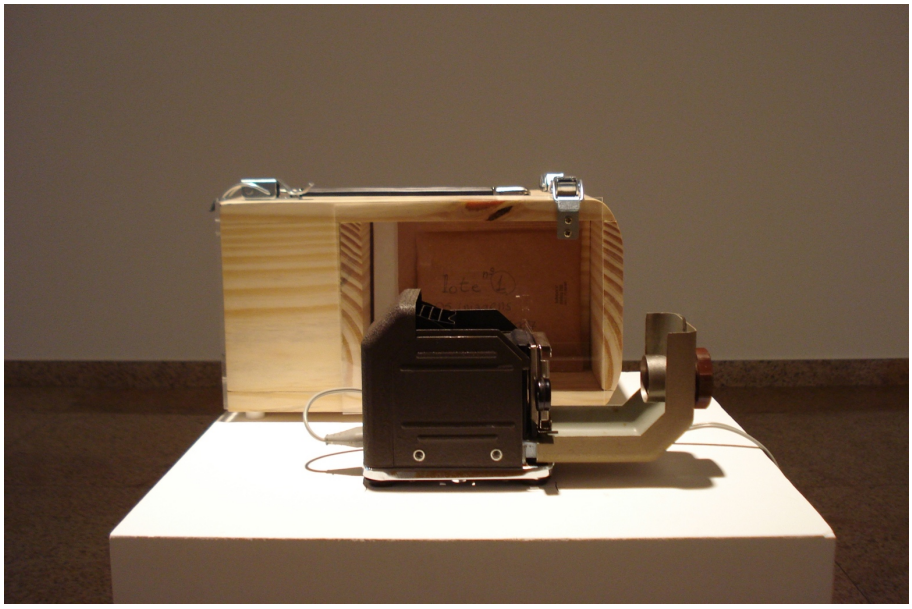


Figura 295. Disposición de la maleta y del proyector en la base de madera.

Figura 296. El montaje de *Transposição e adensamento* en la Galeria Homero Massena en 2007.

DURANTE LA EXPOSICIÓN:

- Cambiar a diario la diapositiva en el proyector. Se exhibirá un dibujo diferente cada día, obedeciendo la secuencia de la numeración determinada por los artistas, inscrita en los portadiapositivas.
- El proyector NIPOLE permite acoplar dos diapositivas a la vez. Débese observar de mantener el orden secuencial previsto.
- Cada dos días se guardan las dos diapositivas ya proyectadas en los sobres correspondientes y se monta las dos diapositivas siguientes en el proyector. Antes de guardarlas, se indica una limpieza con perilla o soplador de aire para remover el polvo, o un cepillo muy suave, si fuera necesario.
- El público deberá reproducir en la pared solamente las líneas de los dibujos proyectados. Otras intervenciones o con grafismos ajeno a los propuestos por la obra no son adecuados y no deben ser incorporados, por tornarse una invitación a otras desviaciones. Caso ocurra, se indica hacer un registro fotográfico de la intervención y borrar la línea, cuidando de no afectar los demás registros.

EN EL DESMONTAJE:

Se recomienda una limpieza cuidadosa en todos los elementos expuestos y verificación de su estado de conservación antes de retornarlos a sus lugares de almacenaje en la reserva técnica.

REGISTRO DE MONTAJES ANTERIORES:

En la exposición *Paisagem no acervo*, en 2015, el proyector ha sido montado en una plataforma de madera suspendida del techo. Se ha suprimido también la maleta del espacio expositivo, por cuestiones estéticas relacionadas a otra obra de la muestra y previendo algún riesgo en las visitas de escolares. Sin embargo, esta posición inclinada del proyector ha generado una deformación, dejando el área de proyección trapezoidal en lugar de un rectángulo.

En la entrevista los artistas afirmaron que la maleta es parte de la obra y debe ser expuesta. En los montajes futuros debe tenerse como referencia el primer montaje, de 2007, con la maleta y al proyector sobre una base. La altura de la base se puede cambiar para facilitar la participación del público.

A continuación, fotos del montaje de la obra en la exposición *Paisagem no acervo*, en 2015.

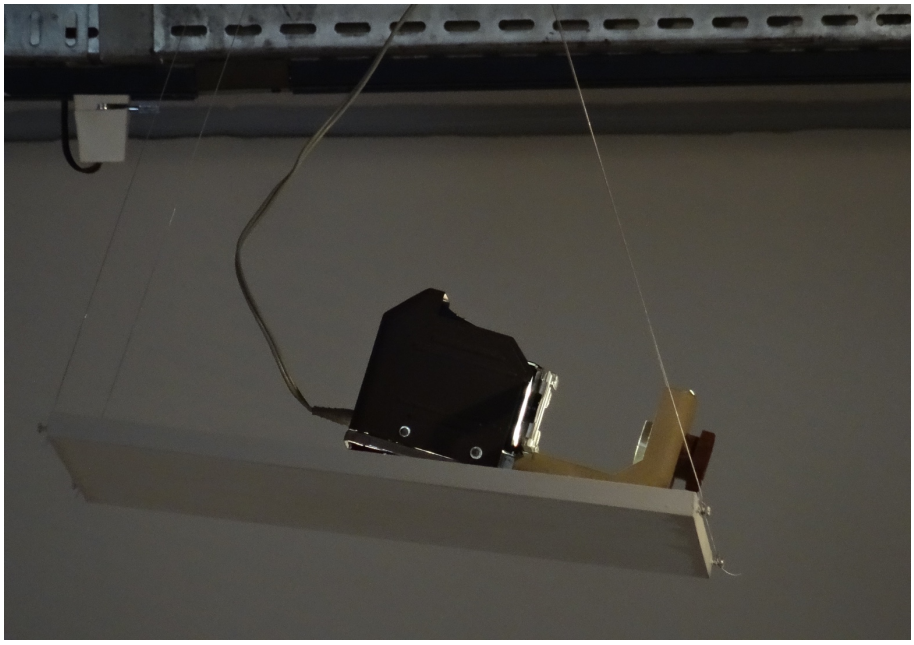


Figura 297. Proyector suspendido en una tabla colgada al techo, en el segundo montaje de la instalación, en 2015.

Figura 298. Recepción de estudiantes en visita a la exposición *Paisagem no acervo*, en 2015.

Figura 299. Niños transponiendo los dibujos proyectados a la pared.

5.1.4. Ocupação mínimo-máxima do espaço – Estrategias de conservación

Figura 300. La maleta de la instalación almacenada en embalaje de plástico de burbujas.

Figura 301. La maleta estaba almacenada con todos sus objetos adentro

Figura 302. Los dos rollos de hilo de algodón con manchas debido al deterioro.

INTERVENCIONES NECESARIAS:

- El cuero sintético de la cámara Polaroid® está muy fragilizado y necesita la intervención inmediata de un profesional conservador-restaurador. Si se decide mantenerlo, será necesario realizar una intensa hidratación del material para frenar los procesos de deterioro, fijar de las partes en desprendimiento y prever la mejor solución para las áreas de pérdidas. Para definir una propuesta de tratamiento, debe considerarse todos los aspectos - físicos, conceptuales y funcionales - relacionados a este elemento y su significado en la obra.

  Sobre el tema, los artistas reconocen que el envejecimiento del dispositivo se ha hecho visible, pero:

  > *Ainda a câmera funciona, não foi uma deterioração tão grande. Eu acho que deve ter sido que desidratou, começou a rachar e desprendeu. Mas ao mesmo tempo, do ponto de vista de artista, de quem fez a obra, não acho isso problemático dentro da nossa poética.*[330]

[330] T.A.: Aún funciona la cámara, no fue un deterioro tan grande. Creo que debe haber sido que se deshidrató, comenzó a agrietarse y se desprendió. Pero al mismo tiempo, desde el punto de vista del artista, quien hizo el trabajo, creo que esto no es problemático dentro de nuestra poética.

- Los dos rollos de hilos de algodón presentan manchas y se recomienda cambiarlos por nuevos rollos de igual color. En la entrevista, Sérgio Bonilha declaró[331] que al elegir la cuerda consideraron que su color era apropiado para no destacar de la pared, por lo que será necesario cambiarlos para no comprometer el trabajo y la intención de los artistas. Pero al mismo tiempo, el artista afirma que en la maleta se debe guardar todos los elementos de las exposiciones de la obra. Considerando que mantener los rolos con hilos oxidados puede afectar a otros componentes de la obra, se recomienda aclarar el tema junto a los artistas, hablar de los riesgos de esta decisión y verificar qué hacer

CONDICIONES DE ALMACENAMIENTO:

La maleta de madera se encuentra almacenada con todos los elementos que guarda encerrados en sus compartimentos. Es un conjunto de ítems compuestos por materiales muy distintos, que merecerían un cuidado más específico. Al cerrarlos todos los distintos materiales en una caja se amplia la posibilidad del proceso de deterioro de un material por comprometer a otros.

Aunque se mantengan todos los ítems en la caja, se recomienda el embalaje en separado para los más sensibles, como son las fotos.

Las cuatro fotos que aparecen en el compartimiento lateral de la maleta y las dos que se guardan en su interior requieren cuidados. Estas fotos han sido tomadas con la cámara Polaroid® en el momento del montaje, es decir, con fecha de 2007. Como advierte Nora Kennedy **"**Los materiales Polaroid® son bastante susceptibles a los danos causados por la luz y como únicos originales (no existen negativos) tienen un gran valor"[332]. Para la conservación de estas fotografías es imprescindible protegerlas de la incidencia de la luz. Se recomienda el almacenamiento en sobres de material apropiado para fotografía y la organización de estos en una caja o carpeta que bloquee el paso de la luz. Como soportes para almacenamiento y exposición, Llamas Pacheco escribe que "se recomienda utilizar cartón pluma, polipropileno, polietileno o poliéster MYLAR®. Este último resulta idóneo, ya que tiene un

[331] El artista afirma: "dependendo do estado deste, utilizar um fio em melhores condições seria uma boa ideia; sobre a cor, foi propositalmente escolhida uma que pouco se destacasse no espaço". T.A.: dependiendo de su condición, usar un hilo en buenas condiciones sería una buena idea; sobre el color, se eligió adrede uno que destacaría poco en el espacio.

[332] Nora Kennedy, «Normas para la exposición de fotografias», *Cuadernos técnicos de Conservación Fotográfica 2* (Rio de Janeiro (Brasil), 1996), http://portais.funarte.gov.br/preservacaofotografica/wp-content/uploads/2010/11/cad2_esp.pdf.

buen envejecimiento, es manejable y no es atacado por los agentes contaminantes".[333]

En el ambiente de almacenaje la temperatura y la humedad deben mantenerse estables, preferencialmente entre 20° C de temperatura (+/- 2°) y humedad relativa de 50% (+/-5%). La iluminación ambiental debe mantenerse a un máximo de 50 lux. Se indica la realización de una higienización y verificación semestral de todos los componentes.

MANTENIMIENTO:

La madera recibió una capa de cera de carnauba, como explica Sérgio Bonilha: "A gente passou cera de carnaúba. É uma coisa que a gente aprendeu que dava para preservar a madeira melhor, que o verniz envelhece. A cera você vai substituindo e mantendo"[334]. Caso necesario, la cera puede ser reaplicada periódicamente para proteger la madera de la humedad del aire.

Un buen control del ambiente es importante para evitar los insectos, especialmente los xilófagos. Se recomienda realizar periódicamente una limpieza con pincel largo y suave.

Las puertas de acrílico se pueden limpiar con pincel largo o trapo suave, para sacarles el polvo. Suciedades más graves, como manchas o marcas dactilares, pueden ser removidas con paño humedecido o esponja con jabón neutro. En este caso, el siguiente paso consiste en enjuagar la esponja y volver a pasar para remover cualquier residuo de detergente. Al final de la limpieza acuosa, es importante utilizar un paño seco para secar y aportar brillo a la superficie del acrílico.

El cuero de la cámara Polaroid® se ha deshidratado y agrietado. En 2015 se notaban grietas y pequeños desprendimientos. En 2019, el cuero presentaba un estado avanzado de desprendimiento.

Para mayor control de los colores, se indica fotografiar cada foto junto a una escala de colores que sirva de referencia en la observación del estado de conservación y estabilidad de las imágenes. Sin embargo, cuestionados sobre lo que piensan sobre el hecho de que las fotos pueden cambiar con el tiempo o palidecer y hasta qué punto consideran esto un problema, Sérgio

[333] Pilar Montolio Debón y Rosario Llamas Pacheco, «Estudio de la idea , la materia y los factores discrepantes que afectan a la conservación de los híbridos artísticos», 2010, 81-105. p. 98.
[334] T.A.: Pasamos cera de carnauba. Es algo que aprendimos que podríamos preservar mejor la madera, que el barniz envejece. La cera que reemplazas y mantienes.

Bonilha ha contestado que "não há problema, marcam a existência da obra e sua correlação com a galeria".[335]

En la parte inferior del mismo compartimento de las fotografías, también se expone un pequeño cronómetro, fijado con cinta adhesiva doble cara sobre la madera. El instrumento es de modelo digital y se encuentra apagado. Al principio puede ser por falta de energía eléctrica, en la batería original, lo que se solucionaría con la instalación de una nueva. Sin embargo, aunque funcione, se habrá apagado los datos que registraba: el tiempo del montaje de la instalación. Con eso el cronómetro que se encuentra en la obra ha perdido su función original. En la entrevista realizada en 2015, los artistas Luciana Ohira y Sérgio Bonilha comentan sobre la elección del cronómetro:

> *A gente sabia que o cronômetro ia uma hora acabar a bateria, então a gente refez o trabalho depois para poder guardar com um cronômetro analógico de ponteiro. Foi muito difícil achar um, por isso na época a gente não chegou a usar, apesar de ter pensado nisso. A gente conseguiu comprar de uns vendedores ucranianos que vendem no Ebay.*[336]

El martillo es un elemento funcional, utilizado en el montaje para golpear los clavos que sujetan el hilo de algodón en la pared, pero también un elemento estético, porque compone la maleta. Su conservación no demanda más que una limpieza periódica a seco y cuidados para evitar su contacto con la humedad, polvo e insectos xilófagos.

La cámara se ha utilizado para sacar las fotos del montaje inicial, en 2007. Al principio, la obra se reexhibirá manteniendo los elementos del montaje original, no necesitando hacer nuevas fotos. Todavía, la cámara y los residuos de montajes anteriores deben ser mantenidos en la maleta.

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

Observaciones:

- La obra se puede montar sin la presencia de los autores, como afirman en la entrevista: "Sim, poderia ser montada por qualquer um, repetindo a

[335] T.A.: No hay problema, marca la existencia de la obra y su correlación con la galería.

[336] T.A.: Sabíamos que el temporizador se quedaría sin batería una hora, por lo que rehicimos el trabajo más tarde para poder guardarlo con un temporizador de puntero analógico. Fue muy difícil encontrar uno [en 2007], así que no lo usamos en ese momento, aunque lo pensamos. Logramos comprar de algunos vendedores ucranianos que venden en Ebay.

mesma posição na sala ou numa nova configuração que seria registrada fotograficamente e cronometrada".[337]

- En el caso de no haber más cartuchos de filme, los artistas indican "remontar da mesma forma que fora montada anteriormente"[338], reproducindo el montaje de 2007.
- Los artistas dicen que "as imagens e resíduos (fio e pregos) de montagens anteriores devem ser armazenados na maleta, dando a ver o acúmulo de sua relação com o(s) espaço(s) expositivo(s)".[339]
- La obra no exige un espacio de respiración alrededor de la maleta, aunque se monte en exposición colectiva.
- Importante: se necesita verificar las condiciones del rollo de hilo de algodón, que debe estar en buenas condiciones (sin alteración de color) y en cantidad suficiente para el montaje.

MONTAJE DE LA OBRA:

- La maleta (con todo su contenido) debe colocarse en lugar discreto en la sala de exposición, cerca de un diedro (ángulo entre dos paredes).
- La obra se monta realizándose el recorrido de todos los diedros internos de la sala con el hilo de algodón, fijándolo en los puntos se hagan necesarios con clavos de metal.
- El recorrido del hilo comienza y termina en el punto donde estará la maleta, como enseña la Figura 303.
- No hay una dirección para empezar a correr el hilo.
- La maleta debe permanecer con las puertas cerradas. El hilo se pasará afuera por el orificio circular en la puerta de acrílico.

[337] T.A.: Sí, podría ser montado por cualquier persona que repita la misma posición en la habitación o en un nuevo entorno que se grabaría y cronometraría fotograficamente.
[338] T.A.: Reensamblar de la misma manera que anteriormente.
[339] T.A.: Las imágenes y los residuos (hilos y clavos) de montajes anteriores deben almacenarse en la maleta, mostrando la acumulación de su relación con los espacios de exhibición.

Figura 303. Croquis de los artistas que enseña el modo de montar la obra. Archivo GHM.

Figura 304. El cronómetro y, arriba, el registro del encienden el aparato, en 2007.

Figura 305. Sérgio Bonilha cargando la maleta mientras corre el hilo por el diédro.

5.1.5. Projéteis[340] *- Estrategias de conservación.*

Fuente: Archivo Galeria Homero Massena.

Figura 306. Marcelo Gandini. Projéteis, 2009. Galeria Homero Massena.

Para el artista el factor que no se puede alterar en la obra es la idea y afirma que, a partir de las instrucciones del proyecto, la obra puede ser rehecha, actualizada con los datos actuales.

INTERVENCIONES NECESARIAS:

Los doce blancos han sido almacenados en archivo plano, dispuestos horizontalmente, uno encima del otro y los papeles han quedado marcados por los listones. Se recomienda la planificación de los papeles para eliminar las marcas dejadas por los listones.

Por otro lado, la disposición de los blancos sobrepuestos también resultó en la planificación de los relieves y agujeros que se deben preservar. Las deformaciones y rupturas del papel desencadenado por los disparos son el

[340] El tema fue descripto en el artículo:
Projéteis: Documentación y conservación de una instalación. Gilca Flores de Medeiros y Rosario Llamas Pacheco, en ARCHÈ. Publicación del Instituto Universitário de Restauración del Património de la UPV. Números 11 y 12, 2016 y 2017.

aspecto más significativo de estos blancos y necesitarán ser recuperados, especialmente cuando se exhibir la obra.

Dos de los blancos presentan cintas adhesivas en el reverso, con partes ya oxidadas, como se nota en la Figura 309. Otros blancos presentan diversas deterioraciones, como: manchas de humedad, rupturas y fragilidades del soporte.

Todos los listones de madera presentan grietas debido a los clavos laterales, utilizados para colgar los blancos. Se recomienda la restauración de estas piezas para sanar o minimizar los problemas citados.

En cuatro cajitas de acrílico los proyectiles se despegaron de la base y, en otros dieciocho, las tapas de acrílico se han despegado de la base, siendo que dos cajas están pegadas con cinta adhesiva. Para garantizar mayor estabilidad, se deberán fijar los proyectiles y las fundas de acrílico que están sueltas a la base de aglomerado de madera con adhesivo neutro, y removerse la cinta adhesiva y sus residuos.

Para la toma de decisión sobre realizar las intervenciones de restauro indicadas será importante consultar al artista y, en caso positivo, contratar a un profesional para la tarea.

Figura 307. Detalles de los relieves y agujeros provocados por los disparos en el anverso en uno de los blancos.

CONDICIONES DE ALMACENAMIENTO:

Para los doce blancos de papel se recomienda el almacenaje en una caja de material neutro, en modelo especialmente diseñado para ellos, que evite los solapamientos y respete las características, formas y topografías individuales, como enseña la Figura 307.

Para impedir que se agraven las grietas de los listones es fundamental evitar las oscilaciones de la humedad relativa y temperatura ambiente, además del control del ambiental para impedir la presencia de hongos e insectos isópteros, como las termitas.

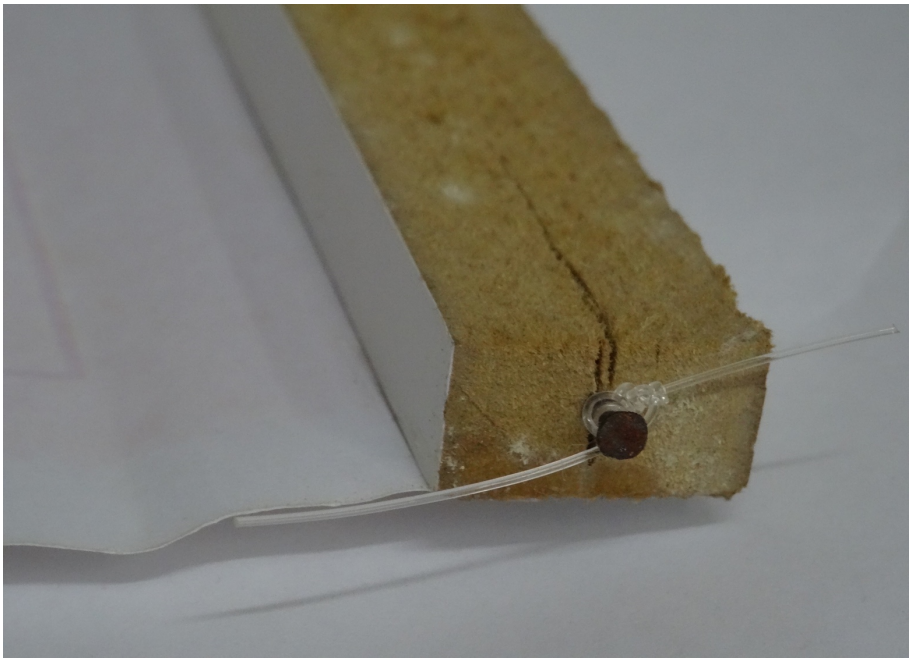


Figura 308. Ejemplo de grieta presente en el listón de madera de los blancos.

El conjunto de cajas+proyectiles se debe acondicionar en cajas de polipropileno y se indica el uso de espuma de polietileno (Ethafoam®) para acomodarlas, evitando el movimiento y el roce entre ellas.

Para la radiografía se recomienda el acondicionamiento en sobre de papel neutro o alcalino, en ambiente oscuro y evitándose fluctuaciones de temperatura y humedad. Se indica también la digitalización de la radiografía como recurso para preservar la imagen.

Figura 309. Anverso y reverso de un blanco, con cintas adhesivas.

Figura 310. La caja de luz con la radiografía del artista.

En la conservación del video lo fundamental es preservar las imágenes y los sonidos con la misma calidad original. Es imprescindible realizar copias de seguridad, incluso en espacios virtuales. Se aconseja acondicionar los CD en sobres apropiados, en posición vertical. La mayor atención en este caso es con relación a la obsolescencia tecnológica que puede exigir en el futuro la migración del contenido hacia otros soportes físicos, adecuados a los medios vigentes.

Siendo una obra compuesta por varios tipos de materiales, tórnase difícil establecer parámetros concretos de control ambiental. En el ambiente de guardia la temperatura y la humedad deben mantenerse estables, preferencialmente entre 20° C de temperatura con variación máxima de +/- 2°) y humedad relativa de 50%, con máximo de +/-5%. La iluminación ambiental debe mantenerse a un nivel de 50 lux. Se indica la realización de una higienización y verificación semestral de todos los componentes.

Es imprescindible evitar oscilaciones de temperatura y principalmente de humedad y mantener los elementos en ambiente oscuro o por debajo de 50 lux. Se indíca la realización de una higienización y verificación semestral de todos los componentes.

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

En 2009 la instalación ocupó todo el ambiente expositivo. En exposiciones colectivas, necesitará de una sala o espacio reservado, que facilite al público una experiencia de inmersión, a partir de los elementos visuales y sonoros que componen a la obra.

En el espacio expositivo si disponen los siguientes elementos:

- La caja de luz con la radiografía: se posiciona junto a la "entrada" de la obra, antes del conjunto de blancos y proyectiles;
- La transmisión del video: es hecha por un televisor.

  En montajes en la GHM, se posiciona el televisor junto a la pared de vidrio[341], en la entrada de la galería, con la pantalla orientada hacia la calle, de modo que permita la visualización de las imágenes incluso a los peatones, conforme el mapa de montaje de la Figura 311.

[341] Aunque en el proyecto se observe la televisión al fondo de la galería, en la exposición el artista Marcelo Gandini ha cambiado la posición para la pared de vidrio por tornarse visible a las personas desde fuera de la galería.

Si en otros espacios, la ubicación del televisor puede seguir el proyecto original del artista, como vimos en la Figura 65, página 215.

El artista expresa preocupación de que la altura en que se posicione el televisor no impida una buena visión de la galería: "Então eu quis colocar [o televisor de modo] que as pessoas olhassem para aquilo, mas também tivessem a visão do que estava dentro."[342]

IMPORTANTE: El artista aclaró que el televisor se usó por ser el recurso disponible en la época (2009) y por la facilidad que ofrece de reunir sonido e imagen en la transmisión. Pero aclaró que el uso de otros medios, como los proyectores, no interfiere en el resultado, debiéndose observar solamente que el tamaño de la proyección o de la pantalla no obstruya la vista del salón de exposición.

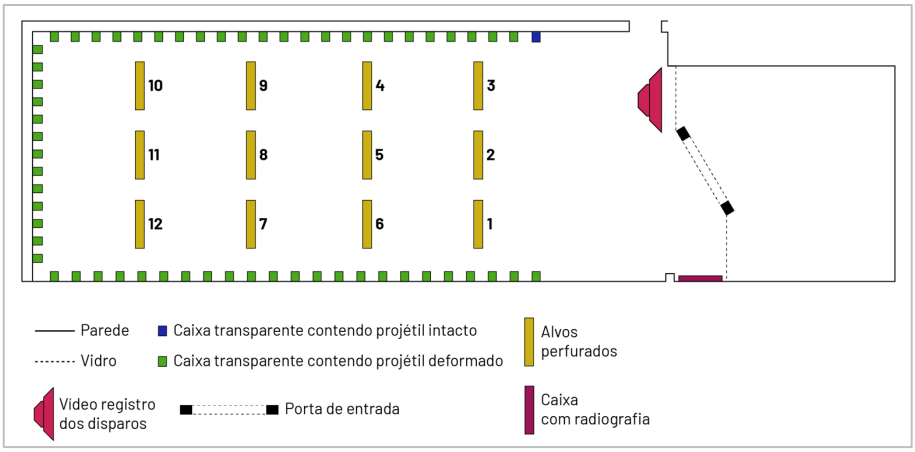


Figura 311. Esquema de montaje de *Projéteis*, como ha sido exhibida en la exposición original, en la Galeria Homero Massena, en 2009. Dibujo digital: Hugo Bello.

- El sonido del video debe estar alto suficientemente para que se escuche bien los disparos en el espacio expositivo que ocupa la obra.
- Los 12 blancos perforados deben ser posicionados en el espacio central de la galería, manteniendo una distancia equilibrada entre ellos, de modo que permita al público transitar entre las piezas. Deben ser colgados en el techo con hilos de nailon, distribuidos en tres columnas de cuatro blancos cada una, con altura de cerca de 1m del suelo.
- Las cajitas en acrílico con proyectiles deben ser dispuestas de modo lineal y equidistantes por toda la extensión de las paredes de la galería, a la

[342] T.A.: Así que quería poner [el televisor] para que la gente pudiera verlo, pero también tener una visión de lo que había dentro.

altura media de los ojos del visitante. Las cajas son fijadas en la pared con cinta de doble cara (tipo VHD).

- Los nombres de las víctimas se escriben alrededor de 20 cm abajo de las cajas. Se escribe sólo el primer nombre de cada persona, en carboncillo, en letra de imprenta, sin pausa entre los nombres. El artista ha enviado la lista de las 141 víctimas de arma de fuego registradas en la ciudad de Vitória en el año de 2008.

5.2. Estrategias de conservación para las obras de la colección Museu de Arte do Espírito Santo.

5.2.1. Escultura luminosa II - Estrategias de conservación.

Figura 312. Registro del anverso y reverso de la obra en la exposición *Complexidades em exibição*, Casa Porto das Artes Plásticas, 2016.

INTERVENCIONES NECESARIAS:

La obra presenta problema en dos lámparas, causando la interrupción del flujo de colores, una laguna lumínica. El cambio de estas piezas es necesario para restablecer el flujo de luz y colores propuesto en esta obra. Se indica una evaluación de un técnico electricista para identificar y corregir el problema.

Cuando estuvo en el MAES para la entrevista, en 2016, Maurício Salgueiro dijo que en algunas obras de esta serie hay lámparas que no funcionan adrede, lo que llama de zona de sombra. Pero en esta obra afirma que todas deberían funcionar y sugiere: "Olha que pode ser o reator, pode ser o starter. […] Acho que uma revisão técnica [é necessária]"[343].

[343] T.A.: Mira, podría ser el reactor, podría ser el motor de arranque. [...] Creo que una revisión técnica [es necesaria].

El artista ha informado al director del museo el contacto con un técnico y sugiere que, para el mantenimiento y arreglo de obras como las suyas, el museo mantenga una agenda de profesionales, como electricista y bombero.

CONDICIONES DE ALMACENAMIENTO:

La obra se guarda en la reserva técnica, sin separación de sus elementos.

MANTENIMIENTO:

Se indica limpieza con pincel suave y verificación periódica del funcionamiento de las luces y sistema eléctrico.

Para tener acceso a al sistema electro de la obra, es necesario levantar la parte superior de la base hasta que exponga toda la caja interna y girarla 90° para apoyar la parte inferior en la superficie de la base. Debido al peso y la fragilidad, se requerirán al menos dos personas para este movimiento. (ver la Figura 179, página 372)

Es imprescindible la compra de lámparas similares para garantizar el reemplazo cuando sea necesario.

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

PRE-MONTAJE:

- La obra necesita acceso a corriente eléctrica de 110 V y es recomendable el uso de un protector contra sobretensiones, para evitar el riesgo de quema de lámparas.
- Confirmar de antemano el funcionamiento de todas las lámparas.
- Verificar la duración de la iluminación programada en el temporizador (actualmente está programado para la duración de 1 minuto) y ajustar el tiempo cuando necesario.

MONTAJE:

- Si las lámparas fluorescentes se empacan por separado, debe ensamblárselas en el orden descrito en el mapa de la Figura 314.
- El montaje se hace posicionando la obra y enchufando el cable a la corriente eléctrica.
- Se recomienda fijar el cable eléctrico en el suelo para evitar accidentes.

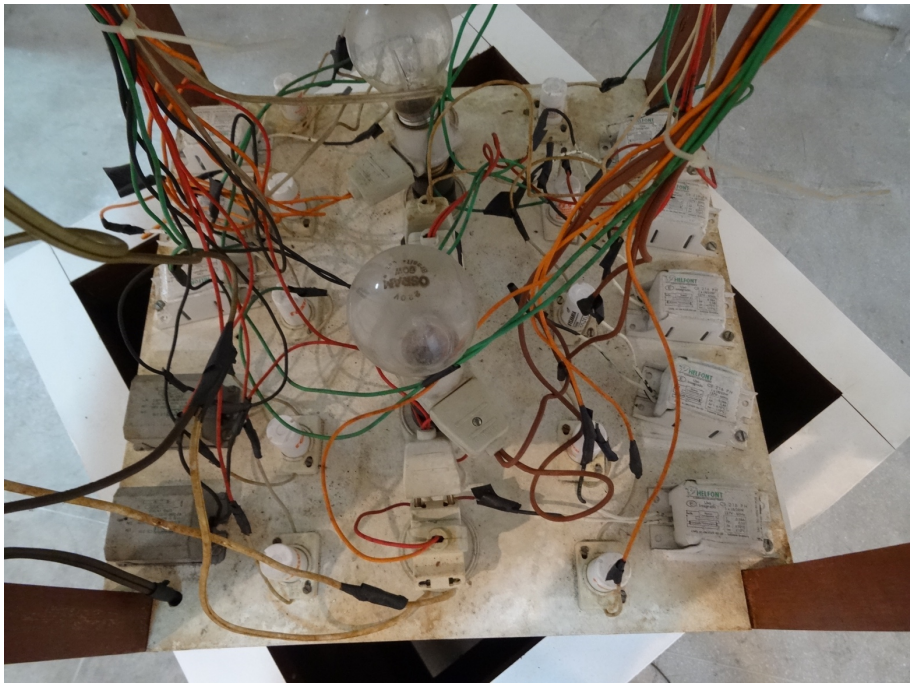


Figura 313. Mesa interna con el sistema eléctrico que controla las luces fluorescentes.

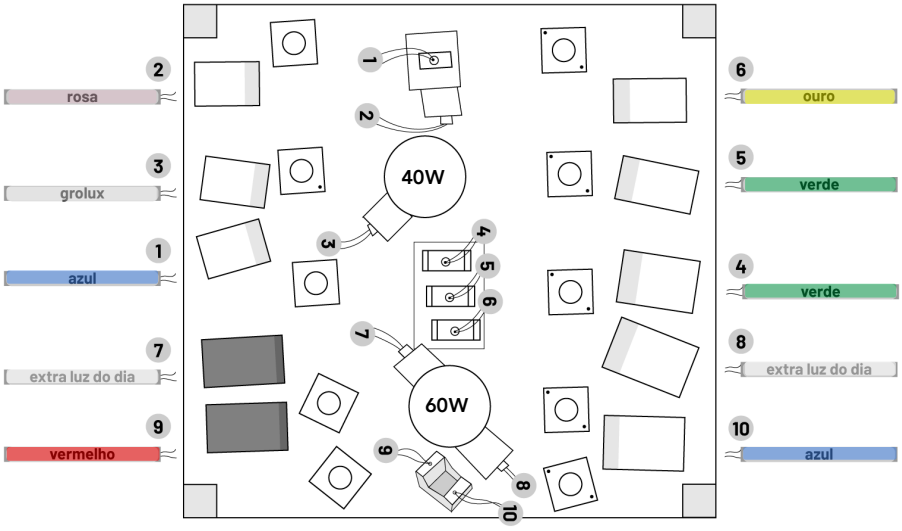


Figura 314. Mapa esquemático de la mesa interna con sus componentes, la orden de las lámparas y los cables correspondientes. Dibujo digital: Hugo Bello.

Registro de montajes anteriores:

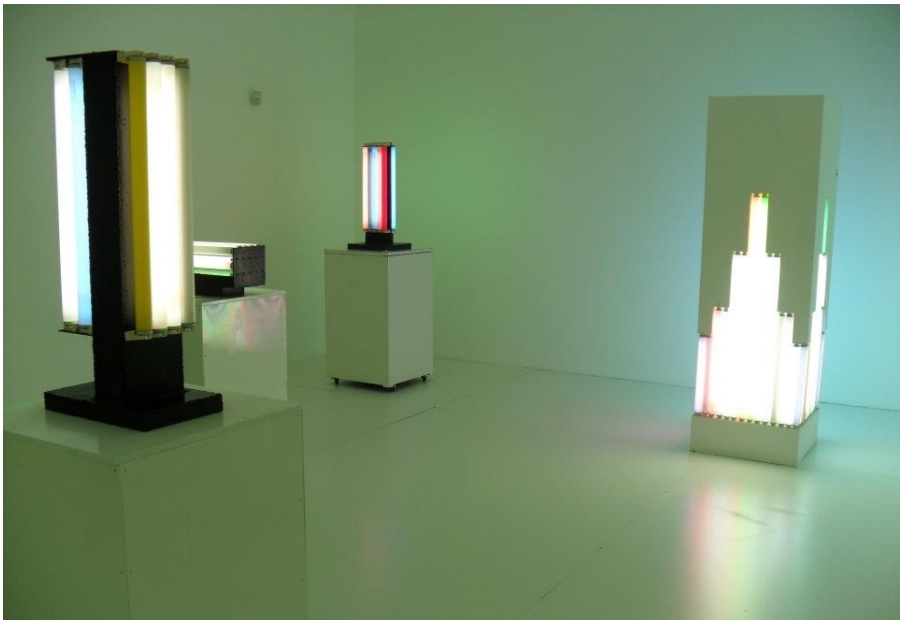


Figura 315. Maurício Salgueiro, *Escultura Luminosa II* en exhibición con otras piezas de esta serie en la exposición *Transcendências*, Palácio Anchieta, Vitória/ES, 2010.

Figura 316. *Escultura Luminosa II* en la exposición *Complexidades em Exposição*, en la Casa Porto das Artes Plásticas, 2016.

5.2.2. Lâmina III - Estrategias de conservación.

Figura 317. La ubicación de la obra en la antesala de la nueva reserva técnica del MAES (2019).

INTERVENCIONES NECESARIAS:

El trabajo no funciona. Se requerirá una revisión del sistema electromecánico por parte de un técnico calificado para verificar el problema y corregirlo. La revisión también debe considerar si reemplazar o no las correas de las poleas, limpiar y lubricar los engranajes.

En 2014, al participar de una exposición en la Casa Cor, evento anual dedicado a la decoración de interiores, la obra recibió modificaciones que incluyó la instalación de un transformador de voltaje (Figura 187, pág. 381), la extensión del cable del enchufe (Figura 189, pág. 381) y la sustitución del botón de funcionamiento original, por uno en formato de caja, blanca, ubicado en la parte trasera de la estructura de metal (Figura 188, p. 381). Los cambios han sido cuestionados por el artista en la entrevista concedida en 2016, especialmente la alteración del botón, por la intervención notoria en la estética original del trabajo.[344]

Por la interferencia estética que genera y por no estar en acuerdo con el deseo del artista (que no ha sido consultado para esta intervención) es imprescindible retornar al modelo original, que contaba con un botón de encendido discreto, colgado desde la estructura de metal. También se puede cuestionar la necesidad de mantener o remover el transformador, una vez que también influye en la estética del trabajo.

CONDICIONES DE ALMACENAMIENTO:

La obra se guarda montada, en la antesala de la reserva técnica.[345]

Se recomienda la confección de una capa de protección para la lámina de acero, para evitar la deposición de contaminantes y reducir la frecuencia de su limpieza.[346]

[344] Las modificaciones deben haber sido realizadas con propósito adaptar la obra a la corriente eléctrica de 220 V, a menudo utilizada en los eventos de gran porte.

[345] Finalizada la reforma del MAES, en 2019 trasladaron la obra de la sala adjunta a la antigua reserva, donde la registramos en 2016, para la antesala de la reserva técnica actual El trabajo no se guarda en la reserva técnica debido a sus grandes dimensiones.

[346] El museo se ubica en la avenida principal del centro de la ciudad de Vitória, con alta contaminación atmosférica por los gases provenientes de los automóviles y material particulado, que incluye partículas de minério de hierro. La exportación del minério de hierro a partir del puerto de Tubarão es uma de las principales economias de Vitória. Y la contaminación del aire y del mar por sus resíduos, una de las principales reclamaciones de su población.

MANTENIMIENTO:

Se indica limpieza periódica de la obra, evitando cualquier acumulo de polvo y humedad en sus engranajes. También se debe considerar la necesidad de lubricarlos y observar con qué periodicidad se hace necesario repetir la operación.

La lámina de acero se recomienda limpiarla con pincel o tejido muy suave, para mantenerla sin ranuras, manchas o deformaciones.

MANIPULACIÓN:

Es imprescindible el uso de guantes para manipular la lámina de acero, para no generar manchas en su superficie.

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

PRÉ MONTAJE:

- Será necesario acceso a corriente eléctrica de 110 V.
- Confirmar de antemano el funcionamiento de la obra, con el perfecto movimiento de las poleas y de la lámina de acero.
- Verificar la duración programada en el temporizador y ajustar para el tiempo determinado en cada exhibición.
- Por las grandes dimensiones, peso y formato, la obra demanda traslados y transportes planeados con antelación.

MONTAJE:

- La obra es una pieza única y el montaje consiste en posicionarla en el espacio expositivo y enchufar su cable en la corriente eléctrica.

5.2.3. Paisagem detalhe II - Estrategias de conservación.

Figura 318. Maurício Salgueiro, Paisagem - Detalhe II, 1975. Parte interna de la caja, con la fecha y la firma el autor y la boca de incendio al centro.

La obra no funciona. No hay registros de cuando los problemas han empezado, pero se estima que está sin funcionar hace muchos años. Debido a su peso, solamente conocimos la parte interna a través de fotos sacadas con la cámara metida por debajo de la estructura, en los pocos segundos en el que el personal del museo consiguió suspenderla.

Figura 319. Registros de la parte interna de la obra, con caja en fibra de vidrio y temporizador (izquierda) y la tubería de agua en PVC (derecha).

INTERVENCIONES NECESARIAS:

La obra no funciona. Le falta el botón de partida, en enchufe está roto y el punto de salida del agua muy oxidado. Se requerirá una revisión del sistema electromecánico e hidráulico por parte de un técnico calificado para verificar los problemas y corregirlos.

Es fundamental tener en cuenta que para la visita de un técnico será necesario asegurarse de que la pieza esté suspendida, para permitir que el profesional acceda al interior de la caja, comprenda su funcionamiento y lo repare.

CONDICIONES DE ALMACENAMIENTO:

La obra debe mantenerse bajo condiciones estables de temperatura y humedad. Especial atención en el control de la humedad será necesario para no incrementar la oxidación de la boca de incendio.

MANTENIMIENTO:

Se recomienda limpieza a fondo cada semestre y verificación del funcionamiento de la obra.

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

No fue posible conocer las estructuras internas o el funcionamiento de la obra. (¿Como se introduce el agua que brota del interior de la caja cuando la obra está actividad?) Tampoco el personal del museo ha tenido la experiencia de montarla o verla en actividad, por lo tanto, nos limitamos a indicar cuidados previos al montaje.

PRÉ MONTAJE:

- Será necesario acceso a corriente eléctrica de 110 V.
- Verificar la duración programada en el temporizador y ajustar para el tiempo determinado en cada exhibición.
- Por las grandes dimensiones, peso y formato, la obra demanda traslados y transportes planeados con antelación.

5.2.4. Ordinário marche III - Estrategias de conservación.

Figura 320. La obra *Ordinário Marche III* en la reserva técnica del MAES.

INTERVENCIONES NECESARIAS:

La obra no funciona. Se requerirá una revisión del sistema electromecánico por parte de un técnico calificado para identificar el problema y corregirlo.

CONDICIONES DE ALMACENAMIENTO:

La obra se guarda montada, dentro de la reserva técnica.

Se indica mantenerla en ambiente estable, evitando las oscilaciones de temperatura y humedad en la reserva técnica, con iluminación máxima de 50 lux.

MANTENIMIENTO:

Es recomendable la realización de una limpieza periódica del engranaje, para evitar el perjuicio del movimiento de las poleas por el acumulo de polvo. Es indicado una verificación semestral del funcionamiento de la obra y del estado de conservación de sus componentes.

Para una limpieza ligera del acrílico, se recomienda el uso de pincel largo o trapo suave, para sacarle el polvo. Suciedades, manchas o marcas dactilares pueden ser removidas con paño humedecido o esponja con jabón neutro.[347] En este caso, el siguiente paso consiste en enjuagar la esponja y volver a pasar para que no quede rastro de detergente. Es importante utilizar un paño seco para secar y aportar brillo a la superficie del acrílico.

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

PRE-MONTAJE:

- Será necesario acceso a corriente eléctrica de 110 V.
- Verificar la duración programada en el temporizador y ajustar para el tiempo determinado en cada exhibición.

La obra consiste en una pieza única y su montaje se resume en posicionarla en el espacio expositivo y conectar su cable en el enchufe de corriente eléctrica.

[347] «Cuidados com Acrílico - Fortichapas».

5.3. Estrategias de conservación para las obras de la colección Casa Porto das Artes Plásticas.

5.3.1. Mare Ab Amaro - Estrategias de conservación.

Figura 321. *Mare Ab Amaro* en la exposición *Dos Salões à Bienal do Mar*, 2014. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

La institución mantiene en la colección el conjunto de 57 cucharas que se utilizó para el segundo montaje de *Mare Ab Amaro*, en 2014. Las piezas han sufrido oxidación y corrosión, algunas muy comprometidas. Sin embargo, según el artista, no hay necesidad de guardar este u otro conjunto de cucharas en especial. Afirma que los cambios de cuchara no son un problema.

Julio Tigre también advierte ser inviable la utilización de cucharas cuando sus degradaciones se hacen visibles al público o impidan la reflexión de la luz en el borde de la cuchara.

Figura 322. Uno de los grupos de cucharas de la obra *Mare Ab Amaro*.

Considerando que el artista no proyecta un valor específico en este material y que los deterioros que ocurrieron en las cucharas afectan significativamente la estética de la obra, se recomienda eliminarlas.

CONDICIONES DE ALMACENAMIENTO:

En el caso del museo decidirse por mantener un conjunto de cucharas en la colección, se hace importante algunas recomendaciones:

- Después de la exhibición de la obra es necesario analizar las condiciones de las cucharas y solamente mantenerlas en la colección si están en perfecto estado de conservación.
- En este caso, las cucharas deben ser limpiadas con jabón neutro, completamente secas y libres de residuos de la sal antes de ser guardadas.
- Para el almacenamiento, colocar un material neutro y suave entre las piezas para evitar la fricción y organizarlas en embalaje que las proteja especialmente de los contaminantes del aire.
- El proyecto hecho por el artista debe se conservar para asegurar futuras reinstalaciones de la obra. Se recomienda almacenarlo en sobre o caja de papel neutro, colocando hojas de papel neutro y de gramaje baja como una interfaz entre las hojas del proyecto.
- En el ambiente de guardia la temperatura y la humedad deben mantenerse estables, preferencialmente entre 20° C de temperatura con variación máxima de +/- 2°) y humedad relativa de 50%, con máximo de +/-5%. La iluminación ambiental debe mantenerse a un nivel de 50 lux. Se indica la realización de una higienización periódica a cada seis meses.

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

PRE-MONTAJE:

- El montaje de la instalación utiliza un conjunto de cucharas de sopa, de acero inoxidable, plateadas y la sal marina.

El número de cucharas puede cambiar de acuerdo con el espacio expositivo.

MONTAJE:

El informe del montaje de la exposición "Dos Salões à Bienal do Mar" ofrece un relato de como se montó este trabajo y debe servir de referencia a los próximos montajes[348]:

[348] Aunque las fotos son de baja calidad, decidimos usarlas ya que es el único registro del montaje.

Os materiais utilizado na composição da obra são colheres de sopa e sal. As colheres não foram encontradas em acervo, então foram adquiridas em quantidade suficiente para o projeto, adaptado a partir do desenho original do artista, em arquivo. Sem fotografias em acervo, o trabalho foi esclarecido em contato com o artista e assim realizado. O sal precisa ser levemente umedecido para então ser moldado em um cone de papel ou plástico e aí colocado sobre a colher, já instalada na parede.[349]

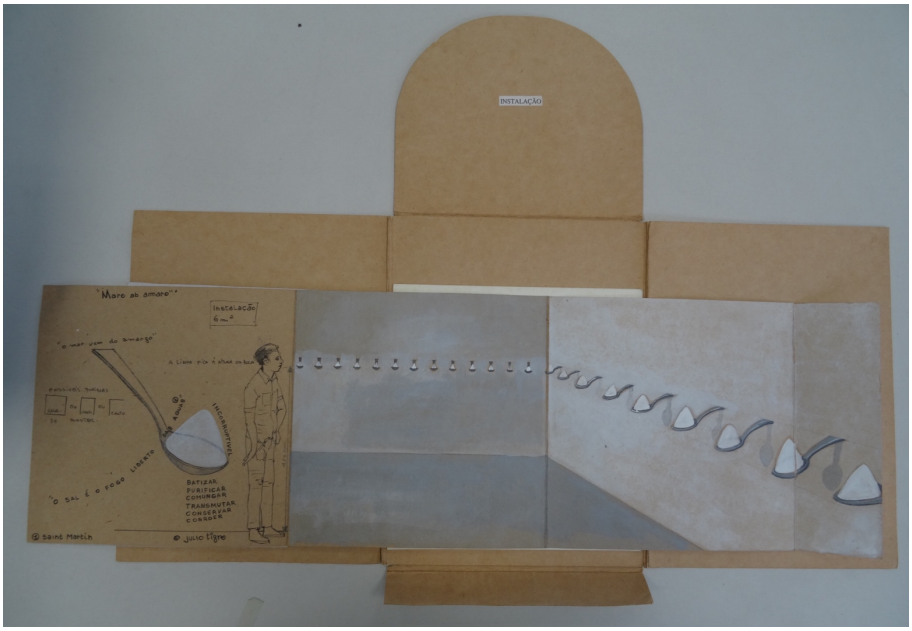


Figura 323. Julio Tigre. Detalle del proyecto con el plan de montaje de *Mare Ab Amaro.*

[349] Informe del montaje de la exposición "Dos Salões à Bienal do Mar", archivo de la Casa Porto das Artes Plásticas. T.A.: Los materiales utilizados en la composición del trabajo son cucharadas y sal. Las cucharas no se encontraron en la colección, por lo que se compraron en cantidad suficiente para el proyecto, adaptadas del dibujo original del artista, en el archivo. Sin fotografías en la documentación, el trabajo se aclaró en contacto con el artista y así se hizo. La sal debe humedecerse ligeramente antes de poder moldearla en un cono de papel o plástico y colocarla allí en la cuchara, ya instalada en la pared.

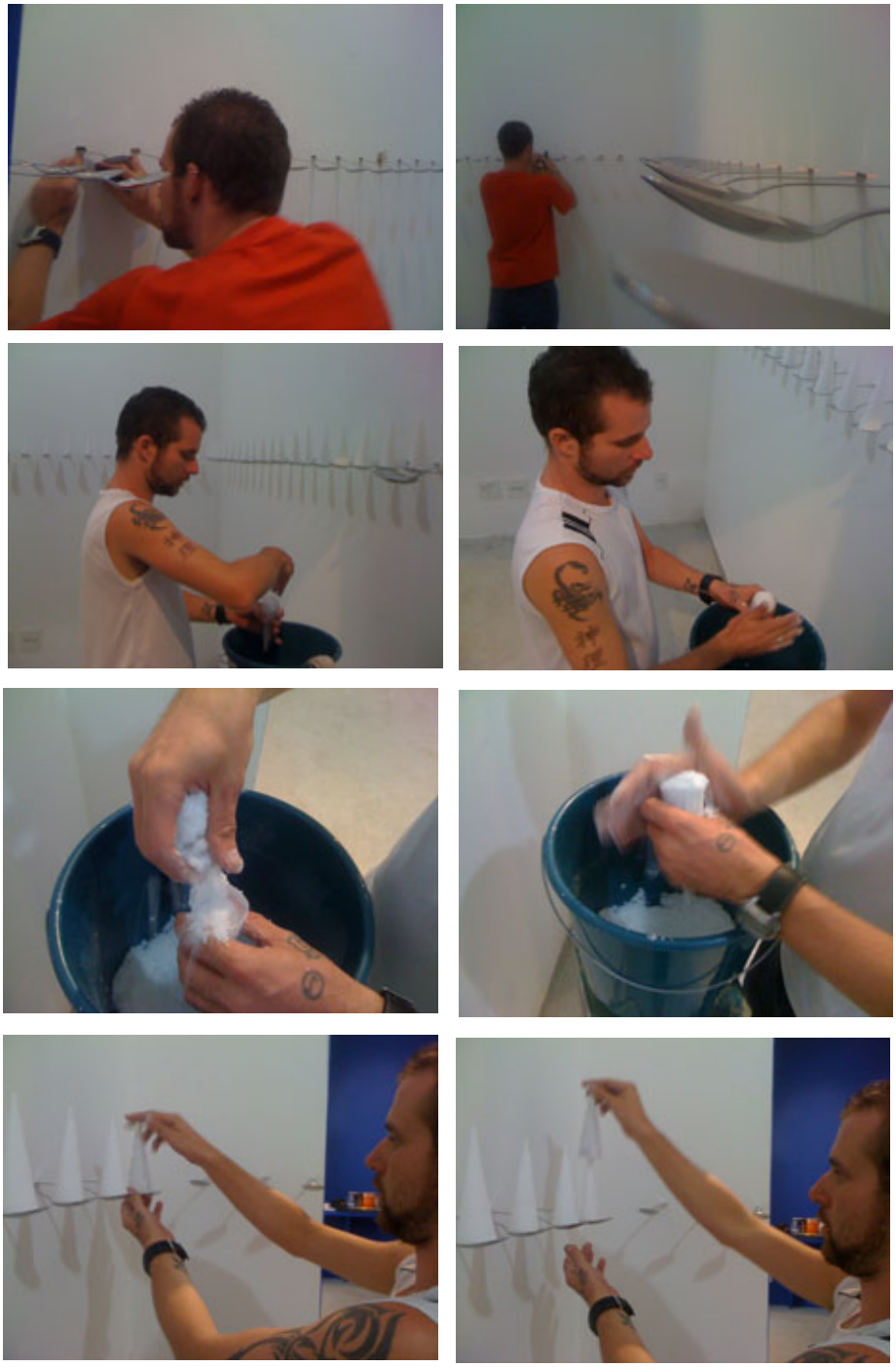


Figura 324. Las imágenes enseñan el paso a paso del montaje de *Mare Ab Amaro*.

OPCIONES DE MONTAJE:

En su proyecto, Julio Tigre indica tres modos de montar su trabajo:

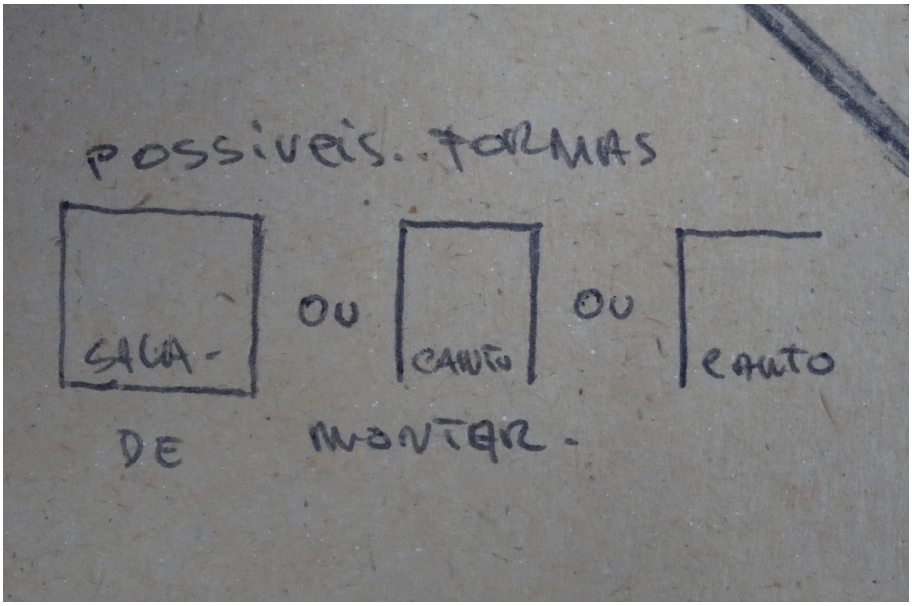


Figura 325. Julio Tigre. Detalle del proyecto de *Mare Ab Amaro*.

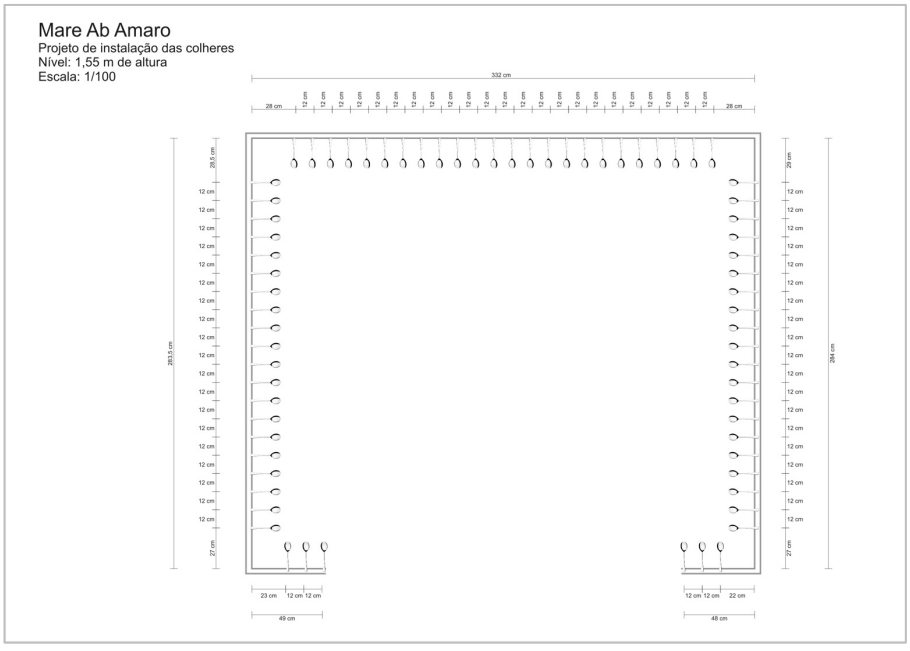


Figura 326. Mapa de montaje de *Mare Ab Amaro*.

5.3.2. Batistmo de Netuno - Estratégias de conservación.

La instalación está formada por un tridente, la imagen de un certificado impreso en una lámina plástica y un hilo. En la colección sólo se mantuvo el tridente.

Según relato del montaje hecho en 2014, cuando por la segunda vez se exhibió esta obra, la lámina plástica impresa no estaba en buenas condiciones.

> *A obra é constituida por um banner impresso com a imagem de um certificado, um tridente e uma linha que originalmente foi utilizado o nailon. O banner foi encontrado em estado de degradação, mal enrolado e amarelado. A impressão original havia sido feita em um adesivo aplicado sobre uma lona vinílica o que comprometeu a conservação da peça. O tridente estava em perfeito estado de conservação e o fio foi reposto, nesse caso foi utilizado um cabo de aço de espessura bem fina.*[350]

Para exhibirse la obra en la exposición de reapertura de la Casa Porto, en 2014, han hecho una segunda impresión de la imagen del certificado en lámina plástica. Pero en 2015, cuando hemos investigado esta obra, la lámina plástica impresa tampoco estaba preservada. Según relato de Bernardette Rubim, técnica de la CPAP, terminó por servir de soporte para una pintura de otro artista, Hélio Coelho, que le dio el título de "Irineu".

Con la ausencia de la pieza impresa, es aún más imprescindible el mantenimiento del archivo digital de la imagen y copias de seguridad que garanticen nuevas impresiones de la imagen.

El modo como se marcó el número de registro de la obra con una incisión en la base fue inadecuado tanto del punto de vista estético, por intervenir en el espacio visible de la obra, como de la conservación, una vez que los surcos expusieron el metal de la base a una mayor oxidación, como mostrado en la Figura 221. Es importante la institución estipular modos de identificación eficaces, pero no invasivos y que consideren las distintas características de las piezas de la colección.

[350] La obra está constituida por un banner impreso con la imagen de un certificado, un tridente y una línea que originalmente se utilizó el nailon. El banner fue encontrado en estado de degradación, mal enrollado y amarillento. La impresión original se había hecho en un adhesivo aplicado sobre una lona vinílica, lo que comprometió la conservación de la pieza. El tridente estaba en perfecto estado de conservación y el hilo fue restablecido, en ese caso se utilizó un cable de acero de espesor bien fino. [T.A]

Preguntado al artista si la oxidación del dorado debería hacer parte de la obra o hasta donde el amarillamiento sería acepto, Irineu Ribeiro contesta: "Assim, eu talvez repintaría, pegaria um *spray* e repintaria de novo."[351] Y preguntado si debría estar dorado y luminoso como en la primera exposición, opina que: "Sim, original. A questão lá foi ação do tempo que vai oxidando, mas original fica douradinho".[352]

Al artista no le interesa dejar la marca del pasaje del tiempo, el tridente deberá presentar un color dorado luminoso como la que presentaba originalmente. Así, antes de una exposición, se deberá analizar na necesidad del tridente recibir una nueva pintura, caso la actual presente oxidaciones.

Figura 327. El tridente. Detalles de las pérdidas de capas de dorado y soporte en la punta de la lanza y el pegamiento del dorado en la cinta adhesiva.

[351] T.A.: Así, quizá repetía, iba tomar un *aerosol* y repintaría de nuevo.

[352] T.A.: Sí, original. La cuestión allí fue acción del tiempo que va oxidando, pero en [la concepción] original queda dorado.

INTERVENCIONES NECESARIAS:

Una intervención de restauro es necesaria para reparar y consolidar las puntas de la pluma del tridente, algunas quebradas, otras ya con pérdida del soporte (masa epoxi).

CONDICIONES DE ALMACENAMIENTO:

Se indica proteger toda la superficie de la pintura del tridente con tisúes o TNT (tejido no tejido), por su maleabilidad. Otra opción es producir un tipo de cubierta en TNT, lo suficientemente ancho para caber fácilmente el tridente, evitando frotar la superficie pintada. Se indica también una segunda camada de protección, con uso de plástico de burbujas para amortecerse los impactos y impedir la penetración de humedad. Caso se utilice cinta adhesiva para fijar el TNT o el plástico de burbujas, es imperioso cuidar para que en ningún punto la cinta toque a la superficie del tridente.

MANTENIMIENTO:

Se recomienda la verificación periódica de la pieza, por lo menos a cada seis meses para limpieza de la pieza y para se observar especialmente las condiciones del metal y la oxidación del dorado.

MANIPULACIÓN:

La pieza debe ser manipulada con uso de guantes, para proteger la camada pictórica.

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

Registro del montaje de la exposición Dos Salões à Bienal do Mar, por Julio Schimidt:

> *A obra é constituida por um banner impresso com a imagem de um certificado, um tridente e uma linha que originalmente foi utilizado o nylon. O banner foi encontrado em estado de degradação, mal enrolado e amarelado. A impressão original havia sido feita em um adesivo aplicado sobre uma lona vinílica o que comprometeu a conservação da peça. O tridente estava em perfeito estado de*

conservação e o fio foi reposto, nesse caso foi utilizado um cabo de aço de espessura bem fina.[353]

REGISTRO DE MONTAJES ANTERIORES:

Figura 328. Julio Schimidt en el montaje de la obra en 2014.

[353] T.A.: El trabajo consiste en una pancarta impresa con la imagen de un certificado, un tridente y una línea que originalmente usaba nylon. La pancarta se encontró en un estado degradado, mal enrollada y amarillenta. La impresión original se había realizado en una pegatina aplicada en un lienzo de vinilo que comprometía la conservación de la pieza. El tridente estaba en perfecto estado y se reemplazó el cable, en cuyo caso se utilizó un cable muy delgado.

5.3.3. Roupa para sereia - Estrategias de conservación.

Figura 329. Maruzza Valdetaro, *Roupa para sereia*, 2001. Imagen del informe de montaje de la exposición *Dos Salões à Bienal do Mar* (2014). Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

Maruzza Valdetaro relata en la entrevista que en el techo había elementos no deseables, que interferían esteticamente y que por eso se tapó el techo con un tejido blanco estirado luego debajo de éste. Este recurso en el techo también facilitó que generara una iluminación difusa. La artista indica que la atención del público debe convergir para la ropa y por eso el ideal ser montada en un ambiente neutro, blanco, sin iluminación directa, por no generar sombras, pues que sería otro elemento en la obra.

5.3.4. Tea Bags - Estrategias de conservación.

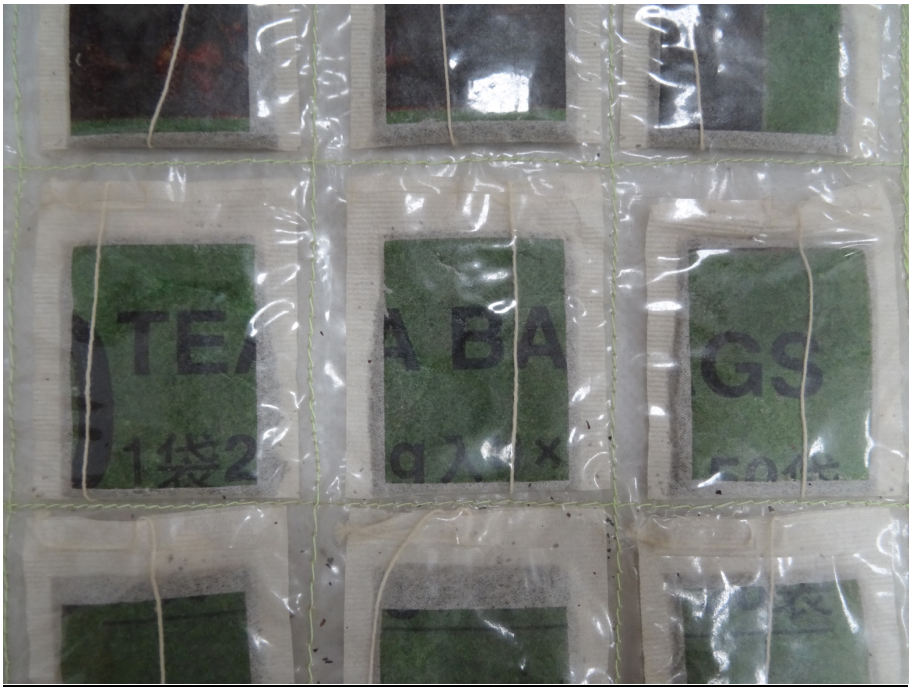


Figura 330. Eliza Queiroz, *Tea Bags*, 2001. Detalle de las bolsitas de té.

INTERVENCIONES NECESARIAS:

- Las láminas de plástico y las bolsitas de té están en malas condiciones y requiere una intervención de restauro.

CONDICIONES DE ALMACENAMIENTO:

Para favorecer a su conservaión, el ambiente de guardia debe mantenerse estable, preferencialmente entre 20° C de temperatura (+/- 2°) y humedad relativa de 50% (+/-5%). La iluminación ambiental debe mantenerse a un máximo de 50 lux. Se indica la realización de una higienización y verificación semestral de todos los componentes.

MANTENIMIENTO:

Se recomienda una higienización semestral, por lo menos.

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

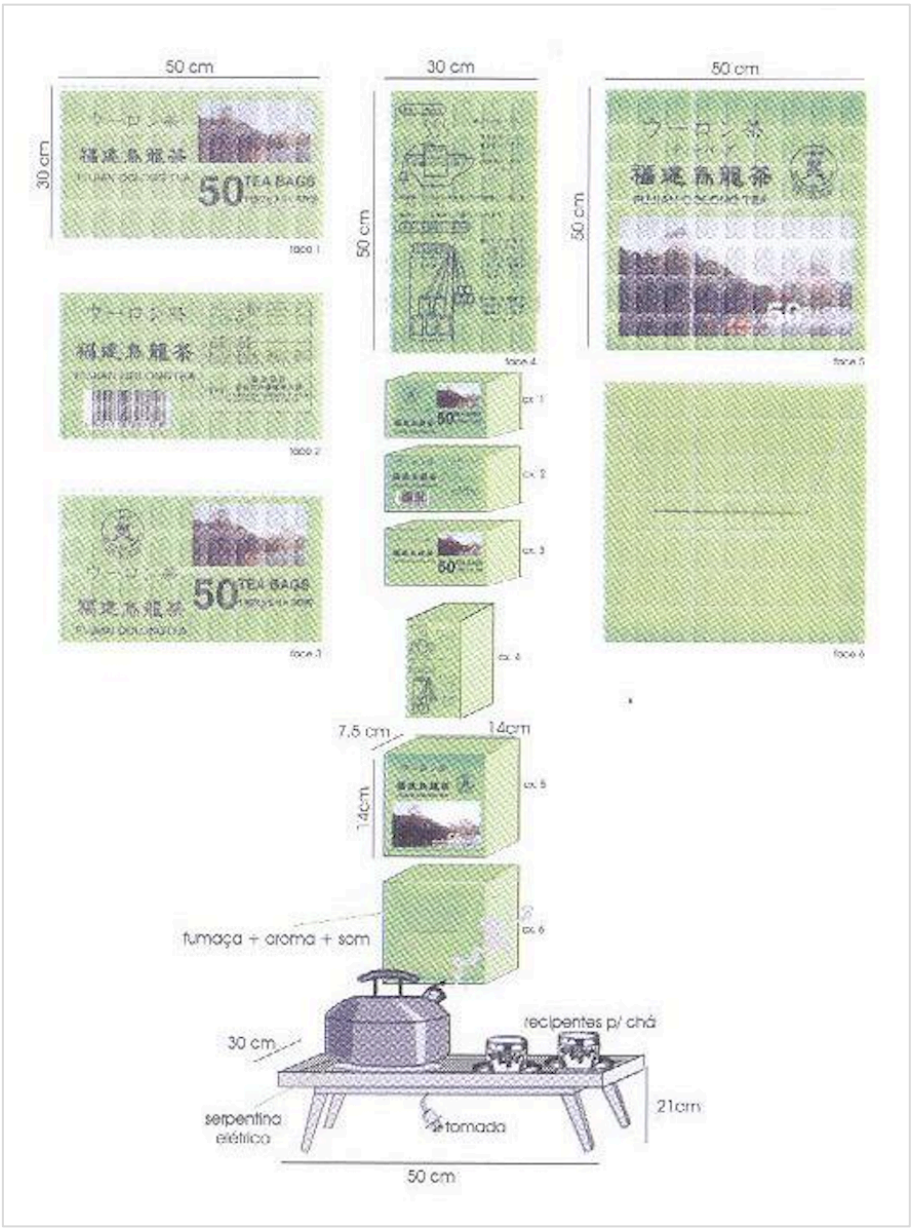


Figura 331. Elisa Queiroz. Projeto para la instalación *Tea Bags*.

5.3.5. Álbum de retratos - Estrategias de conservación.

De esta instalación, no quedaron elementos físicos en la colección, debido al uso perecedero de los materiales comestibles utilizados, que le dan a la obra un carácter efímero.

CONDICIONES DE ALMACENAMIENTO

Se recomienda almacenar el proyecto de la instalación en sobre o caja de papel neutro y la realización de una higienización y verificación semestral de las condiciones de conservación.

En el ambiente de guardia la temperatura y la humedad deben mantenerse estables, preferencialmente entre 20° C de temperatura con variación máxima de +/- 2°) y humedad relativa de 50%, con máximo de +/-5%. La iluminación ambiental debe mantenerse a un nivel de 50 lux.

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

Figura 332. Poyecto de montaje de *Álbum de retrato.*

5.3.6. Macarrão aos frutos do mar - Estrategias de conservación.

Figura 333. Registro de la obra *Macarrão aos frutos do mar* (en la pared, a la derecha) en la exposición *Panacéia – A Deusa da Cura*, en el Parque Lage (Rio de Janeiro/RJ, Brasil), en 2007.

La perecedera de los materiales comestibles utilizados confieren a la obra un carácter efímero, por lo que se justifica la ausencia de elementos materiais relacionados a esta obra en la colección.

Las dos únicas imágenes encontradas de esta obra en exposición confirman la instabilidad de su materialidad. En la Figura 335 vemos la obra en la exposición *Panacéia – A Deusa da Cura*[354]. Mostrado en la pared derecha, notamos en el trabajo la contracción de las piezas de lasaña, resultando en una deformación cóncava que golpeó las placas de manera generalizada.

[354] «Rio de Janeiro 2007 Escola de Artes Visuais do Parque Lage | Casa da Xiclet», Casa da Xiclet, 2007, https://casadaxiclet.com/todas-exposcoesall-exhibitions/todasexposicoes/fora-do-eixo/rio-de-janeiro-2007-escola-de-artes-visuais-do-parque-lage/.
La exposición "PANACÉIA - La Diosa de la Curación" se realizó en la Escuela de Artes Visuales Parque Lage, en Rio de Janeiro (RJ, Brasil), de 7/12/2007 a 29/7/2007, reuniendo de jóvenes artistas de la Casa da Xiclet Galeria de São Paulo. La web informa que la propuesta de PANACÉIA "es curar el arte en Brasil, aludiendo al hecho de que la diosa pudo curar todas las enfermedades".

En otro registro, la Figura 335 revela una contracción tan aguda de las láminas de lasaña que interrumpió el tejido visual del trabajo.

En el diseño del proyecto, Elisa Queiroz describe cómo hizo la impresión de la imagen y la fijó en las piezas de lasaña. Sin embargo, la documentación institucional no aclara el permiso para reproducirlo, ni un archivo de la imagen en buena resolución permaneció para permitir dicha reproducción.

Este caso demandará la continuidad de las investigaciones. Hasta el momento del encierre, no se había encontrado original o copia de la imagen que permita la reproducción y exhibición futura de este trabajo. Todavía, a continuación, vamos a reproducir las instrucciones de montaje descriptas en el proyecto de autoría de Elisa Queiroz.

CONDICIONES DE ALMACENAMIENTO

El mantenimiento del proyecto es necesario, ya que es el único registro y posibilidad de reinstalación del trabajo. Se recomienda almacenarlo en carpeta de papel neutro de calidad de archivo.

En el ambiente de guardia la temperatura y la humedad deben mantenerse estables, preferencialmente entre 20° C de temperatura con variación máxima de +/- 2°) y humedad relativa de 50%, con máximo de +/-5%. La iluminación ambiental debe mantenerse a un nivel de 50 lux. Se indica la realización de una higienización y verificación semestral de las condiciones de conservación.

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

Elisa Queiroz describe los detalles de la obra en el proyecto (Figura 334):

Figura 334. Proyecto para la instalación, con descripción de como Elisa Queiroz realiza el trabajo.

Registro de montajes anteriores:

Figura 335. Registro de la obra en exhibición. Se destaca la laguna producida por la contración de una columna de tecelas de lasaña. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

5.3.7. Perfume - Estrategias de conservación.

Figura 336. Imagen de la instalación con el techo cubierto con el estampado de flores. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

INTERVENCIONES NECESARIAS:

Se recomienda solicitar a la artista Maruzza Valdetaro los archivos digitales de las estampas de flores que se utilizan en su trabajo, de modo a asegurar la correcta reproducción de su proyecto en futuras exhibiciones.

CONDICIONES DE ALMACENAMIENTO

El proyecto hecho por la artista es el único registro de la obra en la colección y es esencial cuidar su conservación para asegurar futuras reinstalaciones de la obra. Se recomienda almacenarlo en sobre o caja de papel neutro, colocando hojas de papel neutro y de gramatura baja como una interfaz entre las hojas del proyecto.

En el ambiente de guardia la temperatura y la humedad deben mantenerse estables, preferencialmente entre 20° C de temperatura con variación máxima de +/- 2°) y humedad relativa de 50%, con máximo de +/-5%. La iluminación ambiental debe mantenerse a un nivel de 50 lux. Se indica la realización de una higienización periódica a cada seis meses.

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

El proyecto hecho por Valdetaro ofrece algunas instrucciones de montaje, con indicación de elementos, ubicación y dimensiones previstas.

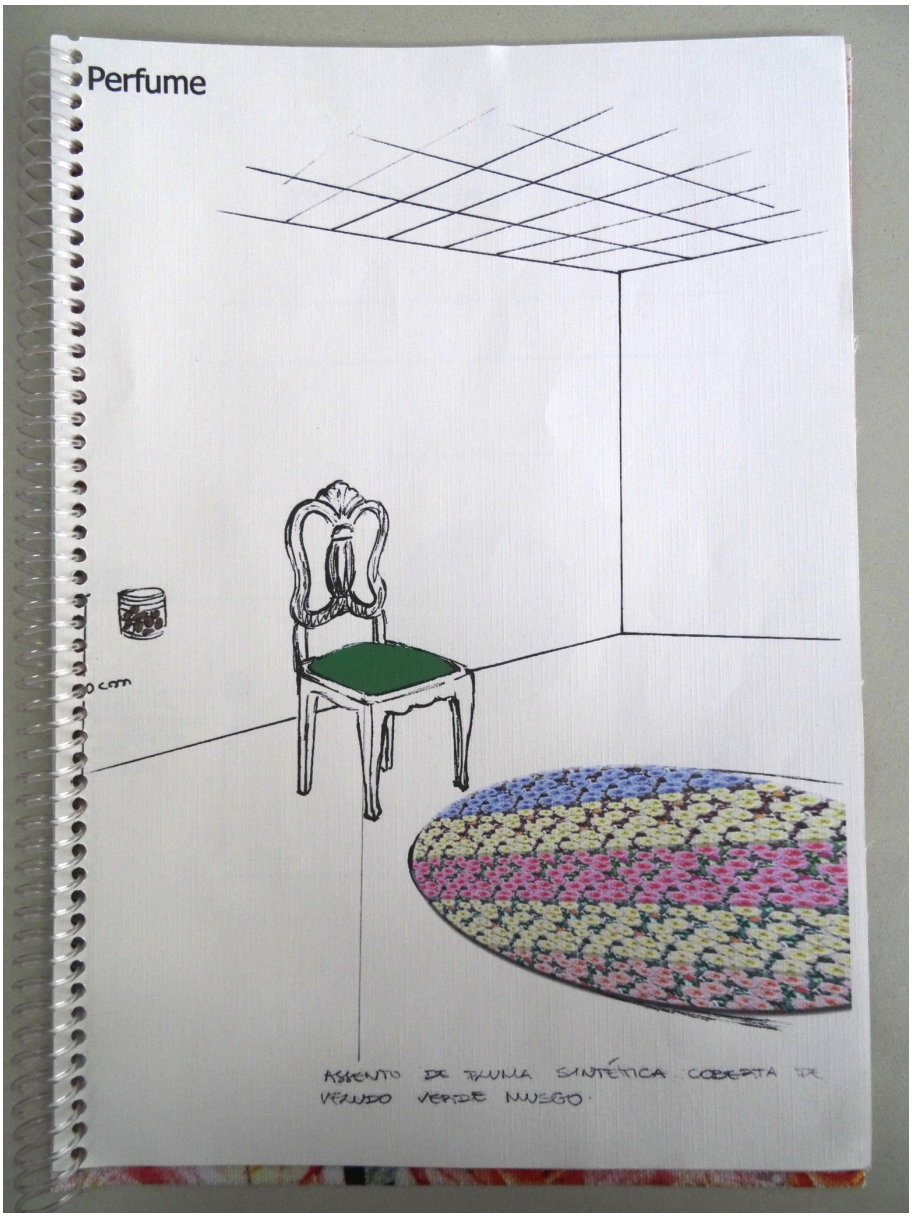


Figura 337. Instrucciones de montaje de la instalación Perfume (1/3).

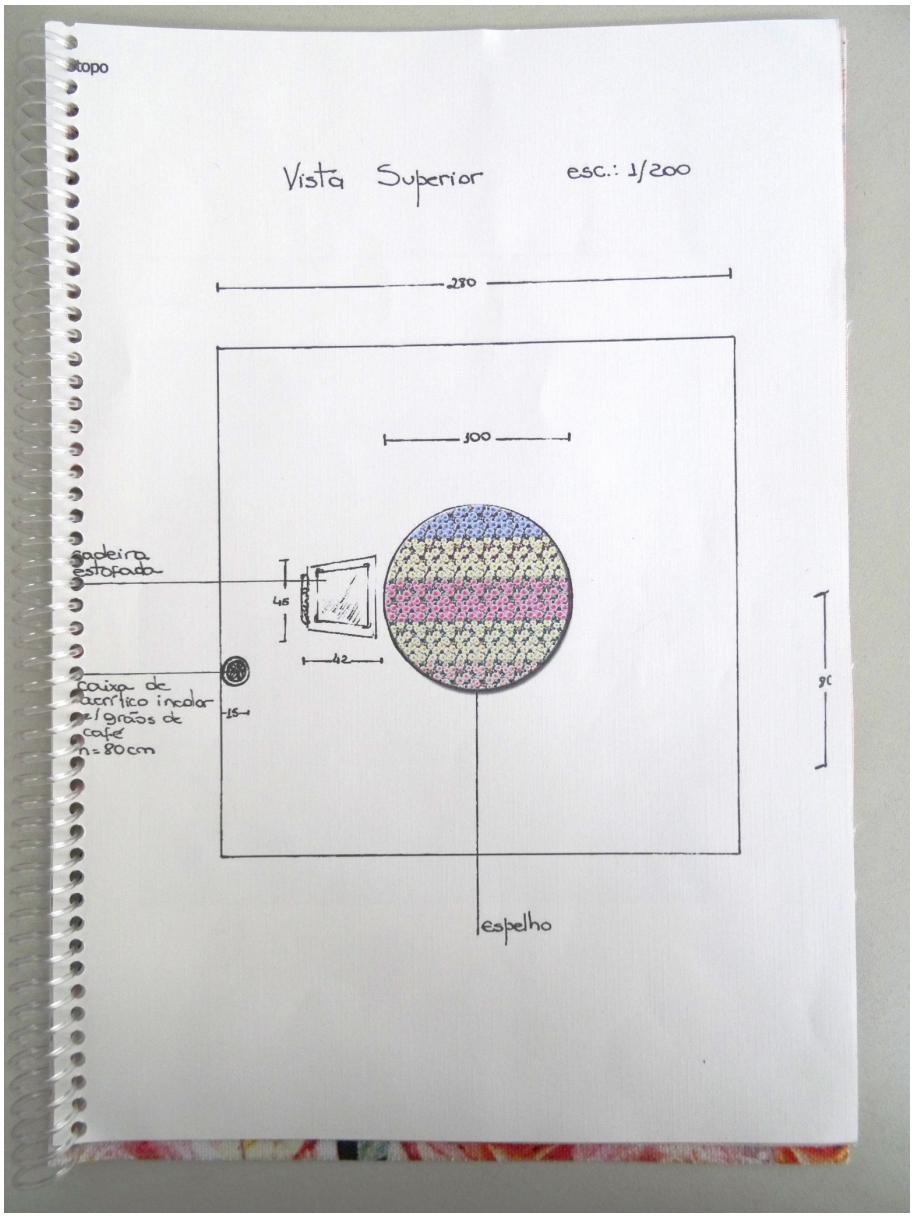


Figura 338. Instrucciones de montaje de la instalación Perfume (2/3).

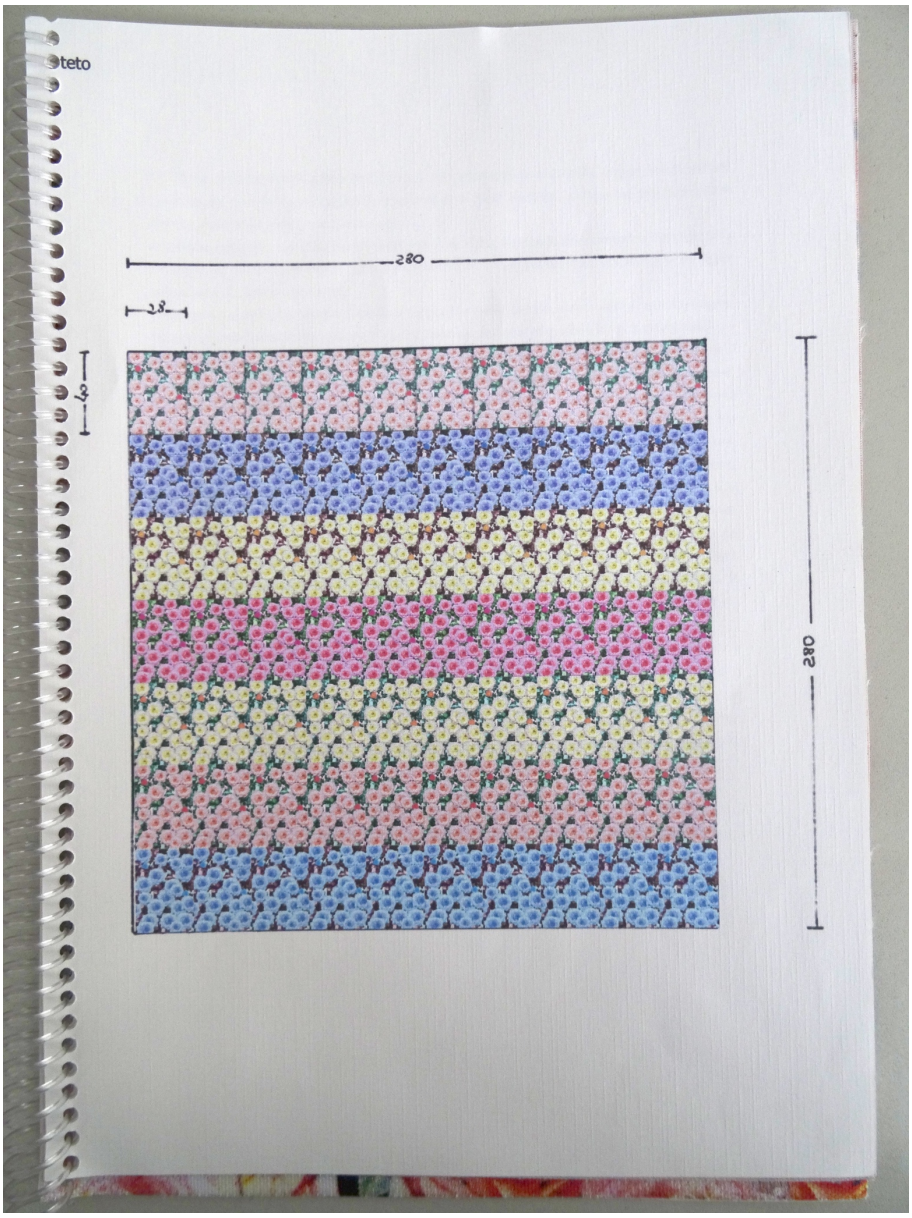


Figura 339. Instrucciones de montaje de la instalación Perfume (3/3).

5.3.8. Mergulho - Estratégias de conservación.

Figura 340. Maruzza Valdetaro, *Mergulho*, 2002. Casa Porto das Artes Plásticas. El único registro que se ha encotrado del montaje de esta obra.

INTERVENCIONES NECESARIAS:

Se recomienda solicitar a la artista Maruzza Valdetaro los archivos digitales de las estampas que se imprime en EVA y se utilizan en su trabajo, de modo a asegurar la correcta reproducción de su proyecto en futuras exhibiciones.

CONDICIONES DE ALMACENAMIENTO

El proyecto hecho por la artista es el único registro de la obra en la colección y es esencial cuidar su conservación para asegurar futuras reinstalaciones de la obra. Se recomienda almacenarlo en sobre o caja de papel neutro, colocando hojas de papel neutro y de gramatura baja como una interfaz entre las hojas del proyecto.

En el ambiente de guardia la temperatura y la humedad deben mantenerse estables, preferencialmente entre 20° C de temperatura con variación máxima de +/- 2°) y humedad relativa de 50%, con máximo de +/-5%. La iluminación ambiental debe mantenerse a un nivel de 50 lux. Se indica la realización de una higienización periódica a cada seis meses.

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

Las informaciones básicas para el montaje descriptas en el proyecto que ha hecho la artista indica:

- La obra se instala en um ambiente cerrado, por lo menos por tres paredes.
- La pared de la habitación debe pintarse con pintura de látex azul.
- Cubrir el piso y hasta 90 cm del zócalo con las tablas de EVA.
- En las tablas en EVA se imprime la estampa en serigrafía.
- Las tablas deben fijarse al piso y a la pared con pegamento caliente.
- Al centro de la instalación se ubica un espejo.

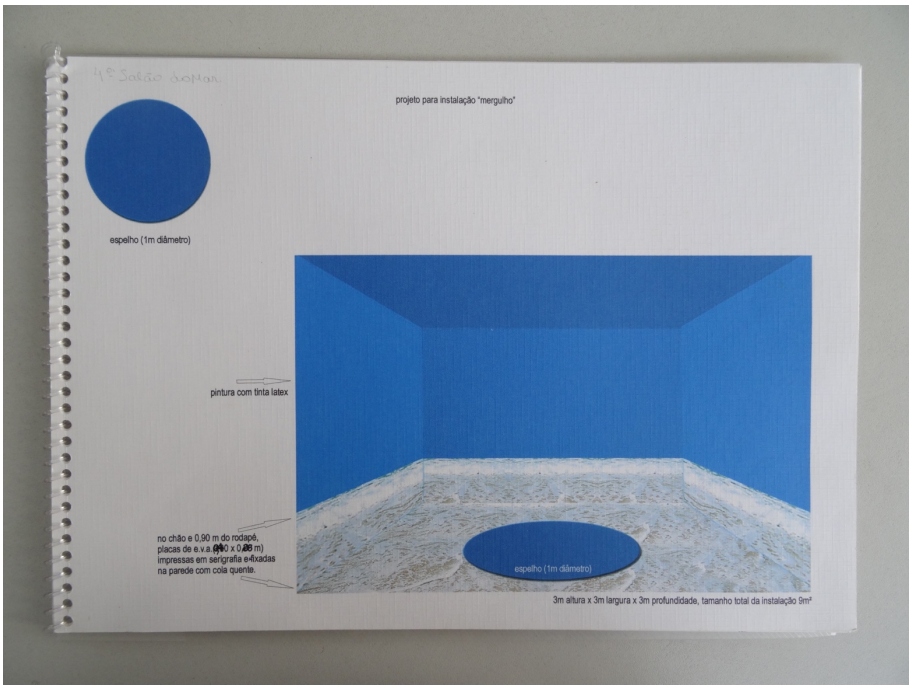


Figura 341. Maruzza Valdetaro. Proyecto de la instalación Mergulho. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

El proyecto no menciona las luces que se identifica en la foto del montaje (Figura 340).

5.3.9. O canto molhado vem do naufrágio triste e miserando I y II - Estratégias de conservación.

Figura 342. Andressa Zanotti durante el montaje de las dos instalaciones, en 2006, en la Casa Porto das Artes Plásticas.

INTERVENCIONES NECESARIAS:

Por un equívoco de interpretación, la institución ha considerado las dos instalaciones como si fuera una obra única, uniendo los números I y II bajo el mismo título. En la entrevista, la artista Andressa Zanotti esclareció tratarse de dos instalaciones distintas. Aunque las dos obras dialogan y se limitan al mismo tema, deben tratarse y exponerse como dos obras autónomas. Es necesario que este concepto erróneo se resuelva de inmediato ingresando el segundo trabajo por separado en la colección.

CONDICIONES DE ALMACENAMIENTO

Al proyecto hecho por la artista, se recomienda almacenarlo en sobre o caja de material neutro, así como se recomienda atención en la conservación de los registros digitales fotográficos y videográficos de la entrevista y el montaje de la obra, registrados em 2016. Se recomienda hacer copias virtuales y en

disco duro externo, actualizando los medios siempre que necesario, para garantizar el acceso futuro a estos archivos.

En el ambiente de guardia la temperatura y la humedad deben mantenerse estables, preferencialmente entre 20° C de temperatura con variación máxima de +/- 2°) y humedad relativa de 50%, con máximo de +/-5%. La iluminación ambiental debe mantenerse a un nivel de 50 lux. Se indica la realización de una higienización periódica a cada seis meses.

O CANTO MOLHADO VEM DO NAUFRÁGIO TRISTE E MISERANDO I

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

- Antes del montaje se necesita providenciar la impresión integral del libro *Os Lusíadas*, de 1572. Esta versión puede ser acesada de modo digital en la web de la Biblioteca Nacional de Lisboa. Impresión en inyección de tinta, en papel sulfite, tamaño A4, en color, totalizando 192 hojas.
- El montaje de la obra se hace en un espacio entre dos paredes paralelas
- El ambiente de la instalación empieza por disponer una serie de cables de acero, ordenados de modo paralelo, en intervalos iguales, entre las dos paredes paralelas, como un tendedero.
- Para el tendedero dónde se colgan las páginas de *Os Lusíadas* se utilizó cable de acero inoxidable revestido con nailon, conocido en el comécio local como "hilo naval", de la marca brasileña *Marine Sports Fishing Equipament*.
- Las hojas impresas se cuelgan en los cables siguiendo el orden de las páginas, utilizando dos clips de carpeta para fijar cada página.

Figura 343. Bernadette Rubim, Gina Stoffle y Albanize Monteiro en el montaje de la instalación, en 2016. Casa Porto das Artes Plásticas.

Figura 344. Bernadette Rubim y la artista Andressa Zanotti realizando los cortes del área no impresa.

O CANTO MOLHADO VEM DO NAUFRÁGIO TRISTE E MISERANDO II

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

- Antes del montaje se necesita providenciar la impresión integral del libro *Os Lusíadas*, de 1572. Esta versión puede ser acesada de modo digital en la web de la Biblioteca Nacional de Lisboa. Impresión en inyección de tinta, en papel sulfite, tamaño A4, en color, totalizando 192 hojas.
- El montaje empieza por fijar el cable de la red de pesca en el techo de la sala de exposición.
- Las hojas impresas se organizan en la parte interna de la red, más concentrado en el borde. Hay que arrugar las hojas para facilitar su fijación.

REGISTRO DE MONTAJES ANTERIORES:

Figura 345. Registro del primer montaje de la obra.

Figura 346. Andressa Zanotti en el comiezo de la organización de las hojas en la red. Montaje de la obra número II.

Figura 347. Andressa Zanotti. Montaje de la obra número II. Organización de las hojas en la parte central.

5.3.10. Bi-Polar - Estratégias de conservación.

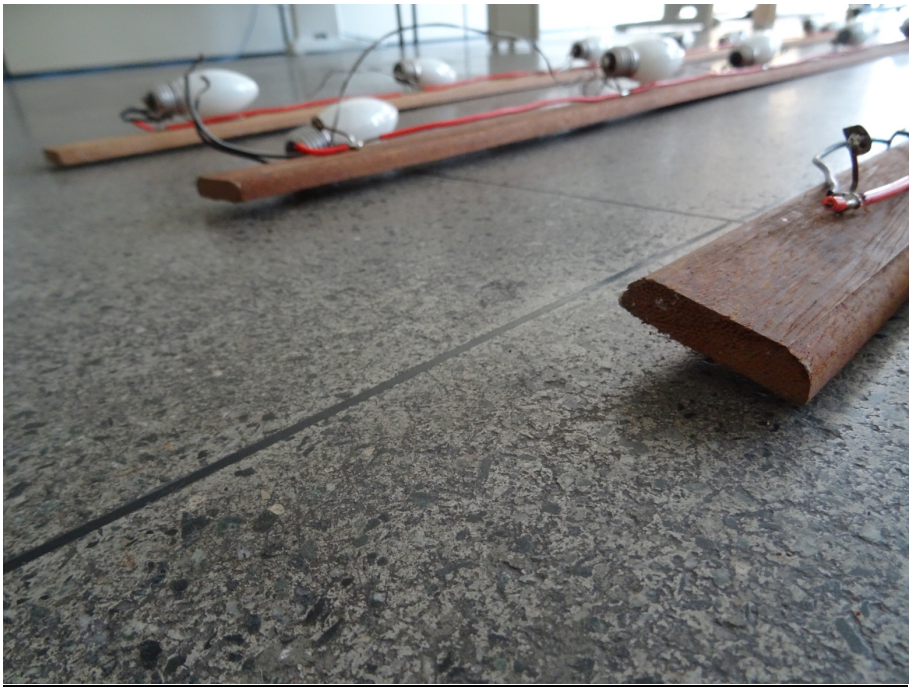


Figura 348. Listones de la obra *Bi-Polar*, con deformaciones de la madera.

Intervenciones necesarias:

Considerando que los elementos materiales que se encuentran en la colección no contribuyen para rehacer la obra y considerando las malas condiciones de las piezas, se recomienda el descarte de este material.

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

Recuperar la condición de exposición de la obra requerirá la obtención de todas las piezas faltantes: conjunto de botellas y tubes de vidrio, reproducción del líquido azul reproducción del tablado de madera como la que se utilizó en el montaje original y restablecimiento del sistema de iluminación.

Debemos considerar también que la propuesta de esta instalación es generar en el público una experiencia sensorial, como se ha descripto en el Capítulo 3 (p.302). Para allá de los aspectos visuales, su reconstitución deberá asegurar

el mantenimiento del olor (fragancia del líquido azul que rellena las botellas), del movimiento (de las luces y de los tubos colgantes) y de la sonoridad (movimiento de los tubos colgantes) correspondiente al montaje original en el *5º Salón Capixaba del Mar*, en 2003.

5.3.11. Elo - Estratégias de conservación.

Figura 349. Irineu Ribeiro, *Elo*, 2003. Detalle de la piña.

No han quedado ningún elemento material de la instalación en la colección.

El elemento principal de la obra es un gran nudo marinero, conocido como puño de mono, hecho con una cuerda muy gruesa, del tipo utilizado en los puertos para el atraque de barcos. La instalación se completa teniendo al fondo una pared pintada en dos tonos de azul y un texto pegado sobre esta pintura.

En la entrevista hemos preguntado a Irineu Ribeiro si permite que su trabajo se realize por otra persona o siempre tiene que ser realizado por él. Cuestinado eso afectaría la obra, él garantiza que no: "Não, ela estaria dentro do conceito. Não mudaria nada…"[355].

El artista se mostró muy flexible también acerca de la actualización del material de la cuerda, una vez que la cuerda de yute utilizada en el montaje de 2003 ya no se utiliza en los puertos y las actuales son hechas en polipropileno, poliéster y nylon. Apuntando para la foto de su trabajo y la cuerda de yute, Ribeiro afirma que: "a gente talvez não encontre mais essa

[355] T.A.: No, ella estaría dentro del concepto. No cambiaría nada...

aqui, eles não fabricam mais. Mas se for uma outra corda, a mesma que é utilizada pra atracação, já não altera o conceito.[356]

El nudo de piña generalmente tiene una bola adentro, para darle más forma y peso. El artista avalió que debería haber se utilizado de este recurso también en su trabajo: "Eu só tinha que ter preenchido ela, colocado uma bola de isopor dentro dela, pra ela ficar mais...[firme]"[357]

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

Antes del montaje

- El artista permite que la obra sea ensamblada por terceros. Aún así, debido a la ausencia de registros del montaje, en una próxima oportunidad, se recomienda invitar a Inineu Ribeiro a montar esta instalación, para que la institución pueda documentar el proceso paso a paso.

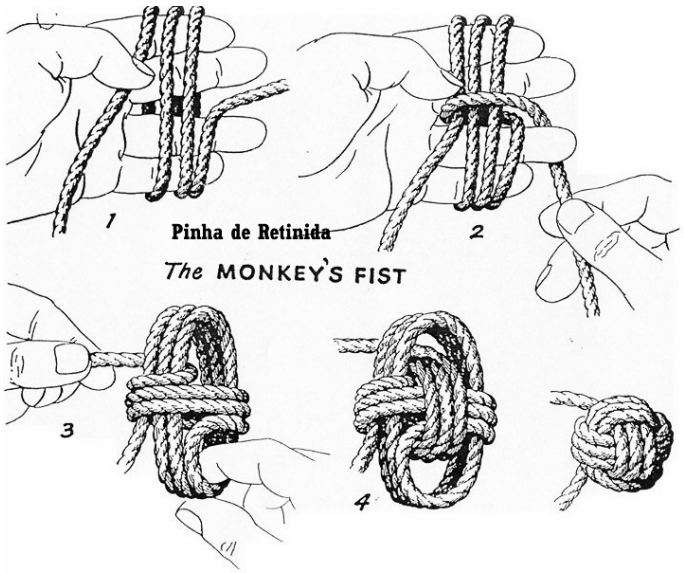


Figura 350. Descripción de como se enlaza la cuerda para hacer la piña de retenida.

[356] T.A.: Tal vez ya no encontremos ésta de aquí, ya no lo hacen. Pero si es otra cuerda, la misma que se usa para amarrar [los navíos en el puerto], ya no cambia el concepto.
[357] T.A.: Solo tenía que llenarla, poner una bola de espuma de poliestireno dentro de ella para hacerla más ... [firme].

5.3.12. Bóias para náufragos - Estratégias de conservación.

Figura 351. Las piezas de la obra *Bóias para náufragos* almacenadas en plástico de burbujas en la reserva técnica de la Casa Porto das Artes Plásticas.

Intervenciones necesarias:

- Las boyas se almacenaron con las letras adjuntas. Además de ser inútil, por haber arrugado y desprendido, el adhesivo es perjudicial para la conservación de las boyas, por lo qué se recomienda la eliminación inmediata de las letras y adhesivos adheridos.
- Realizar una limpieza cuidadosa de las piezas antes de volver a almacenarlas.

Condiciones de almacenamiento:

Se recomienda mantener las piezas en un ambiente estable, preferiblemente entre una temperatura de 20° C (+/- 2°) y una humedad relativa del 50% (+/- 5%). La iluminación ambiental debe mantenerse a un máximo de 50 lux.

Mantenimiento:

Se indica la realización de una higienización y verificación semestral de las piezas.

Se recomienda almacenar los documentos de montaje y las informaciones de las boyas y archivos de los adhesivos con el mismo cuidado dispensado a las obras sobre papel existentes en la colección, una vez que esta documentación es lo que garantiza el montaje de la obra.

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

- Los cuatro flotadores se montan directamente en el suelo, alineados.

Aunque las boyas alineadas en orden de tamaño se observan en el diseño original, esta orientación no se mantuvo en exhibiciones del trabajo.

Figura 352. Disposición utilizada en la exhibición de 2014.

Figura 353. Sérgio Câmara. *Bóias para náufrados* expuesta en una disposición linear de las boyas.

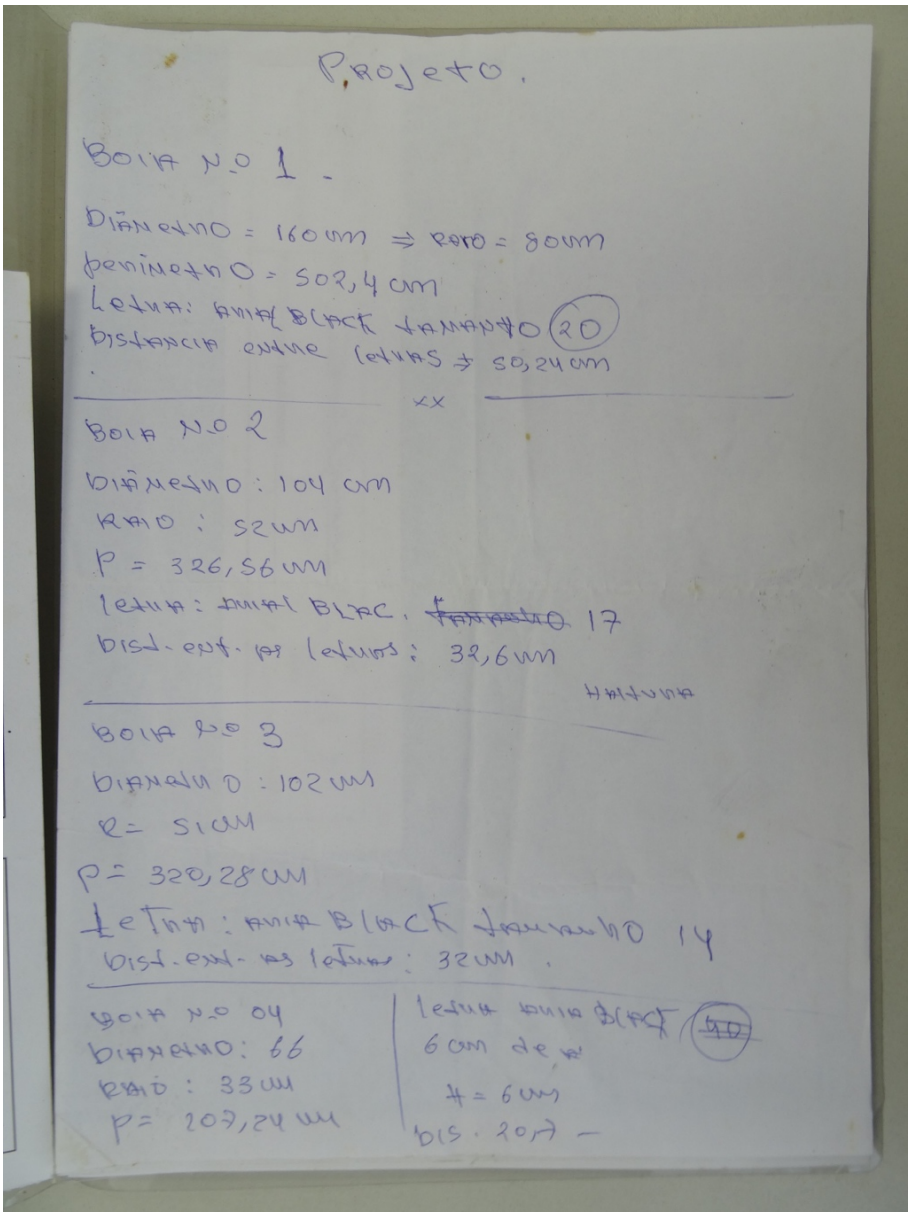


Figura 354. Apuntes del artista con las dimensiones de los flotadores.

5.3.13. Leda e o mar - Estrategias de conservación.

Figura 355. Anníbal y Branca. *Leda e o Mar* en la exposición *Dos Salões a Bienal do Mar*, en la Casa Porto das Artes Plásticas, 2014. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

El trabajo se compone con bolsas de sal de una marca común en los supermercados brasileños. Debido a eso, no permaneció en la colección ningún elemento material de la obra, siendo necesario la compra de nuevas bolsas de sal en cada exhibición.

Los datos disponibles acerca de las dimensiones y cantidades de sacos de sal utilizadas no coinciden. El proyecto que compone los archivos de la obra informa dimensiones de 2.00 x 3.00 m, pero aclara que es una imagen ilustrativa, sin escala. En su página web, en publicación de 2009, los artistas presentan un proyecto similar al que han dejado en la CPAP, también ilustrativo y sin escalas, pero describe dimensiones de 235 x 365 cm. La obra se exhibió en la exposición *Dos Salões à Bienal do Mar*, en 2014. Según el informe del montaje, la instalación se montó de acuerdo con el catálogo del 7° Salão "e redimensionada de acordo com a área expositiva. Foram adquiridos sacos de sal da marca "Cisne" no comércio local sendo 159 de sal

fino e uma de sal grosso"[358]. El informe presenta una foto correspondiente con estos datos, en la que las bolsas de sal forman un rectángulo horizontal. Sin embargo, en las fotos que muestran el evento de apertura de la exposición se verifica que la obra ha sido montada con 225 bolsas y en formato de un rectángulo vertical.

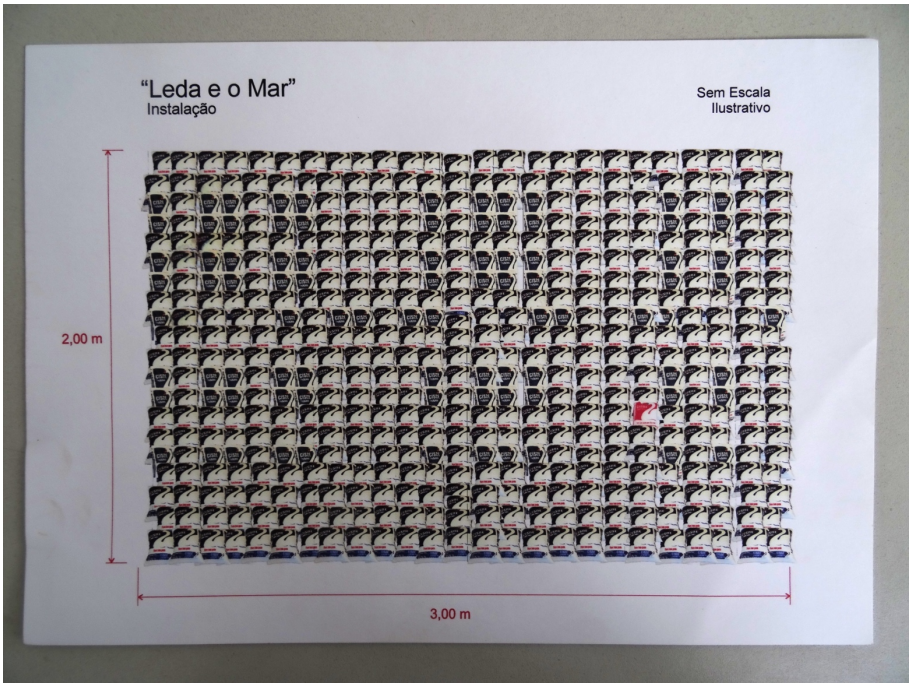


Figura 356. Anníbal y Branca. Proyecto de montaje de *Leda e o Mar*. Archivos de la Casa Porto das Artes Plásticas.

Cuando se les preguntó si la cantidad de bolsas de sal tiene algún significado, los artistas respondieron que no, la cantidad se definió en el montaje del proyecto:

> *Nós juntamos o maior número de pacotes para poder formar um retângulo, a escolha da quantidade foi definida na montagem do projeto, porém não tivemos a oportunidade de vê-la montada, apenas por foto, então não temos certeza se este o número de embalagens é o mais adequado para obra.*[359]

[358] T.A.: Y escalado según el área de exposición. Las bolsas de sal de la marca "Cisne" se compraron en las tiendas locales, 159 de sal fina y una de sal gruesa.

[359] T.A.: Reunimos el mayor número de paquetes para formar un rectángulo, la elección de la cantidad se definió en el ensamblaje del proyecto, pero no tuvimos la oportunidad de verlos

Considerando la posibilidad de que fabricante Cisne realizara cambios en el empaque de los productos que usaron para el trabajo, preguntamos a Anníbal y Branca ¿qué cambios afectarían al trabajo? ¿qué es esencial que se mantenga?, a lo que han respondido:

> *Acreditamos que se a marca manter o desenho do cisne na embalagem ou mesmo só escrito cisne não afetaria a obra. Essencial se manter a maioria dos pacotes de sal comum (embalagem azul) e apenas um de churrasco (embalagem vermelha), por motivos coerentes a história e aos elementos escolhidos.*[360]

Hemos preguntado sobre la posibilidad de flexibilizar la cantidad de bolsas de sal, hacia más o para menos, dependiendo del tamaño del espacio de exhibición o si había una dimensión mínima o máxima. Anníbal y Branca expresaron la preocupación por ampliar las posibilidades de exhibición de la obra en distintos espacios y también a un mayor número de personas: "pode sim sofrer alteração do número de embalagens [de la sal], para mais ou para menos"[361]. Y completan diciendo:

> *O máximo pode ser infinito de acordo com o espaço e verbas disponíveis, contanto que mantenha a embalagem vermelha no sexto pacote horizontalmente e quinto verticalmente do canto direito do retângulo, de acordo com o projeto. O mínimo seria a metade (80 sacos) mantendo a proporção da localização do saco vermelho sendo o quarto pacote horizontalmente e terceiro verticalmente.*[362]

Los datos recogidos en la entrevista nos permitieron elaborar las instrucciones de montaje que se ve a continuación, con la inclusión de informaciones más precisas que las disponibles en el proyecto original.

ensamblados, solo por foto, por lo que no estamos seguros de si este número de paquetes es más adecuado para el trabajo.

[360] T.A.: Creemos que si la marca mantiene el diseño del cisne en el embalaje o incluso el cisne escrito no afectaría el trabajo. Es esencial mantener los paquetes de sal más comunes (empaque azul) y solo una parrilla (empaque rojo), por razones consistentes con la história y los elementos elegidos.

[361] T.A.: Puede cambiar el número de paquetes [de sal] a más o menos.

[362] T.A.: El máximo puede ser infinito según el espacio y los fondos disponibles, siempre que mantenga el paquete rojo en el sexto paquete horizontalmente y el quinto verticalmente desde la esquina derecha del rectángulo de acuerdo con el diseño. El mínimo sería la mitad (80 bolsas) manteniendo la proporción de la ubicación de la bolsa roja siendo el cuarto paquete horizontalmente y el tercero verticalmente.

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

Antes del montaje:

- A cada montaje se necesita comprar las bolsas de sal en el comercio local. No se quedan elementos materiales de esta obra en la colección.

- Para el montaje de la instalación se necesitan:

  - Bolsa de sal para churrasco (sal gruesa), de 1 kg, de la marca Cisne – ESTAMPA ROJA.
  Cantidad: 01.

  - Bolsa de sal tradicional (sal refinado), de 1k, de la marca Cisne - ESTAMPA AZUL (oscuro).
  Cantidad: a definir (mínimo de 79 bolsas, sin limite máximo).

Figura 357. Ejemplo de los dos modelos de bolsas de sal de la marca Cisne utilizados en la instalación.

Las instrucciones de montaje que se redije a continuación reproduz la cantidad de bolsas de sal utilizada en el montaje para la exposición *Dos Salões à Bienal do Mar*, en 2014 (225 bolsas).

Montaje de la instalación en el formato original:

- Las 225 bolsas de sal deben estar todos con la imagen del cisne hacia arriba, todos en la misma dirección, alineados y sin sobreponérselos.
- LA BOLSA DE ESTAMPA ROJA deberá quedarse en el lado derecho del rectángulo y respetar las siguientes coordinadas:

  A: De arriba para bajo, deberá estar en la sexta línea.
  B: De la derecha para la izquierda, deberá estar en la quinta columna.

Figura 358. Anníbal y Branca. *Leda e o Mar*, 2006. El montaje original en el 7º Salão do Mar. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.

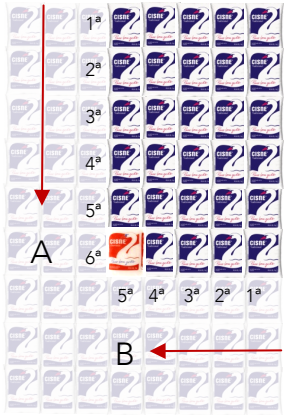


Figura 359. Ubicación de la bolsa de sal de estampa roja.

Montaje de la instalación con 80 bolsa de sal:

- Las 80 bolsa de sal deben estar todas con la imagen del cisne hacia arriba, todas en la misma dirección, alineadas y sin sobreponérselas.
- El conjunto de bolsas formará un rectángulo.
- LA BOLSA DE ESTAMPA ROJA deberá quedarse en el lado derecho del rectángulo y respetar las siguientes coordinadas:

  - Horizontalmente, de la derecha para la izquierda, deberá ser el cuarto paquete.

  - Verticalmente, de arriba para bajo, deberá ser el tercero paquete.

Figura 360. Foto del montaje en el 7° Salão do Mar, 2006.

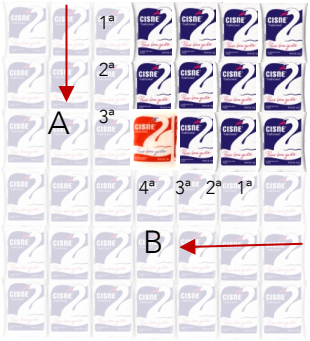


Figura 361. Ubicación de la bolsa roja en montaje de 80 bolsas.

CAPÍTULO 6

Imagen de la página anterior:

Transposição e adensamento (2007), de Luciana Ohira y Sérgio Bonilha.

Colección Galeria Homero Massena.

Detalle de una diapositiva.

CAPÍTULO 6

DOCUMENTAR LAS INSTALACIONES ARTÍSTICAS COMO CAMINO PARA LA CONSERVACIÓN: Una reflexión final

6.1. Los estudios prévios a la investigación.

La estancia en el IVAM.

La práctica se ha realizado en el Departamento de Restauración del IVAM - Institut Valencià d'Art Modern, bajo la coordinación de Maite Martínez, jefa del Departamento de Restauración, en el período de 3/8/2015 al 4/9/2015, con duración de 100 horas. El período de prácticas se organizó para coincidir con la exposición *En Tránsito* y el desmontaje de la muestra (31/8/2015 a 4/9/2015), que exhibiría varias obras de la colección de instalaciones del IVAM. La práctica se inició con la visita técnica a la exposición *En Tránsito*.

En un ambiente reservado en la Biblioteca del IVAM, se ha llevado a cabo el estudio de casos de 28 instalaciones complejas de la colección del IVAM. En el estudio de las fichas de datos conocemos diferentes modos de registrar las obras, en sus aspectos materiales e inmateriales, de acuerdo con sus peculiaridades, las instrucciones de montaje, registros y análisis de montajes anteriores, orientaciones para el desmontaje y el embalaje.

Algunas de las instalaciones estudiadas hallaban expuestas en la exposición *En Tránsito, lo qué* nos permitió realizar el análisis comparativo *in situ* de las instalaciones en observaciones directas a estas en la Galería G1 del IVAM. Entre los artistas y obras que hemos estudiado destacamos: Bruce Nauman, *Model for tunnels*, 1981; Dara Birnbaum, *Selected Works*, 1978 -1983; Nacho Criado – *B.T. Desértico*, 1994; Gary Hill, *Between 1 & 0*, 1993; Juan Muñoz, *Al norte de la tormenta*, 1986; Cristina Iglesias, *sin título*, 1991, José Maria Yturralde, *Estructura volante II*, 1976 e Gilbert Zorio, *Los Zorios*, 1995.

Seguimiento del desmontaje, embalaje y almacenamiento de las obras en la reserva técnica del museo, junto al personal de los departamentos de Montaje y de Restauración.

El acompañamiento del desmontaje de la exposición *En Tránsito* ha sido una importante experiencia, preparatoria para el trabajo de campo que posteriormente se realizaría en Brasil. En la semana del desmontaje se ha hecho posible verificar la función de documentación, identificar las piezas descriptas en las fichas de datos, los cuidados con la identificación de cada pieza antes del desmontaje y embalaje de las obras más complejas.

Figura 362. Fachada del IVAM, Valencia, España, 2015.

Figura 363. Yolanda Montañes (izquierda), jefa del Departamento de Montaje, coordinando el desmontaje.

Figura 364. Desmontaje de la obra *B.T. Desértico*, de Nacho Criado, al final de la exposición EnTransito.

Figura 365. Cita con Alberto Mata, responsable por el sistema de gestión de datos del museo

También hemos tenido una cita con Alberto Mata, jefe del Departamento de Informática del museo, que nos propició conocer el sistema de datos que se utilizan los diferentes departamentos de IVAM. Mata destacó que el trabajo más delicado y extenso en el proceso de creación del sistema fue charlar con cada equipo, oír la demanda de cada sector del museo y identificar los

distintos intereses, necesidades y usos que cada departamento hace de las informaciones generadas. El banco de datos ofrece niveles distintos de acceso y permisos, desde sólo una visualización de parte de los datos a el permiso de edición de su contenido. El sistema de datos del museo no se restringe a los registros de las obras de las colecciones de arte, pero incluye la inscripción y acceso de informaciones ampliadas, se puede hacer la reserva de salas para una exposición, o la reserva de un determinado equipo, como un andamio, por el sector de montaje, o encontrar en la lista de materiales de embalaje, una caja de formato y dimensiones adecuadas para el envío de una obra para una exposición externa.

A lo largo del período de estancia hemos conocido un poco la dinámica del museo y se ha puesto en valor a los métodos, especificidades y desafíos que se impone la documentación de instalaciones de arte. Consideramos haber alcanzado el objetivo de la estancia, de acercarnos de la práctica museal y la ampliación de conocimientos, sobretodo en el ámbito de la documentación y conservación de instalaciones, una preparación para el trabajo de campo que se iniciaría en el mes siguiente en Brasil.

La visita técnica a la Pinacoteca de São Paulo (SP, Brasil).

Hemos realizado la visita técnica a la Pinacoteca de São Paulo (SP, Brasil) en 10/5/2019, para conocer los protocolos de documentación practicados en la institución.

La visita nos permitió a la realización de entrevistas con: Teodora Carneiro, Coordinadora del Núcleo de Conservación y Restauro, Camila Vitti, conservadora-restauradora, Fernanda D'Agostino, Coordinadora del Núcleo de Acervos Museológicos, Gabriela Oliveira también del Núcleo de Acervos Museológicos.

Hemos conocido los protocolos de documentación de las instalaciones practicados en la institución. los departamentos y profesionales involucrados en los procesos de registro de una obra de instalación en la colección. Visitar a las reservas técnicas y estar al corriente con los modos de almacenar diferentes materiales adjuntos a una instalación. La visita nos posibilitó acercarnos a los profesionales de la Pinacoteca de São Paulo, personal muy experimentado, de una institución que ocupa un lugar de referencia nacional.

Fuente: Instagram: Pinacoteca de São Paulo.

Figura 366. Pinacoteca de São Paulo (SP, Brasil).

La entrevista a Teodora Carneiro, con participación de Camila Vitti, nos permitió saber cómo ha evolucionado el proceso de documentación de obras de arte. Teodora ha relatado que se ha despertado para el tema de la documentación de instalaciones a partir del evento del ICOM, en 2003, en Brasil, en el qué que Alberto de Tagle anunció el proyecto INCCA. Desde entonces la Pinacoteca empieza a cambiar sus protocolos para atender a una documentación más amplia. En 2004, han comprado una videocámara, pero

la concretización de estos protocolos ocurrió en con la llegada de Camila Vitti y un profesional editor de videos equipo, en 2007.

Actualmente, el trabajo con la documentación de instalaciones tiene también la participación del personal del Núcleo de Acervo Museológico y las entrevistas son siempre grabadas en vídeos y posteriormente compartidas en la plataforma INCCA.

Figura 367. La autora con Gabriela Oliveira, del Núcleo de Acervo Museológico de la Pinacoteca de São Paulo.

Figura 368. La conservadora-restauradora Camilla Vitti enseña como almacenan los varios materiales relacionados a una obra.

La visita a la Pinacoteca de São Paulo resultó en una contribución positiva a nuestro trabajo, por el conocimiento adquirido, experiencias compartidas y también por nos haber promovido un acercamiento mayor a los profesionales de este museo.

6.2. El trabajo de campo en Vitória (ES, Brasil) y la Investigación llevada a cabo en los tres museos locales.

El desarrollo del trabajo de campo en Vitória permitió conocer en realidad el estado de las colecciones, el estado en que se hallaban las obras, las informaciones disponibles sobre cada una, su estado de conservación, condiciones de guardia y exhibición.

La investigación de campo se ha realizado en dos períodos, en 2015 y 2016, en el total de tres meses de trabajo desarrollado de modo paralelo en las tres instituciones: Galeria Homero Massena, MAES y Casa Porto das Artes Plásticas.

El análisis de la documentación existente acerca de cada obra.

Se ha realizado el rastreo de datos través de las fichas de catalogación disponibles en cada institución, para identificación de la documentación existente relacionada al conjunto de 22 obras de instalación, sus características y conocer las condiciones a las que está sometido el conjunto de obras.

El rastreo de datos a partir del estudio de las fichas de datos institucionales permitió el reconocimiento del estado del arte de la documentación museológica en Espírito Santo. Las fichas ofrecieron más que un retrato institucional, una radiografía en la que se enseñan, en distintas camadas, desde las estructuras conceptuales hasta la topografía de las prácticas cotidianas relacionadas a la conservación de las obras de artes de sus colecciones.

Se identificaron muchos conceptos erróneos en los datos contenidos en los formularios de registro de obras de Galeria Homero Massena y Casa Porto das Artes Plásticas. Datos equivocados, términos no controlados, registros incompletos, son algunos de los puntos observados. Algunos errores indican la falta de preparación del personal institucional para la práctica de la documentación de obras. No hemos visto tales malentendidos en la hoja de datos de las cuatro obras del MAES, donde los trabajos son hechos bajo la orientación más cercanas de la museóloga Paula Nunes, de la Secult-ES. Luego, la presencia de personal especializado confirma ser el camino para asegurar mayor calidad del trabajo. Un problema que se podrá a corto plazo minimizar con la capacitación del personal, pero que necesita enfrentamiento y soluciones concretas por parte de la institución, junto a las secretarias de cultura a que están vinculadas.

Una cuestión se repitió en los tres museos y parece revelar fallas más profundas y primarias, como la ausencia de una política de adquisición y un plan de conservación de la colección. En otras situaciones, parece faltar una visión clara de la responsabilidad del museo para con su colección, que comienza con la adquisición de un trabajo, o quizás antes, en la determinación de una política de adquisición para fundamentar la decisión de adquirir o no una obra. Lejos de ser un objetivo final, la adquisición desencadena una serie de compromisos que se necesita enfrentar, como lo de se ofrecer buenas condiciones de guardia, de mantenimiento, en ambiente controlado, y exhibición, para garantizar al público presente y futuro el acceso aquella obra, que más adecuadamente representaría el objetivo de un museo público. Otras acciones son igualmente necesarias,

como el desarrollo de pesquisas de la colección y la conservación como garantía de futuras exhibiciones públicas del trabajo.

Los análisis *in situ* de las obras investigadas.

El análisis *in loco* de los trabajos investigados ha sido fundamental para la identificación de los materiales o componentes de cada trabajo. acceso a las reservas técnicas del museo, lo que nos permitió identificar la forma en que se almacenaba cada obra, las condiciones ambientales y recursos materiales y humanos disponibles para cada institución. La presencia constante del profesional del museo responsable de la conservación de las obras nos dio la oportunidad de recopilar datos no descritos en los archivos (como saber por qué solo unos pocos elementos habían permanecido en una obra), discutir casos, orientar otras formas de almacenar un objeto en particular.

Nos llamó la atención el hecho de que había un número significativo de obras cuyos materiales adquiridos para la colección no eran suficientes para representar el trabajo o permitir su nueva exposición. Esto resalta la necesidad de desarrollar una política de adquisiciones que defina los parámetros y criterios de adquisición para el mantenimiento del trabajo. Bajo estos criterios, uno debe considerar si la institución puede cumplir con los requisitos de conservación de una obra antes de adquirirla.

En el análisis de las piezas, se realizó una extensa documentación fotográfica, registrando el número de piezas e las características de cada uno de los elementos que componen cada instalación. Al final, se concretó el análisis del estado de conservación de las 22 obras investigadas.

Este análisis puede llegar a ser bastante extenso y requerir estudios paralelos, dependiendo del número de partes que lo componen y la variedad de materiales que presenta. Podemos citar como ejemplo el trabajo *Escultura Luminosa II*, de Mauricio Salgueiro, del MAES, compuesto por muchos elementos electrónicos, el trabajo exigió una búsqueda para la identificación de partes electrónicas.

La realización de entrevistas a los artistas.

Las entrevistas fueron esenciales para ampliar la comprensión del trabajo y anticipar respuestas que serán la clave para su conservación, para determinar la dirección y los límites de futuras intervenciones y las orientaciones para la exhibición de estas obras.

La grabación de las entrevistas ha sido un de los momentos más importantes de toda la investigación. Nos permitió conocer en profundidad los temas de cada obra, valorar el significado de los elementos materiales, registrar las cuestiones subjetivas, conceptuales, que sostienen la obra. También nos permitió conocer en persona a varios artistas locales; de los doce artistas que hemos entrevistadosolo, conocíamos solo a tres en persona. La experiencia nos permitió acercar el mundo de la creación y el de la conservación de obras contemporáneas en intercambios muy enriquecedores.

La recepción de la propuesta de grabación de una entrevista por parte de los artistas ha sido muy positiva. Aunque algunos tenían una actitud reservada desde el principio, pocos minutos después de empezada la entrevista estaban más cómodos y interesados en transmitir sus ideas y relatos. Del mismo modo, los encuentros permitieron a los artistas saber un poco más sobre el papel del conservador-restaurador y, de alguna manera, incluso desmitificar la imagen de que estos profesionales son muy "conservadores".

Por nuestra convivencia en el mundo artístico, sabemos que esta es una imagen recurrente que algunos tienen de los restauradores, y no podemos rechazar por completo tal idea. Se notan muchas resistencias entre algunos compañeros restauradores, que incluso rechazan el arte contemporáneo porque ven en su irreverencia en el uso de los experimental de los materiales y en la propuesta efímera de algunos trabajos casi una afrenta o sacrilegio. Como afirma Pacheco[363] acerca de las instalaciones, más que la búsqueda de la permanencia, al artista le interesa la materialización temporal de la idea. Quizá el rechazo de muchos está en que, al promover una ruptura con la tradición artística y sus estables fundaciones, la producción contemporánea ha puesto a prueba los conceptos y conocimientos dominantes, hasta ahora muy bien acomodados en la praxis de los laboratorios de restauración.

Realizar cada entrevista con la participación del personal institucional fue una estrategia importante. La presencia y participación del técnico o coordinador de la institución señaló a los artistas una intención y, por qué no decirlo, un compromiso de la institución con la preservación y conservación de sus obras. Algunos artistas expresaron este reconocimiento durante la entrevista.

Se evalúa que las informaciones recogidas en las entrevistas han sido el contributo más significativo de esta investigación, por ser el eje que sustentará y norteará todos los otros aspectos relacionados a la obra. La predominancia del plano conceptual sobre el plano material en la producción del trabajo, configurándose el eje que sostiene todos los desarrollos

[363] Rosario Llamas Pacheco, *Idea, materia y factores discrepantes en la conservación del arte contemporáneo*. (Valencia, España: Universitat Politècnica de València, 2011).

posteriores: desde la elaboración del plano conceptual, la comprensión de la función y significado de los elementos materiales, la determinación del plano de conservación, hasta las condiciones ambientales y la expografía de su reexhibición. La práctica de entrevistas realizadas confirmó la eficacia de la metodología indicada por el INCCA, a partir de las experiéncias de proyectos referenciales como el *Inside Installations*.

La entrevista al artista ofrece a la documentación un salto de calidad, amplitud y profundidad y de oír directamente del artista informaciones sobre su proceso creativo, el modo como utiliza y el significado de los materiales que mueve en sus trabajos, las cuestiones conceptuales y semánticas que aportan su poética, los temas que les interesan, cuales son sus expectativas y deseos de cuanto a permanencia o no de su obra en la línea del tiempo, entre otras aportaciones.

El curso básico en documentación de obras complejas.

El curso que se impartió al personal de los tres museos recibió 28 participantes. Para la producción del evento se involucró las tres instituciones y sus acciones integró las actividades conmemorativas de la Semana Nacional de Museus 2016.

Hemos estructurado el curso a partir de la referencia del proyecto *Inside Installation*, con la inclusión de estudio y montaje de casos reales de instalación.

La primera parte del curso ofreció una visión general y contextualización de la problemática de la documentación de las instalaciones. En la segunda parte, se realizó un estudio dirigido a tres casos reales de instalaciones:

- *Desvio do espaço*, de João Carlos de Sousa, de la colección Galeria Homero Massena;

- *Escultura luminosa II*, de Maurício Salgueiro, de la colección MAES y

- *O canto molhado vem do naufrágio triste e miserando I y II*, de Andressa Zanotti, de la colección Casa Porto das Artes Plásticas.

A lo largo del período del curso se han realizado el estudio de casos de las tres instalaciones, la elaboración de guion de entrevistas y la grabación las entrevistas a los tres artistas estudiados.

El curso incluyó una exposición, lo que permitió el montaje de las tres obras investigadas y hacer un buen registro de cada instalación.

La apertura de la exposición incluyó un debate público sobre el tema de la adquisición de obras, su conservación y reexhibición, con participación de los directores de los tres museos involucrados y la museóloga de la Secretaria Estatal de Cultura (SECULT ES).

Figura 369. Clases de enseñanza en el curso de documentación de obras complejas.

Figura 370. El cartel de divulgación del curso como evento de la Semana de los Museos.

Figura 371. Grupo de participantes del curso de *Documentação de obras complexas* en el encierre y entrega de los certificados, 2016, Casa Porto das Artes Plásticas.

El retorno de esta autora a Vitória, ciudad donde vive, en finales de 2018, permitió rever algunas obras, rehacer algunas fotos y la participar en algunas acciones extras. Aunque no fuera previsto, este período junto a las instituciones en 2019 nos permitió acompañar algunos cambios de protocolos y elaboración de proyectos que confirman el alcance del objetivo principal planteado: incentivar a que las instituciones participantes actualicen sus protocolos de documentación dirigidos a las instalaciones de arte y otras obras de igual complexidad.

CAPÍTULO 7

Imagen de la página anterior:

Paisagem Detalhe II (1975), de Maurício Salgueiro.

Colección Museu de Arte do Espírito Santo.

Detalle de la parte interna.

CAPÍTULO 7
CONCLUSIONES.

Dizemos: afinal, somos aquilo que pensamos, amamos, realizamos. E eu acrescentaria: somos aquilo que lembramos. Além dos afetos que alimentamos, a nossa riqueza são os pensamentos que pensamos, as ações que cumprimos, as lembranças que conservamos e não deixamos apagar e das quais somos o único guardião.[364]

Acercarnos al universo de la producción contemporánea local, a través del estudio de este conjunto de instalaciones ha sido una experiencia muy enriquecedora, que ha ofrecido una contribución significativa en nuestra carrera profesional, sea como conservadora-restauradora, artista o como profesora del curso de Artes Visuales. De hecho, estos campos de trabajo funcionaban simbióticamente en el curso de la investigación.

Estos encuentros/entrevistas permitieron conocer el modo de trabajar, las cuestiones que inquietan o instigan estos artistas y repercuten en sus trabajos. La elaboración del plan conceptual nos acercó a narrativas poéticas que han sido muy enriquecedoras, por nos trasladar a diferentes contextos, revisitar hechos y momentos históricos.

Con *Batismo de Netuno,* Irineu Ribeiro nos presentó el inusual rito celebrado en el cruce de la línea del ecuador. La *Escultura luminosa II*, de Maurício Salgueiro, nos trajo al contexto de la llegada de las luces fluorescentes al comercio brasileño a principios de la década de 1960, mientras que la

[364] Norberto Bobbio, *O tempo de memória: De senectude e outros escritos autobiográficos.* (Rio de Janeiro: Campus, 1997). p.30.
T.A.: Decimos: después de todo, somos lo que pensamos, amamos, logramos. Y añadiría: Somos lo que recordamos. Además de los afectos que alimentamos, nuestra riqueza son los pensamientos que pensamos, las acciones que cumplimos, los recuerdos que conservamos y no nos dejan borrar y de los cuales somos el único guardián.

Ordinario Marche nos recordó que en este mismo período comenzaron los veinte años de la dictadura militar en Brasil. Sérgio Câmara con su *Bóias para náufragos* nos llevó a revisar los archivos de un triste accidente que conmovió a todos los brasileños: el hundimiento del Bateau Mouche durante la fiesta de Nochevieja de la playa de Copacabana en Río de Janeiro el 1988. *Leda e o Mar*, de Branca y Anníbal y *Mare Ab Amaro,* de Julio Tigre, nos permitieron un acercamiento a las leyendas mitológicas y la simbología. Las obras de Elisa Queiroz se hacen muy actuales, en un momento en que los cuestionamientos de las atribuciones de géneros es una constante.

Resguardados los aspectos esenciales de la idea propuesta por la obra, reconocemos una flexibilidad por parte de los artistas con respecto a posibles adaptaciones al proyecto original, cuando necesario para viabilizar la exhibición y el mantenimiento de sus obras. Una característica acentuada en el arte contemporáneo, especialmente cuando la carga del significado de la obra está más en la idea que en los materiales que la representan y la autoría está así resguardada en el proyecto, incluso permitiendo que otra persona reproduzca la obra sin comprometerla. En esta dirección, recordamos la permisión de sustitución o actualización de materiales, como el proyector de *Transposição e adensamento*, los motores y piezas en las obras de Mauricio Salgueiro y el uso de cuerda sintética en futuras exhibiciones de *Elo*, de Irineu Ribeiro. En otros casos, esto se evidencia en la posibilidad de más de una forma de organizar el trabajo en el espacio, como en la obra *Caranguejada* o como descripto en el proyecto de *Mare Ab Amaro*. Esta flexibilización es más permisiva en las obras que se utilizan de materiales industriales, cuyos proyectos permiten rehacer la obra a partir de la adquisición de nuevos materiales, que mantengan la apariencia y el funcionamiento de los utilizados en el montaje original, como en *Bi-Polar*, *Mare Ab Amaro* y *Leda e o Mar*.

En todos los casos, en los tres museos, la respuesta positiva y inmediata a la convocatoria para una entrevista expresaron la actitud de colaboración por parte de los artistas involucrados. Esto fue esencial para que pudiéramos realizar las entrevistas durante los cortos períodos de trabajo de campo en Brasil. La misma disponibilidad recibimos de artistas que viven en otros estados, como Luciana Ohira y Sérgio Bonilha, y el dúo Blanca Moltalde y Anníbal, de São Paulo, que rápidamente respondieron nuestras preguntas por correo electrónico. Destacamos especialmente el privilegio y el honor de contar con la presencia del reconocido artista Maurício Salgueiro, quien dejó Río de Janeiro para Vitória, para la grabación de la entrevista y por la buena disposición y generosidad con la que nos enseñó sobre sus 'máquinas artísticas'.

La participación de dos directores y sus equipos en este proyecto nos hace considerar que las experiencias y los resultados de esta investigación han hecho una contribución relevante, como un marco desde el cual se imprime una nueva forma de ver y tratar el trabajo de instalación en las instituciones involucradas.

La experiencia en documentación permitió la comprensión de que el grupo de las instalaciones solicita otra documentación y recursos y estrategias de conservación, un gran volumen de información recogida. Podemos inferir que el reconocimiento de la necesidad de incorporar protocolos de documentación diferenciados para la instalación, impresión o reconstitución de los paradigmas propuestos del arte contemporáneo y su ruptura con el arte tradicional. La suposición o reconocimiento de que la idea prevalece sobre la materialidad del trabajo, o lo que en la práctica significa decir que, en muchos casos, la adquisición de un trabajo no significará la retención de un objeto o varios elementos de la reserva técnica, sino de su diseño.

Gustaríamos de subrayar la importancia de si discutir cada adquisición no solo considerando los intereses curatoriales, como suele ocurrir en muchos casos. Es premente pensar que papel cumplen los elementos materiales de cada trabajo adquirido y hacerlo en el proceso de adquisición, no a posteriori. Tomemos como ejemplo las cucharas de la instalación *Mare Ab Amaro*, de Júlio Tigre o de la *Bóias para náufragos*, de Sérgio Câmara. Estos dos casos plantean consideraciones importantes: toda pieza que se almacena en la reserva técnica demanda espacio físico, tiempo laboral y inversión técnica y económica para su conservación. Además, hay que mensurar el riesgo del mantenimiento de alguno material cuyo proceso de deterioración puede conllevar problemas de conservación a otras obras de la colección. Ni siempre la adquisición de una obra de instalación significará la adquisición y mantenimiento de sus elementos materiales. Hay casos en que sus componentes bien podrían ser rehechos o adquiridos cuando en un montaje futuro de la obra. En estos casos es primordial que se cuestione la necesidad de la guardia de los materiales.

El contacto directo con la materialidad de las obras ya sea en la elaboración del plan material o para el análisis del estado de conservación nos permitió reunir un gran volumen de información totalmente desconocida o no procesada por el museo hasta entonces.

Nos encontramos con un número significativo de obras deterioradas. Nos permitió inferir cómo la falta de preparación del personal para la conservación de las colecciones y las malas condiciones de la guardia contribuyeron a esta mala condición general. Nos sorprendió la rapidez con

que se ha deteriorado algunos elementos, como el cuero de la cámara Polaroid® y los dos rollos de hilo de algodón en la obra *Ocupação mínimo-máxima do espaço*, de la pareja Luciana Ohira y Sérgio Bonilha en el período de 2015 a 2019, fechas de nuestros primeros y últimos registros de esta obra. Sólo para citar un ejemplo, pero pérdidas y deterioros significativos han ocurrido también en la Casa Porto das Artes Plásticas.

Basado en la premisa de que tener un ambiente de protección adecuado y el conocimiento de cómo mantener las obras en buenas condiciones son condiciones mínimas esperadas en una institución museística, consideramos serio que los museos de Espírito Santo sigan sin poder responder satisfactoriamente a las demandas de sus colecciones. Sin embargo, reconocemos los esfuerzos realizados por sus equipos para tratar de satisfacer esta demanda y los avances que se han hecho, pero nos parece que estas cuestiones aún no han sido abordadas en profundidad por las autoridades superiores, ya que la mejora de las condiciones de las reservas técnicas y la capacitación del personal dependen de la liberación de recursos del gobierno estatal (en el caso de GHM y MAES) y del gobierno municipal (en el caso de CPAP). Afrontar este problema depende de un proyecto político que reconozca el potencial y, destacamos, el compromiso de estas instituciones con las colecciones que mantienen. Este compromiso no es más que un deber para con la gente de Espírito Santo, un público que hoy disfruta (o debería estar disfrutando) de este legado artístico, y también su transmisión a las generaciones futuras.

REPERCUSIONES.

Algunas acciones recientes atestiguan el interés de los museos por mejorar la gestión de sus colecciones, contemplando las especificidades de las instalaciones. Podemos citar algunos ejemplos:

En 2019, la Casa Porto das Artes Plásticas ha empezado el proceso para la elaboración de su Plano Museológico, bajo la coordinación del museólogo Felipe Carvalho, contratado para conducir este proceso junto al personal del museo. A convite de la dirección del museo, participamos de dos encuentros de trabajo, dirigidos al tema de la conservación de obras, política de adquisición y política de bajas/eliminación. Hemos visto que el Programa de Colección, Programa Arquitectónico y Programa de Exhibición prevé la inclusión en la hoja de datos futura elementos que anteriormente a esta investigación no se consideraban como significativos.

Otro ejemplo, se prevé que el sistema debe suportar archivos pesados de imagen, audio y audiovisual, así como documentos adjuntos. Según Felipe Carvalho, Bernadette Rubim, técnica de la institución, solicitó que, en el sistema de datos que se está programando, se agregue a la hoja de datos de las obras la sección "instrucciones de montaje" y no solo eso, sino que el equipo también consideró que, en el proceso de adquisición de obras complejas, se requerirá del artista la entrega de las instrucciones de montaje de su trabajo.

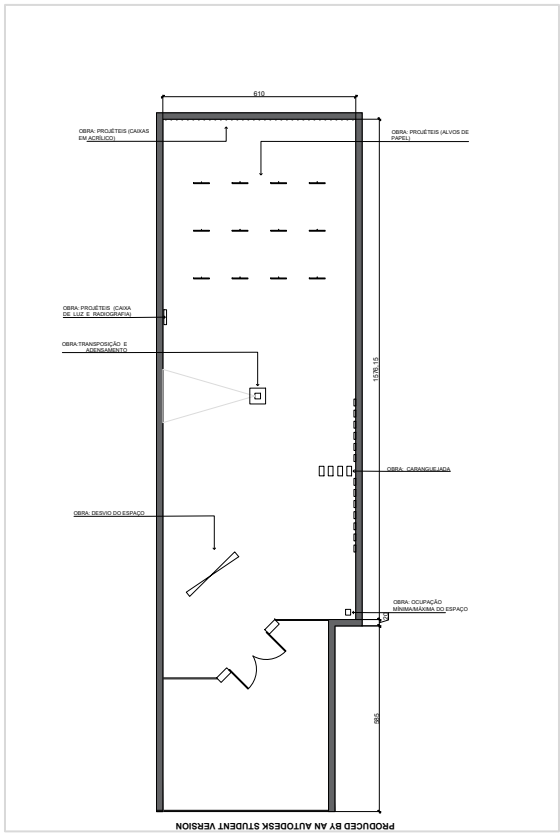
El Programa de Colección prevé en su Política de Adquisiciones la consideración del estado de conservación de la obra y recomienda la preferencia por adquirir obras en buen estado. El Programa también ha subrayado observar si la obra no presenta una complejidad que hace que sea difícil su mantenimiento y montaje, por encima de las condiciones de la institución. Por fin, recomienda dar preferencia a la compra de obras no perecederas.

Paralelo a la Política de Adquisición, la institución también prevé la imperiosa necesidad de enfrentar a un tema siempre delicado en los museos: la política de eliminación. En la discusión de este tema, el personal institucional ha mencionado el ejemplo del material que se quedó de la instalación *Bi-Polar* (Figura 261, pág. 440), como uno que no está justificado para mantenerse en la colección.

Al recordarse la ficha de datos primitiva (Figura 26, p. 118) que hemos encontrado en 2015 y los problemas identificados en esta colección y considerar todos los temas discutidos y inclusos, se puede aseverar que esta investigación aportó una significativa contribución a este proceso de elaboración del Plano Museológico y el Programa de Colección que recientemente ha sido elaborado en la Casa Porto das Artes Plásticas

Otra repercusión de esta investigación, la Galeria Homero Massena pretende encerrar el año con la exposición *Reverso* (26/11/2019 a 03/02/2020), que exhibirá las cinco instalaciones que han sido investigadas en este trabajo y tendrá como eje la documentación realizada por este proyecto. Con eso la Galeria Homero Massena afirma públicamente la importancia de la documentación adecuada de las instalaciones de su colección.

La muestra se presenta como una gran oportunidad de ampliar el debate sobre la problemática de la documentación y conservación de las obras contemporáneas complejas, un de los objetivos de esta investigación.



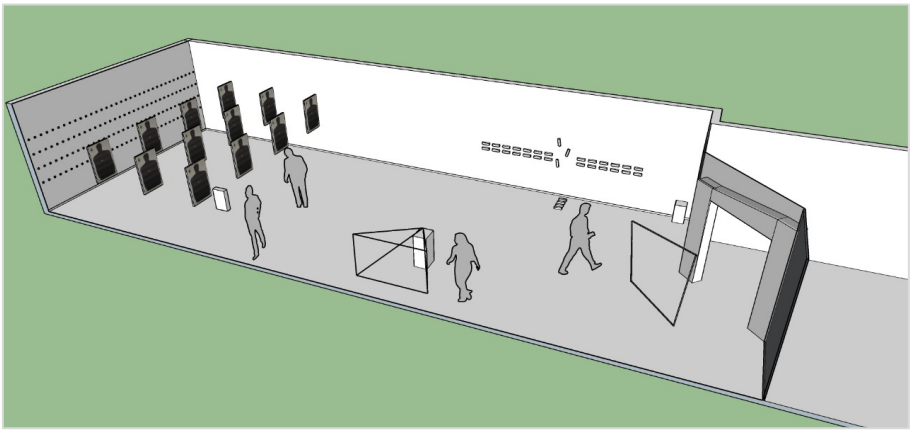


Figura 372. Planta baja y proyección de la expografía, logomarca (fondo blanco) y capa del catálogo (fondo negro) de la muestra *Reverso*, que se abrirá el 26/11/2019, en la Galeria Homero Massena. Proyecto expográfico: Pedro Cabral. Logotipo y proyecto gráfico: Hugo Bello.

Al proponer la documentación como camino para la conservación, buscábamos apuntar un camino posible para un avanzo de la calidad del trabajo de los museos locales en la conservación de las obras instalativas. La documentación no requiere aportes financieros. Más que nada, una buena documentación dependerá del esfuerzo del personal en cambiar prácticas, buscar conocimiento a través del estudio de casos y experiencias desarrolladas por importantes proyectos, accesible en la web – como el Inside Installation, INCCA, y otros. La actualización de los protocolos de documentación, con la inclusión de las entrevistas a los artistas y otros actores cuando necesario (comisarios de exposición, asistentes del artista, etc.), ofrece un avance significativo en dirección a un trabajo más calificado y eficaz en la conservación de las obras contemporáneas. Hemos adjuntado (en Anexo) un modelo sencillo de Informe de Condición para guiar al personal museal a realizar la documentación de modo más profundo. Este modelo podrá ser ampliable y adaptado a cada institución.

Sin embargo, enfatizamos que la entrevista es el punto inicial para un cambio de los paradigmas en la documentación, no final. La eficiencia de los nuevos protocolos se efectiva solamente cuando la gestión de los datos recopilados y su interpretación resultan en prácticas más adecuadas de conservación y exhibición de las instalaciones. Creemos haber dado una contribución significativa a las tres colecciones públicas, pero este es el paso inicial. La documentación de las instalaciones no es un procedimiento hermético o finito, sino un proceso que acompañará el trabajo por todo el período de su vida en la colección del museo.

Esperamos que esta investigación haya contribuido para el reconocimiento del protagonismo de la documentación para la conservación y exhibición de una instalación. También el aporte ofrecido por las entrevistas y el análisis en profundidad de la materialidad de la obra para fundamentar un plan adecuado de conservación. Terminamos por expresar nuestra expectativa de habernos entusiasmado a los directores y el personal de la Galeria Homero Massena, del Museu de Arte do Espírito Santo y de la Casa Porto das Artes Plásticas a consolidar la actualización de sus protocolos de documentación y dar los necesarios pasos siguientes en dirección al avance cualitativo en la conservación de las actuales y de las futuras obras instalativas de las colecciones públicas en Espírito Santo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

«About INCCA | INCCA». Accedido 13 de mayo de 2019. https://www.incca.org/about-incca.

Alegre, Manuel. *Praça da Canção*. Editado por Cecília Andrade. *Publicações Dom Quixote*. Lisboa, 2015.

Althöfer, Heinz. «Einige Probleme der Restaurierung moderner Kunst.» En *Das Kunstwerk. The work of art. 8, XVI*, 51-59, 1962.

Archer, Michael. *Arte contemporânea : uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

«Artista Maruzza Valdetaro expõe obra inédita no Maes | Universitária FM», 2013. http://www.universitariafm.ufes.br/noticias/artista-maruzza-valdetaro-expoe-obra-inedita-no-maes.

Baroja, Pio. «Las inquietudes de Shanti Andia Title: Las inquietudes de Shanti Andia Character set encoding: ASCII *** START OF THIS PROJECT GUTENBERG EBOOK LAS INQUIETUDES DE SHANTI ANDIA ***», 2004. www.gutenberg.net.

Berçaco, Ériton. :: «:: São Sebastião incompreendido? Vamos ao Mercado! »: Overmundo, 2009. http://www.overmundo.com.br/overblog/sao-sebastiao-incompreendido-vamos-ao-mercado-1.

Berk, M. F. M. van den (Matheus Franciscus Maria). *The magic flute = Die Zauberflöte : an alchemical allegory*. Brill, 2004. https://books.google.com.br/books?id=Czf03wkhapkC&pg=PA143&lpg=PA143&dq=The+Magic+Flute+The+main+characteristics+of+salt+are:+bitterness+and+wisdom&source=bl&ots=yxSR8BZhnk&sig=ACfU3U2xaCQ2kSBPJFpQ-PFG3wXgTTwRYQ&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiixqyMuJHjAhWYLLkGHdy8Dz4Q6AEwAHoECAkQAQ#v=onepage&q=The Magic Flute The main characteristics of salt are%3A bitterness and wisdom&f=false.

«Biografia | Mauricio Salgueiro». Accedido 23 de junio de 2019.

http://mauriciosalgueiro.com.br/biografia.

Bobbio, Norberto. *O tempo de memória: De senectude e outros escritos autobiográficos*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

Capixaba, Memória. «Maurício Salgueiro - Artista Plástico Capixaba (Entrevista a TV Gazeta - 1994), YouTube video, 5:08», 2017. https://www.youtube.com/watch?v=wmXIdYcEfYg.

«Castel Vitorino Brasileiro, artista trans: O trauma é brasileiro - Diário do Engenho». Accedido 13 de septiembre de 2019. https://diariodoengenho.com.br/castel-vitorino-brasileiro-artista-trans-o-trauma-e-brasileiro/.

Cavalcanti, Carlos. «Exposição individual - Maurício Salgueiro». Accedido 29 de marzo de 2019. http://mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica28-63.

Cherques, Sanin. «ORDINÁRIO MARCHE | Mauricio Salgueiro», 1994. http://www.mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica42-77.

Cherques, Sarin. *Sólido e Insólido - YouTube, 10:25. Publicado en 29 de noviembre de 2018*, 1994. https://www.youtube.com/watch?v=px3qYBr4KOw.

Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1998.

Cirillo, José. «Estúdio : artistas sobre outras obras.» En *Revista :Estúdio*, 4:246-51. Universidade de Lisboa - Faculdade de Belas-Artes, 2013. http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582013000100033.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Colección. Barcelona, España: Editorial Labor S.A., 1992.

«Cuidados com Acrílico - Fortichapas». Accedido 7 de octubre de 2019. https://fortichapas.com.br/cuidados-com-acrilico/.

«cultura / ... acertijos enlaceverde: "primeras menciones" (... alrededor del mundo y del tiempo)». Accedido 9 de julio de 2019. http://acertijosculturales.blogspot.com/2017/01/primeras-menciones-alrededor-del-mundo.html.

«Curso de Fundamentos de Ciencia de Materiales.» 4.3. Corrosión por picadura., s. f. http://www.upv.es/materiales/Fcm/Fcm12/fcm12_4.html.

Daemon, Basílio Carvalho. *Província do Espírito Santo, sua descoberta, história cronológica, sinopse e estatística*. Editado por Maria Clara

Medeiros Santos Neves. Secretaria. Vitória: Instituto Sincades, 2010.

Debón, Pilar Montolio, y Rosario Llamas Pacheco. «Estudio de la idea , la materia y los factores discrepantes que afectan a la conservación de los híbridos artísticos», 2010, 81-105.

Desvallées, André, y François Mairesse. *Conceptos claves de museología.*, 2010.

«Dionísio del Santo | Enciclopédia Itaú Cultural». Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2019. http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7878/dionisio-del-santo.

Dra Almerinda da Silva Lopes, Profa. «Maurício Salgueiro e a poética da máquina». Accedido 23 de junio de 2019. http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/05_almerinda.pdf.

Elisa Queiroz. *Free williams - YouTube video, 10:06*. EQ Produções, 2004. https://www.youtube.com/watch?v=3FBc1mT_TO8.

Elvira Barba, Miguel Ángel. *Arte y mito : manual de iconografía clásica*. Sílex, 2008. https://books.google.com.br/books?id=D-8jTW7eWDkC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_book_other_versions#v=onepage&q&f=false.

Fernandes, Nuno. «Marinharia, "Nós perto do mar", knots: Nós de marinheiro e suas utilidades», 2013. https://nospertodomar.blogspot.com/2013/12/nos-de-marinheiro-e-suas-utilidades.html.

Flores de Medeiros, Gilca, y Rosario Llamas Pacheco. «Projéteis: Documentación y conservación de una instalación.» En *Arché. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*, 11 y 12-., 79-84. Valencia, España, 2018.

Fundação Nacional do Índio - FUNAI. «Índios no Brasil - Quem são». Accedido 22 de septiembre de 2019. http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao.

«Galeria Usina (Vitória, ES)». En *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. Itaú Cultural, 2017. http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao280403/galeria-usina-vitoria-es#.

Garção, Henery Ferreira. «ESTUDO DA HIDRODINÂMICA E DA DISTRIBUIÇÃO DE SALINIDADE NA BAÍA DE VITÓRIA ATRAVÉS DE MODELAGEM COMPUTACIONAL». Universidade Federal do Espírito

Santo, 2007. https://docplayer.com.br/59470675-Estudo-da-hidrodinamica-e-da-distribuicao-de-salinidade-na-baia-de-vitoria-atraves-de-modelagem-computacional.html.

«Home - IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional», 2016. http://portal.iphan.gov.br/.

Hummelen, Ysbrand, y Tatja Scholte. «Capturing the Ephermeral and Unfinished». *Technè*, 2006.

Keller, Héctor Alejandro. «Importancia de las especies con "madera de ley" para los Guaraníes de Misiones, Argentina». *Revista Floresta YVYRARETA 17*. Misiones, Argentina, 2001.

Kennedy, Nora. «Normas para la exposición de fotografias». *Cuadernos técnicos de Conservación Fotográfica 2*. Rio de Janeiro (Brasil), 1996. http://portais.funarte.gov.br/preservacaofotografica/wp-content/uploads/2010/11/cad2_esp.pdf.

Laus, Harry. «SOM E LUZ DE MAURICIO SALGUEIRO | Mauricio Salgueiro», 1966. http://mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica24-58.

LEENA. «Elisa Queiroz». Artistas Capixabas Contemporâneos, 2012. http://artecontemporaneaes.blogspot.com.es/p/elisa-queiroz.html.

Llamas Pacheco, Rosario. *Arte contemporáneo y restauración; O cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Editorial Tecnos, 2014.

———. *Idea, materia y factores discrepantes en la conservación del arte contemporáneo*. Valencia, España: Universitat Politècnica de València, 2011.

Lopes, Almerinda. «ORDINÁRIO MARCHE | Almerinda Silva Lopes. Comitê Brasileiro de História da Arte. - outubro 2015», 2005. http://mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica43-78.

Lopes, Almerinda da Silva. «A arte conceitual do capixaba Atílio Gomes Ferreira (Nenna)». *Revista Gama, Estudos Artísticos*. Lisboa, 2015. https://issuu.com/fbaul/docs/gama5/64.

———. «A pesquisa em artes visuais no Espírito Santo em uma trajetória específica». *Locus:revista de história*. Juiz de Fora, 2013.

———. *Artes plásticas no Espírito Santo - ensino, produção, instituição e crítica (1940-1969)*. EDUFES. Vitória, 2012.

Luís Vaz de Camões. «Os Lusíadas (Canto X - 128 estância / estrofe)».

Accedido 8 de julio de 2019. https://oslusiadas.org/x/128.html.

Mariano, Camila Vitti. «Materiais plásticos no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo: A Fonte das Nanás de Niki de Saint Phalle.» Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

Mendes, Neusa. «Matias Brotas Exposição DuoORLANDO DA ROSA FARYA & MARUZZA VALDETARO, de 24 de agosto a 07 de outubro de 2006 - Matias Brotas». Mathias Brotas, 2006. http://www.matiasbrotas.com.br/portfolio-items/exposicao-duo-orlando-da-rosa-farya-maruzza-valdetaro-de-24-de-agosto-a-07-de-outubro-de-2006/.

Moore, David. «Pollywog or Shellback: The Navy's Line Crossing Ceremony Revealed». Veterans United Home Loans, 2013. https://www.veteransunited.com/network/the-navys-line-crossing-ceremony-revealed/.

Mosé, Viviane de Souza. *A resistência tapuia na capitania do Espírito Santo: dados sobre a formação das identidades capixabas*. IHGES. Vitória, 2009.

«Mundus symbolicus, in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quàm profanis eruditionibus ac sententiis illustratus : subministrans oratoribus, praedicatoribus, academicis, poetis &c. innumera conceptuum argumenta : Picinelli, Filippo, 1604-ca. 1667 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive». Accedido 30 de junio de 2019. https://archive.org/details/mundussymbolicus00pici/page/n8.

Murta, Ana Cristina., y Nenna. *A pedra que o estilingue lança on Vimeo*, 2010. https://vimeo.com/174048601.

Nepomuceno, Margarida. «O Salão do Mar ganhou projeção nacional e fortalece a cultura local - Carta Maior», 2007. http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/O-Salao-do-Mar-ganhou-projecao-nacional-e-fortalece-a-cultura-local/12/13381.

«O Artista». Accedido 7 de abril de 2017. http://www.cccv.org.br/fique-por-dentro/espaco-cultural/galeria/barro_nosso/site_irineu/artista.htm.

«O boicote à Bienal de 1969 - Bienal». Accedido 23 de junio de 2019. http://www.bienal.org.br/post/537.

«O que é museu». Portal do Instituto Brasileiro de Museus, 2016. http://www.museus.gov.br/os-museus/o-que-e-museu/.

Passos, Gilberto, Gil Moreira, Luiz Fernando De Almeida, y Armando Luiz. *Madeira: Uso e Conservação - Cadernos Técnicos 6*. Brasiília (Brasil): IPHAN/MONUMENTA, 2006. http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/CadTec6_MadeiraUsoEConservacao.pdf.

Paula Lamas, María. «La influencia española en la edición de 1584 de "Os Lusíadas"». Accedido 8 de julio de 2019. https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_056.pdf.

Paulo, São. «MAGALI MELLEU SEHN A preservação de ' instalações de arte ' com ênfase no contexto brasileiro : discussões teóricas e metodológicas», 2010.

Pedroso, Franklin Espath, y Jorge Emanuel Espinho. «Exposição Reinventando o Mundo - Museu da Vale, Vitoria do Espírito Santo, 2013 | Mauricio Salgueiro». Accedido 28 de junio de 2019. http://www.mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica55-92.

Perpétua, Mara; Fanini, Nilson. *Desenho -Itaú Galeria - Mara Perpétua*. Brasil: Welley Produções, 1993. https://vimeo.com/16710954.

Reis, Paulo. «Fiat Lux: a luz na arte.» En *Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.*, 2003.

Restany, Pierre. «L'Ottava Biennale di San Paolo». *Domus*. Milano, noviembre de 1965.

«Rio de Janeiro 2007 Escola de Artes Visuais do Parque Lage | Casa da Xiclet». Casa da Xiclet, 2007. https://casadaxiclet.com/todas-exposcoesall-exhibitions/todasexposicoes/fora-do-eixo/rio-de-janeiro-2007-escola-de-artes-visuais-do-parque-lage/.

Rodrigues, Jaime. «FRONTEIRA IMAGINÁRIA E RITO DE PASSAGEM: A TRAVESSIA DO EQUADOR NA CULTURA MARÍTIMA ATLÂNTICA (C. 1498-C.1950)». Accedido 5 de julio de 2019. https://coloquiocienciacolonial2013.files.wordpress.com/2013/11/2-3-fronteira-imaginc3a1ria-e-rito-de-passagem.pdf.

Rodríguez López, María Isabel. «La personificación del mar: Evolución y transformaciones iconográficas del mundo clásico al medioevo». *Revista Digital de Iconografía Medieval, vol.IX, n 17*, 2017.

Rosa, Magna Silva. «A criação e atuação da galeria de arte e pesquisa da universidade federal do espírito santo e sua proposta de atualização das linguagens das artes plásticas (1976-1980)». Universidade Federal do Espírito Santo, 2015.

Sales, Sandra Fátima Dias. «Lindolpho Barbosa Lima e Carlos Chenier: A crítica de arte em Vitória / ES entre as décadas de 1940-1980.» Universidade Federal do Espírito Santo, 2011.

Saletto, Nara. «Sobre a composição étnica da polulação capixaba.» *Dimensões - Revista de História da Ufes. N.11*. Vitória, 2000. http://www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/2329.

Santabárbara Morera, Carlota. «Heinz Althöfer, el inicio de la teoría de la restauración del arte contemporáneo». *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, n.º 18 (2016): 52-69. https://doi.org/10.30827/e-rph.v0i18.5198.

Santos, Renata Ribeiro dos. «Galería Homero Massena : narrando la historia de los espacios de exhibición de arte en la capital de Espírito Santo – Brasil Renata Ribeiro Dos Santos». *SIAM, Series Iberoamericanas de Museologia*. Madrid, 2012. http://www.uam.es/mikel.asensio.

Sehn, Magali Meller. «A preservação da arte contemporânea». *Revista Poésis*, n.º 20 (2012): 137-48.

Sehn, Magali Melleu. *Entre residuos e dominos: preservaçao de instalações de arte no Brasil*. 1.ª ed. C/ Arte, 2014.

Seyferth, Giralda. «COLONIZAÇÃO, IMIGRAÇÃO E A QUESTÃO RACIAL NO BRASIL». Accedido 22 de septiembre de 2019. https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/25-encontro-anual-da-anpocs/st-4/st10-3/4610-gseyferth-colonizacao/file.

«Siete mares - EcuRed». Accedido 9 de julio de 2019. https://www.ecured.cu/Siete_mares.

«Significado do nome Leda». Accedido 8 de julio de 2019. https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/leda/.

Silva, Renan Andrade. «A formação de acervos artísticos: a constituição do acervo do Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo». Universidade Federal do Espírito Santo, 2013.

«Sobre o MAES». MAES MUSEU, 2016. http://maesmuseu.wixsite.com/maes/sobre.

Sousa Júnior, Mário Anacleto de. «De la imagen de la ruina a la ruina de la imagen. Un dilema en la conservación del arte contemporáneo». Universitat Politècnica de València, 2015. https://drive.google.com/file/d/0B7BkoJv0T1ovRklGRVVGTUNmNEE/view?usp=sharing.

Teixeira, Bernadette Rubim. «1 2008». En *Galeria Homero Massena: 30 anos*, editado por IFCH, 1143-48. Campinas: UNICAMP, 2008.

———. «GALERIA HOMERO MASSENA – Interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo». Universidade Federal do Espírito Santo, 2009.

Twombly, Cy, y Cy Twombly. *Leda and the Swan*, 1962. http://search.moma.org/?q=Twombly+Leda;q1=The%2BCollection;x1=category.

Vanrell Vellosillo, Arianne. «El (nuevo) papel del conservador restaurador en la conservación y comprensión de obras de nuevas tecnologías». *IV Congreso del GEIIC. Cáceres, 25, 26 y 27 de noviembre de 2009*, 2009, 371-80.

———. «Nuevas estrategias para la conservación de colecciones de arte con elementos tecnológicos: propuestas metodológicas de humanidades digitales». Universidad Complutense de Madrid, 2015. https://eprints.ucm.es/33204/1/T36381.pdf.

———. «Proyecto Inside Installations em América Latina. Primeira fase: difusión, preparación y puesta en marcha.» *Conservación de Arte Contemporáneo, 10ª Jornada. Departamento de Conservación-Restauración.*, n.° Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. (2009): 217-221.

Ventorim, Larissa. «MAES abre exposição com obras da antiga galeria Usina Arte Contemporânea», 2011. http://www.secult.es.gov.br/noticias/18446/maes-abre-exposicao-com-obras-da-antiga-galeria-usina-arte-contemporanea.html.

Vieira Jr, Erly. :: «:: Arte para degustar »:, 2007. http://www.overmundo.com.br/overblog/arte-para-degustar.

———. «Morre a artista plástica Elisa Queiroz - gazeta online». *Gazeta online*, 2011. http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2011/04/noticias/a_gazeta/dia_a_dia/829253-morre-a-artista-plastica-elisa-queiroz.html.

Viera Jr, Erly. :: «:: Vende-se sossego (e um pedaço do céu também!), 24/10/2006 »: Omeromundo, 2006. http://www.overmundo.com.br/overblog/vende-se-sossego-e-um-pedaco-do-ceu-tambem.

Zanete, Rafaela Rasseli. «Uma análise da construção do Museo de Arte do Espírito Santo». Fundação Getúlio Vargas, 2011.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Cuadro esquemático de la metodología y las etapas de esta investigación. 44
Figura 2. Cuadro esquemático de la metodología y las etapas de esta investigación. 44
Figura 3. Imagen de la ciudad de Vitória en el siglo XIX. 53
Figura 4. Mapa de la isla de Vitória, capital de Espírito Santo y su localización en el mapa de Brasil. 54
Figura 5. Atílio Gomes Ferreira (Nenna), *Estilingue*. 1970. Intervención urbana, árboles, yeso colorido, plástico. Dimensiones variables. Foto: Sagrillo 62
Figura 6. Nenna, *Embrulhos transparentes*, 1976. Exposición Brasil 1970-75, en el Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro, 1976. 64
Figura 7. Elisa Queiroz, *Namoradeira*, 1999. Colección GAEU. Foto: Cláudia Pedrinha. 69
Figura 8. Hilal Sami Hilal, *Sherazade*, 2007. Exposición *Seu Sami*, Museu Vale, Vitória (ES, Brasil). 70
Figura 9. Rick Rodrigues. *Tudo o que não invento é falso*, 2016. Galeria Homero Massena. Foto: Assessoria de Imprensa da Secult. 71
Figura 10. Rubiane Maia, *O jardim*, 2015. Dos momentos de la performance en la exposición "Terra Comunal – Marina Abramovic + MAI", en el SESC Pompéia, en São Paulo, Brasil. Fotos: Tete Rocha. 73
Figura 11. Cláudia França. *Trabalho do chão*, 2019. Galeria Homero Massena. 74
Figura 12. Castiel Vitorino Brasileiro. *O trauma é brasileiro*, 2019. Galeria Homero Massena. Foto: Rafael Gozaga de Macedo. 75
Figura 13. Capilla Santa Luzia, donde funcionaba la Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, región central de Vitória, ES. 82
Figura 14. Galeria Homero Massena, Vitória, Espírito Santo. 86
Figura 15. Galeria de Arte Espaço Universitário, UFES, Vitória, ES. 89
Figura 16. Museu de Arte do Espírito Santo, centro de Vitória, ES). 91
Figura 17. Casa Porto das Artes Plásticas, Vitória, ES. 93
Figura 18. Exposición de reapertura de la Casa Puerto, en 2014, con obras de la colección. 94

Figura 19. Carpeta con documentación de obra, Galeria Homero Massena. 111
Figura 20. Organización del archivo documental en la reserva técnica y carpeta de documentación de obra, Casa Porto das Artes Plásticas. 112
Figura 21. Ejemplo de la ficha catalográfica de obras de la Galeria Homero Massena. 113
Figura 22. Ejemplo de ficha de catalogación de obras del Museu de Arte do Espírito Santo (Hoja 1/4). 114
Figura 23. Ejemplo de ficha de catalogación de obras del Museu de Arte do Espírito Santo (hoja 2/4). 115
Figura 24. Ejemplo de ficha de catalogación de obras del Museu de Arte do Espírito Santo (hoja 3/4). 116
Figura 25. Ejemplo de ficha de catalogación de obras del Museu de Arte do Espírito Santo (hoja 4/4). 117
Figura 26. Ejemplo de ficha de catalogación de obras de la Casa Porto das Artes Plásticas (1/2). 118
Figura 27. Ejemplo de ficha de catalogación de la Casa Porto das Artes Plásticas (2/2) 119
Figura 28. Imagen de la exposición "Projéteis", realizada en la Galeria Homero Massena en 2009 126
Figura 29. Luciana Ohira e Sérgio Bonilha, proyecto expositivo de la obra *Transposição e adensamento*, Colección Galeria Homero Massena 128
Figura 30. La obra *Ocupação mínima/máxima do espaço* en la portada de la invitación (dibujo) y en exposición en 2007, en la Galeria Homero Massena. 128
Figura 31. El proyecto elaborado por Marcelo Gandini para la selección de artistas expositores en la Galeria Homero Massena en 2009. 130
Figura 32 *Escultura II*, de Maurício Salgueiro. Estructura interna de la obra con el cableado eléctrico. Colección Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio del Santo 138
Figura 33. *Paisagem detalhe II*, de Maurício Salgueiro. Detalle de la parte interior de la obra, con firma y fecha. Colección Museu de Arte do Espito Santo Dionísio del Santo. 139
Figura 34. *Batismo de Netuno,* de Irineu Ribeiro. Detalle del hilo azul que representa la línea del Ecuador. 160
Figura 35. *Perfume*, de Maruzza Valdetaro. Detalle del recipiente con granos de café que promueve el olor elegido para ambientar la obra. . 161
Figura 36. Proyecto de la obra *Mar Ab Amaro*, de Júlio Tigre. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas 163
Figura 37. Imágenes del proyecto de la obra *Mar Ab Amaro*, de Julio Tigre. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas. 164

Figura 38 Detalle del proyecto de la obra *Mare Ab Amaro* elaborado por Júlio Tigre. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas. 166
Figura 39 Imágenes del proyecto de la obra *Bi-Polar*, de Vilma Lino. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas. 174
Figura 40 Componentes de la obra *Bi-Polar*, de Vilma Lino, colección Casa Porto das Artes Plásticas. 175
Figura 41. Imagen del proyecto de la instalación *Bóias para náufragos* (vista lateral), de Sérgio Câmara. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas. 177
Figura 42. Imagen del proyecto de la instalación *Bóias para náufragos* (vista superior), de Sérgio Câmara. Archivos Casa Porto das Artes Plásticas ... 178
Figura 43. Imagen del proyecto de la instalación *Leda e o Mar*, de Anníbal y Branca. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas. 180
Figura 44. Anníbal y Branca, proyecto de la obra *Leda e o Mar*. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas. 181
Figura 45. Anníbal y Branca, Leda e o Mar, 2006. 7º Salão do Mar. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas. 182
Figura 46. Irineu Ribeiro, *Caranguejada*, 2001. Exposición *Marcas da Memória: a construção do acervo da Galeria*, GHM, 16/02/2015 a 20/04/2015. 186
Figura 47. El modo de hacer el acabado de la olla, con aplicación del tanino con un recogido de ramas); A la derecha, platos de la gastronomía típica local, servidos en las ollas de barro. 187
Figura 48. Cangrejos de la especie *Urcide cordatus* (*Uça*) a venta en una feria de Vitória/ ES, Brasil. Foto: Gilson Flores. 188
Figura 49. Irineu Ribeiro, *Caranguejada*, 2001. Ejemplo de tres cangrejos con distintos remates. 190
Figura 50. Zona de manglar, barrio Goiabeiras, Vitória/ES, Brasil. Foto Flávia Peixoto. 191
Figura 51. João Carlos de Souza, *Desvio do espaço*, 2003. Exposición *Complexidades em Exhibição*, Casa Porto das Artes Plásticas, 2016. 194
Figura 52. João Carlos de Souza, *Desvio do espaço*, de 2003. Imagen lateral de la obra en el montaje de 2016, en la Casa Porto das Artes Plásticas. 196
Figura 53. João Carlos de Souza, *Paralelepípedo aberto*, 2003. Hilo de cobre, 20 x 30 x 20 cm. 199
Figura 54. João Carlos de Souza, *Desvio do espaço*, 2003, 150x100cm. Museu de Arte Contemporânea de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, São Paulo, Brasil. 200
Figura 55. João Carlos de Souza, *Dois desvíos*, 2005. Instalación, exposición *Dimensões*, Galeria Rosa Barbosa, São Paulo, Brasil. 200
Figura 56. João Carlos de Souza, *Mesanino*, 2018. Lámparas led fluorescentes, 120x240x120cm. 201

Figura 57. Interacción del público: Persona dibujando las líneas proyectadas en la pared. Exposición *Ocupação mínima máxima do espação*, Galeria Homero Massena, 2007. 202
Figura 58. Imagen del proyecto expositivo de la obra *Trasnposição e adensamento*, de Luciana Ohira y Sérgio Bonilha. Archivo Galeria Homero Massena. 204
Figura 59. Luciana Ohira y Sérgio Bonilha, *Transposição e adensamento*, 2007. Imagen de un de los lotes de diapositivas, con dibujos a proyectar en la pared. Foto: Archivo Galeria Homero Massena. 205
Figura 60. La obra *Transposição e adensamento* en la exposición *Paisagens do acervo*. Galeria Homero Massena, 2015. 207
Figura 61. Entrevista. Luciana Ohira, Sérgio Bonilha, la autora y Franquilândia Ralf, coordinadora de la Galeria Homero Massena. 209
Figura 62. El sobre con el primer grupo de diapositivas enviados por los artistas a la Galeria Homero Massena en 2007. 209
Figura 63. Luciana Ohira y Sérgio Bonilha, *Ocupação mínimo-máxima do espaço*, 2007. Galeria Homero Massena. 210
Figura 64. Marcelo Gandini, *Projéteis*, 2009. Galeria Homero Massena. 214
Figura 65 – Marcelo Gandini. Proyecto de la instalación *Projéteis*, 2009. Archivo Galeria Homero Massena. 215
Figura 66. Entrevista al artista Marcelo Gandini. Galeria Homero Massena, Vitória/ES, 08/10/2015. De la izquierda para la derecha: la autora, el artista Marcelo Gandini, la becária Helena Paccagnella y la Coordinadora de la Galeria Homero Massena, Franquilândia Raft. 216
Figura 67. Marcelo Gandini, *Projéteis*, 2009. El proyectil no disparado, donado a la colección en 2009. 218
Figura 68. Maurício Salgueiro, *Escultura Luminosa II*, 1963/64. Colección Museu de Arte do Espírito Santo, Vitória/ES. 227
Figura 69. Dan Flavin, The diagonal of May 25 (1963/1964) y "Monument"1 for V.Tatlin (1964). Colección MoMA. 229
Figura 70. Maurício Salgueiro, obras de la serie *Escutura Luminosa*, 1963 - 2011. Exposición *Trancendências*, Palacio Anchieta, Virória/ES, 14.12.2010 a 14.03.2011. 231
Figura 71. Otras *Eculturas Luminosas* de Maurício Salgueiro. 233
Figura 72. Maurício Salgueiro, *Lâmina III,* 1971. Obra en la reserva técnica del MAES. 234
Figura 73. Secuencia de frames del video *Sólido insólito*, de Sarin Cherques, 1994. Dos niños se divierten con las deformaciones de sus imágenes provocadas por el movimiento de la lámina de acero de la obra Lámina. 236

Figura 74. Maurício Salgueiro, Lâmina III, 1971. Durante la entrevista al artista (a la derecha). Un registro del efecto espejo de la lámina de acero. 236
Figura 75. Maurício Salgueiro, *Paisagem Detalhe II*, 1975. Página del catálogo de la Sala Brasília - XIII Bienal de São Paulo, 1975. 237
Figura 76. En otra obra de esta serie, vemos el inicio del chorro de agua en su parte interna. 238
Figura 77. Cuadro del video *Sólido insólito,* de Sarin Cherques,1994. Niños jugando con el chorro de agua de la obra *Paisagem con detalhe II*, de Maurício Salgueiro. 239
Figura 78. Maurício Salgueiro, *Ordinário Marche I*, 1993. Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo. 241
Figura 79 y 80. Maurício Salgueiro, *Ordinário Marche II*, 1992 y *Oridinário Marche III*, 1994. 246
Figura 81. Julio Tigre, Mare Ab Amaro, 2002. Casa Porto das Artes Plásticas. 248
Figura 82. Julio Tigre, proyecto gráfico de la instalación *Mare Ab Amaro*, 2002. 249
Figura 83. Julio Tigre, detalle del proyecto gráfico de la instalación *Mare Ab Amaro*, 2002. 250
Figura 84. Nuno Ramos, *Mácula*, 1994, instalación, dimensiones variables. Obra expuesta en la 22ª Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, Brasil. Foto: Eduardo Ortega [?]. 252
Figura 85. Julio Tigre, Febre, 1996. 255
Figura 86. Julio Tigre, Substrato, 2002. 255
Figura 87. Irineu Ribeiro, *Batismo de Netuno*, 2000. Casa Porto das Artes Plásticas. 256
Figura 88. Irineu Ribeiro, *Batismo de Neptuno*, 2007. Detalle del hilo que representa la línea del ecuador. 259
Figura 89. Festa de Neptuno: A familia real. Registro de principios de la década de 1920 a bordo del buque USS Colorado, de la marina estadunidense. Foto de Ray Rucker. 261
Figura 90. Un ejemplo más actual, Neptuno y su séquito durante una ceremonia de cruce de líneas en Polonia. Foto: Bosman Okrętowy. 261
Figura 91. Ejemplo de certificado de cruce de línea fechado en 1945. Foto: U.S. Navy / Robert Clovis Fay (dominio publico). 263
Figura 92. Maruzza Valdetaro, *Roupa para sereia*, 2001. Casa Porto das Artes Plásticas, *3º Salão Capixaba do Mar*, realizado 13/12/2001 a 03/03/2002. 264
Figura 93. Maruzza Valdetaro, *Olé*, 2013. 266
Figura 94. Maruzza Valdetaro, *Roupa para sereia*, 2001. 270

Figura 95. Elisa Queiroz, Tea Bags, 2001. Archivo Casa Porto. 271
Figura 96. Imagen del catálogo del 3º Salão Capixaba do Mar. 276
Figura 97. Eliza Queiroz, Álbum de retratos, 2002. Imagen de del proyecto presentado por la artista para el *1º Salão de Arte de Vitória*. 278
Figura 98. Galletas "Maria mole". Tipo de galletas utilizadas por Eliza Queiroz en la obra Álbum de retrato. 280
Figura 99. Francisco Goya, La maja vestida, 1800-1807. Colección Museu Nacional del Prado, Madrid. 280
Figura 100. Eliza Queiroz, *Macarrão aos frutos do mar*, 2007. Imagem del proyecto presentado por la artista al concurso del *4º Salão Capixaba Mar*. 281
Figura 101.Eliza Queiroz, *Macarrão aos frutos do mar*, 2007. Foto de la obra en exposición, evidenciando irregularidades debido a la contracción de algunos rectángulos de la masa de lasaña. 282
Figura 102. Elisa Queiroz, *Será São Sebastião São Jorge?*, 2009. Foto: Gibran Chequer. 283
Figura 103. Elisa Queiroz, *Piquenique na relva com formigas*, 2004. Impresión sobre papel de arroz sobre galletas tipo "maria mole". 170 x 87 x 10 cm 284
Figura 104. Maruzza Valdetaro, Perfume, 2002. Montaje de la obra en el *1º Salão de Arte de Vitória*, en 2002. 287
Figura 105. Maruzza Valdetaro. Proyecto de la instalación *Perfume*. 290
Figura 106. Maruzza Valdetaro, Perfume, 2002. Detalle del revestimento con estampas de flores.. 291
Figura 107. Maruzza Valdetaro, *Perfume*, 2002. 1º Salão do Mar, Vitória/ES, 2002. Detalle de la silla y el reflejo de las flores en el espejo. 293
Figura 108. Maruzza Valdetaro, Mergulho, 2002. 294
Figura 109. Andressa Zanotti, O canto molhado vem do naufrágio triste e miserando I y II, 2003. 298
Figura 110. Vilma Lino, *Bi-Polar*, 2003. 5º Salão Capixaba do Mar, Casa Porto das Artes Plásticas. 302
Figura 111. Vilma Lino. Proyecto de la instalación *Bi-Polar*, 2003. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas. 303
Figura 112. Irineu Ribeiro, Elo, 2003. 307
Figura 113. Piña. Ejemplo de un nodo en formato de piña, como los utilizados en navíos. 309
Figura 114. Sérgio Câmara, Hidrofobia, 2004. 6º Salão Capixaba do Mar. 311
Figura 115. El Bateau Mouche IV siendo izado del mar algunos días después de la tragedia. 313

Figura 116. Sérgio Câmara, *Bóias para náufragos*, 2004. Exposición de Dos Salões à Bienal do Mar, 2014, en la Casa Porto das Artes Plásticas. 314
Figura 117. Anníbal y Branca, Leda e o Mar, 2006.....316
Figura 118. Anníbal y Branca, serie *Christo I* (Cristo Crucificado), 2005. 317
Figura 119. Peter Paul Rubens (1577-1640): Leda y el Cisne, óleo sobre painel, 64 x 80 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden. 318
Figura 120. Ejemplo de los modelos de bolsas de sal de la marca Cisne utilizadas en la instalación. 320
Figura 121. Irineu Ribeiro, *Caranguejada*, 2001. Exposición *Marcas da Memória: a construção do acervo da Galeria Homero Massena*, 2016. ..326
Figura 122. Irineu Ribeiro, *Caranguejada*, 2001. Conjunto de imágenes de los cangrejos descritos en la Tabla 4, agrupados por características formales.....328
Figura 123. El artista Irineu Ribeiro fijando una parte suelta de una de las piezas con cola instantánea.....329
Figura 124. Irineu Ribeiro, *Caranguejada*, 2001. Detalle del adhesivo transparente aplicado para fijar el alambre. 331
Figura 125. Irineu Ribeiro, *Caranguejada*, 2001. Cangrejo de suelo con detalle de la holgura de la masa epoxi alrededor de una de las piernas, por el movimiento del alambre.....331
Figura 126. Irineu Ribeiro, *Caranguejada*, 2001. Ejemplos de ruptura de la masa epoxi debido 332
Figura 127. Irineu Ribeiro, *Caranguejada*, 2001. Pieza con pérdida de un ojo. 332
Figura 128. Irineu Ribeiro, *Caranguejada*, 2001. Parte posterior de un cangrejo incompleto, con una clavija de hierro comprometida por la oxidación. Foto: Gilca Flores.....333
Figura 129. Irineu Ribeiro, *Caranguejada*, 2001. Parte posterior de un cangrejo con orificio central de sin clavija, pero con una segunda clavija añadida en otro punto. Foto: Gilca Flores.....334
Figura 130. João Carlos de Souza, *Desvio do espaço*, 2003. Exposición Complejidades en Exhibición, Casa Porto das Artes Plásticas, 2016. Foto: Gilca Flores 335
Figura 131. Caja de almacenamiento de la obra *Desvio do espaço*. Reserva técnica de la Galeria Homero Massena. 336
Figura 132. Detalle de cuerda negra con los cables y hembrillas abiertas utilizados en el último montaje de la obra *Desvio do espaço*, en 2016. .337
Figura 133. Luciana Ohira y Sérgio Bonilha. *Transposição e adensamento*, 2007.....338
Figura 134. Las caras de la maleta, con los compartimientos que reúnen los elementos de la obra Transposição e adensamento. 339

Figura 135. Lote 1 de diapositivas con dibujos de Luciana Ohira y Sérgio Bonilha. 340
Figura 136. Lote 3 de diapositivas..... 340
Figura 137. Lote 4 de diapositivas..... 340
Figura 138. Lote 5 de diapositivas..... 340
Figura 139. Sexto lote de las diapositivas. 340
Figura 140. Proyector de diapositivas NIPOLE utilizado para proyectar los dibujos en la pared..... 341
Figura 141. Detalle de la pieza del proyector NIPOLE en la que se insertan las diapositivas. 342
Figura 142. Cabe eléctrico y enchufe para el proyector y los materiales de dibujo. 342
Figura 143. Conjunto de sobres enviados por los artistas durante la exposición de 2007. 342
Figura 144. Luciana Ohira y Sérgio Bonilha. *Ocupação mínimo-máxima do espaço*, 2007. 345
Figura 145. La maleta y el compartimiento donde se guardan los objetos de la instalación. 346
Figura 146. Las caras de la maleta que reúne los elementos de la obra Ocupação mínimo-máxima do espaço. 347
Figura 147. Cámara Polaroid® modelo SX-70 AutoFocus. 349
Figura 148. Vista lateral de la cámara Polaroid®. 349
Figura 149. Foto 1. Al encender el cronómetro antes de empezar el montaje de la obra. 350
Figura 150. Foto 2. Regista al artista clavando un clavo en la pared. 350
Figura 151. Foto 3. El artista sustiene la maleta mientras pasa extiende el hilo. 350
Figura 152. Foto 4. Registra el momento en que se desenciende el cronómetro. 350
Figura 153. Detalle del matillo incrustado en la espuma de polietileno (Ethafoam)..... 351
Figura 154. Registro comparativo del fragmento de cuero despegado en 2019, alrededor de 1,8 cm y a la derecha, el fragmento de aproximadamente 0,5 cm despegado en 2015. 354
Figura 155. La deterioración del cuero de la cámara, con desprendimiento generalizado..... 354
Figura 156. Registro de los rodillos de hilo de algodón en 2015, en buen estado. La flecha resalta el orificio de salida del hilo de algodón. 355
Figura 157. Registro del hilo de algodón hecho en 2019, con varias manchas de oxidación. 355

Figura 158. Marcelo Gandini. *Projéteis*, 2009. Galeria Homero Massena. Archivo Galeria Homero Massena. 356
Figura 159. Los blancos cuando recibidos en donación para la colección GHM, en 2015. 357
Figura 160. *Projéteis*, Marcelo Gandini, 2008. Bolso de papel con el conjunto de cajas con proyectiles donado por el artista a la Galeria Homero Massena en 2015. 357
Figura 161. Blanco perfurado por disparos de arma de fuego. El papel sufrió ondulaciones, se nota mancha de humedad en la parte inferior y uso de cinta adhesiva en las puntas. 358
Figura 162. Ejemplares de proyectiles instalados en cajas de acrílico. Foto: Gilca Flores. 359
Figura 163. Caja de luz y radiografía que enseña la bala que el artista tiene alojada en la pierna. 361
Figura 164. Carpeta de la documentación de la obra, con los dos CD con la grabación del video que se exhibe en la instalación. 361
Figura 165. Ejemplo de grietas recurrientes en los listones de madera debido los clavos colocados para sujetar el soporte de nylon. 362
Figura 166. Detalle de las manchas de humedad en un de los blancos de papel. 363
Figura 167. Anverso y reverso de uno de los blancos perforados con disparos, con presencia de cintas adhesivas por el reverso, la inferior muy oxidada. 364
Figura 168. Detalle de las perforaciones y las deformaciones generadas en el papel. 364
Figura 169. *Projéteis*, Marcelo Gandini, 2008. Caja suelta de la base, fijada a otra con cintas adhesivas. 365
Figura 170. Ejemplo de despliegue de proyectil y de la capa de acrílico. 365
Figura 171. Conjunto de proyectiles y cajas de acrílico subdivididos por estado de conservación. 366
Figura 172. Grieta triangular en el fondo de la caja de luz. 366
Figura 173. Grietas y resquicios de cinta adhesiva en la parte lateral de la caja de luz. 366
Figura 174. Maurício Salgueiro. *Escultura Luminosa II*, 1963/64. 368
Figura 175. Tubos fluorescentes del lado A (con la obra apagada). 369
Figura 176. Tubos fluorescentes del lado B (con la obra encendida). 370
Figura 177. Base de la obra en contrachapado de madera recobierto de formica [Formica®, laminado]. 371
Figura 178. Detalle de la base de metal con los portalámparas. 371

Figura 179. La base del trabajo alberga una estructura interna, que contiene todo el sistema eléctrico que conduce el ciclo de iluminación de las luces. 372
Figura 180. Base de la estructura interna con el circuito eléctrico que sustenta la obra. 373
Figura 181. Maurício Salgueiro. *Lâmina III*, 1971. Reserva técnica del MAES. 375
Figura 182. Detalle de la pieza que sostiene la lámina. 376
Figura 183. Sistema de fijación de la lámina en la parte inferior de la estructura metálica. 377
Figura 184. A la izquierda, la lámina estirada (cuando la barra superior está suspendida). A la derecha, la lámina abultada (cuando la barra superior está bajada..... 377
Figura 185. El engranaje de la obra y detalle del motor de inducción monofásico. 378
Figura 186. El temporizador, fijado en la parte posterior de la estructura metálica. 379
Figura 187. Trasnformador de voltaje, instalado en 2014. 381
Figura 188. Caja con botón, no original, instalada en 2014. 381
Figura 189. Cable con parches de cinta aislante en negro. En destaque, el orificio en la estructura para salida del cable..... 381
Figura 190. Manchas, abrasiones y pérdidas de pintura en una columna lateral de la estructura. 383
Figura 191. Detalle de la falta de dos tornillos en la fijación inferior de la lámina de acero. 383
Figura 192. Maurício Salgueiro, *Paisagem com detalhe II*, 1975. 384
Figura 193. Interior de la caja, con reproducción de una acera con la boca de incendio al centro. 386
Figura 194. Parte superior de la caja, con el hueco por la ausencia del botón de enciende y una placa con informaciones: Paisagem I (Detalhe) / Técnica mista. 386
Figura 195. Registro de la ausencia del botón. La ampliación permite ver las capas del contrachapado en el interior de la pieza. 388
Figura 196. Parte interna de la boca de incendio con caño. 388
Figura 197. Detalle de la tapa con oxidación grave y generalizada. 388
Figura 198. Suciedad, ranuras, marcas de golpe en la superficie del aluminio. 389
Figura 199. Pequeña apertura en la unión de las placas de aluminio. 389
Figura 200. Mancha en la parte interna de la caja. 389
Figura 201. Punto de pérdida en la parte superior interna de la caja. 389
Figura 202. El enchufe dañado, con cables desplazados. 390

Figura 203. Maurício Salgueiro. *Ordinário Marche I*, 1993. Reserva técnica del MAES, 2019. 391
Figura 204. Vista del interior de la obra, con los engranajes, motor y temporizador. 392
Figura 205. Engranajes del interior de la *Ordinário Marche I*. 392
Figura 206. Motor de la obra 393
Figura 207. El temporizador. 393
Figura 208. Júlio Tigre. *Mare Ab Amaro*, 2000. Exposición Dos Salões à Bienal do Mar, 2014. 396
Figura 209. Conjunto de cucharas de la obra *Mare Ab Amaro*. 397
Figura 210. Detalle de la inscripción del nombre de la marca y la información del material. 397
Figura 211.. Bolsa plástica que acondiciona las piezas de *Mare Ab Amaro*. 398
Figura 212.. Cucharas acondicionadas en papel de periódico. 398
Figura 213. Detalle corrosión con pérdida total de la materia en una cuchara. 400
Figura 214. Detalle de la superficie irregular de una cuchara, con manchas, corrosión inicial en el borde y grave corrosión en la concavidad, con pérdida total de la materia. 400
Figura 215. Serie de imágenes con detalles de manchas de oxidación y corrosión en las cucharas. 401
Figura 216. Detalle de pequeños agujeros en un mango. La línea en grafito marca el punto hasta donde el mango es introducido en la pared para fijación de la cuchara. 402
Figura 217. Tridente. A la izquierda, el modo como estaba acondicionado, con plástico de burbujas y cinta adhesiva y a la derecha la pieza sin el embalaje. 403
Figura 218. Capas de dorado, oxidaciones y pérdidas en una de las puntas del tridente. 404
Figura 219. Punta del tridente con ruptura de la masa epoxi, oxidaciones, abrasiones, desprendimiento y perdidas del dorado. 405
Figura 220. Punta del tridente con pérdida de la masa de epoxi y de la pintura. 405
Figura 221. Incisión del número de registro de la obra en la base, con varios puntos de oxidación. 406
Figura 222. Parte inferior de la base con pintura marrón, puntos de oxidación. 406
Figura 223. Detalle de fragmentos del dorado fijados en la cinta adhesiva del acondicionamiento. 407
Figura 224. Detalle de la tinta azul adherida en el palo del tridente. 407

Figura 225. Maruzza Valdetaro. *Roupa para sereia*, 2001. Exposición *Dos Salões do Mar à Bienal*, Casa Porto das Artes Plásticas, 2014. 408
Figura 226. Los siete maniquís de plásticos embalados en plástico de burbujas. 409
Figura 227. Las caras de uno de los maniquís utilizados como suporte de las ropas. 410
Figura 228. Cables usados para colgar los maniquíes. 411
Figura 229. Modo de fijación del cable de colgar. 411
Figura 230. Ropa de sirena en astracan rosa, representando el Mar Antártico. 412
Figura 231. Ropa de sirena de raso rojo, representando el Mar Índico.. 413
Figura 232. Ropa de sirena en helanca (poliamida), representando el Mar Mediterráneo. 414
Figura 233. Ropa de sirena en lurex con fundo dorado, representando el Mar Arábico. 415
Figura 234. Ropa de sirena en astracán blanco, representando el Mar Ártico. 416
Figura 235. Ropa de sirena en jeans (sarga), representando el Mar Atlántico. 417
Figura 236. Ropa de sirena en malla de elastano estampado, representando el Mar Pacífico. 418
Figura 237. Mancha en la ropa de astracán. 419
Figura 238. Elisa Queiroz. *Tea Bags*, 2001. 3º Salão Capixaba do Mar (13/12/2001 a 3/3/2002). 420
Figura 239. Vista frontal de una lámina. 422
Figura 240. Vista lateral de una lámina. 422
Figura 241. Detalle de manchas oxidaciones en bositas de té. 423
Figura 242. Detalle del desprendimiento de material interno de la bolsa de té. 424
Figura 243. Detalle de manchas causadas por la humedad. 425
Figura 244. Parte superior de la mesita, con mancha. 426
Figura 245. Parte inferior de la mesita, con manchas de humedad y chapa con el registro. 426
Figura 246. Detalle de la cinta adhesiva en la lateral de la mesita y el deterioro que provoca. 426
Figura 247. Imagen del proyecto de la instalación *Álbum de retratos*.... 427
Figura 248. Elisa Queiroz. Proyecto para la instalación *Macarrão aos frutos do mar*. 429
Figura 249. Maruzza Valdetaro. Perfume, 2001 430
Figura 250. Muestras del revestimiento, con estampa de flores impresa en EVA, de 39,5 x 28 cm y 20,4 x 19,2 cm. 431

Figura 251. La instalación *Mergulho*, como ha sido exhibida en 2002. ..432
Figura 252. Andressa Zanotti, O canto molhado vem do naufrágio triste e miserando I y II, 2003 Exposición *Complexidades em exibição*, Casa Porto das Artes Plásticas, 2016.....433
Figura 253. Elementos materiales de las dos instalaciones. Red de pesca, paquete de clips de carpeta metálicos y dos facsímiles de la obra *Os Lusíadas*.....433
Figura 254. La impresión de Os Lusíadas que había quedado en la colección, con las manchas provocadas por la artista, para simular la obra literaria que ha sido rescatada del mar.....434
Figura 255. Los clips de carpeta utilizados para la fijación de las hojas en el tendedero. 435
Figura 256. La red de pesca utilizada en la instalación II. Nailon, plomo y hilo de algodón. 436
Figura 257. Detalle de suciedad en la cuerda de la red.....438
Figura 258. Hoja con ruptura y pérdida de suporte.....438
Figura 259. Arrugas en las hojas de papel de la impresión original mantenida en la colección. 438
Figura 260. Piezas de la obra *Bi-Polar* encontradas en la reserva técnica de la Casa Porto das Artes Plásticas.....439
Figura 261. El conjunto de seis listones de madera, con registro del estado de conservación de las bombillas a los conductores eléctrico. 440
Figura 262. A la izquierda, sistema de conexión de las bombillas en buenas condiciones. A la derecha, pieza con rotura de la soldadura que conecta el conductor eléctrico a la bombilla. 441
Figura 263. Grieta en listón de madera, provocada por clavo. 441
Figura 264. Deformaciones en los listones de madera. 442
Figura 265. Elo, Irineu Ribeiro, 2004. Foto de la obra en el 6° Salão Capixaba do Mar, 2004.....444
Figura 266. Los cuatro flotadores de caucho que componen la obra *Bóias para náufrag*os, de Sérgio Câmara.....445
Figura 267.Detalles de parches que se hicieron en el caucho de los flotadores. 447
Figura 268. Válvula en buenas condiciones (boya 1) y válvula con oxidación en la base (boya 4). 447
Figura 269. Detalle de marcas en el caucho y el desprendimiento del adhesivo. 448
Figura 270. Detalle de suciedad y material adherido en una de las boyas. 448
Figura 271. Detalle de zona de reparo 449

Figura 272. Anníbal y Branca, *Leda e o Mar*, 2006. Exposición *Dos Salões à Bienal do Mar*, Casa Porto das Artes Plásticas, 2014. 450
Figura 273. Cajas de polipropileno en las que se almacenan las piezas de *Caranguejada* en la reserva técnica de la Galeria Homero Massena. 454
Figura 274. Ejemplo de acondicionamiento individual, modelado de acuerdo con cada pieza. 455
Figura 275. Mapa de montaje de la instalación *Caranguejada*. Dibujo digital: Hugo Bello. 457
Figura 276. Mapa de distribución de los cangrejos por forma y ubicación. 457
Figura 277.Orden de disposición de los cangrejos en el montaje de *Caranguejada*. 458
Figura 278. La posición de los cangrejos de suelo. 460
Figura 279. Montaje de la obra en la Casa Porto das Artes Plásticas, en 2016. 461
Figura 280. João Carlos de Souza. Instrucciones de montaje de la obra *Desvio do espaço* (2003), página 1/11. 465
Figura 281. João Carlos de Souza. Instrucciones de montage de la obra Desvio do espaço (2003), página 2/11. 466
Figura 282. João Carlos de Souza. Instrucciones de montage de la obra Desvio do espaço (2003), página 3/11. 467
Figura 283. João Carlos de Souza. Instrucciones de montage de la obra Desvio do espaço (2003), página 4/11. 468
Figura 284. João Carlos de Souza. Instrucciones de montage de la obra Desvio do espaço (2003), página 5/11. 469
Figura 285. João Carlos de Souza. Instrucciones de montage de la obra Desvio do espaço (2003), página 6/11. 470
Figura 286. João Carlos de Souza. Instrucciones de montage de la obra Desvio do espaço (2003), página 7/11. 471
Figura 287. João Carlos de Souza. Instrucciones de montage de la obra Desvio do espaço (2003), página 8/11. 472
Figura 288. João Carlos de Souza. Instrucciones de montage de la obra Desvio do espaço (2003), página 9/11. 473
Figura 289. João Carlos de Souza. Instrucciones de montage de la obra Desvio do espaço (2003), página 10/11 474
Figura 290. João Carlos de Souza. Instrucciones de montage de la obra Desvio do espaço (2003), página 11/11 475
Figura 291. Fotos João Carlos de Souza en el montaje de su obra en Casa Porto das Artes Plásticas, en 2016. 476
Figura 292. Vista lateral de la obra, mostrando la torsión de la forma. 477
Figura 293. Las diapositivas dispuestas en el proyector NIPOLE. 478

Figura 294. Esquema de montaje de la obra *Transposição e adensamento*. Dibujo digital: Hugo Bello. 482
Figura 295. Disposición de la maleta y del proyector en la base de madera. 482
Figura 296. El montaje de *Transposição e adensamento* en la Galeria Homero Massena en 2007. 483
Figura 297. Proyector suspendido en una tabla colgada al techo, en el segundo montaje de la instalación, en 2015. 484
Figura 298. Recepción de estudiantes en visita a la exposición *Paisagem no acervo*, en 2015. 485
Figura 299. Niños transponiendo los dibujos proyectados a la pared. 485
Figura 300. La maleta de la instalación almacenada en embalaje de plástico de burbujas. 486
Figura 301. La maleta estaba almacenada con todos sus objetos adentro 486
Figura 302. Los dos rollos de hilo de algodón con manchas debido al deterioro. 487
Figura 303. Croquis de los artistas que enseña el modo de montar la obra. Archivo GHM. 492
Figura 304. El cronómetro y, arriba, el registro del encienden el aparato, en 2007. 492
Figura 305. Sérgio Bonilha cargando la maleta mientras corre el hilo por el diédro. 492
Figura 306. Marcelo Gandini. Projéteis, 2009. Galeria Homero Massena. 493
Figura 307. Detalles de los relieves y agujeros provocados por los disparos en el anverso en uno de los blancos. 494
Figura 308. Ejemplo de grieta presente en el listón de madera de los blancos. 495
Figura 309. Anverso y reverso de un blanco, con cintas adhesivas. 496
Figura 310. La caja de luz con la radiografía del artista. 496
Figura 311. Esquema de montaje de *Projéteis*, como ha sido exhibida en la exposición original, en la Galeria Homero Massena, en 2009. Dibujo digital: Hugo Bello. 498
Figura 312. Registro del anverso y reverso de la obra en la exposición *Complexidades em exibição*, Casa Porto das Artes Plásticas, 2016. 500
Figura 313. Mesa interna con el sistema eléctrico que controla las luces fluorescentes. 502
Figura 314. Mapa esquemático de la mesa interna con sus componentes, la orden de las lámparas y los cables correspondientes. Dibujo digital: Hugo Bello. 502

Figura 315. Maurício Salgueiro, *Escultura Luminosa II* en exhibición con otras piezas de esta serie en la exposición *Transcendências*, Palácio Anchieta, Vitória/ES, 2010. 503
Figura 316. *Escultura Luminosa II* en la exposición *Complexidades em Exposição*, en la Casa Porto das Artes Plásticas, 2016. 503
Figura 317. La ubicación de la obra en la antesala de la nueva reserva técnica del MAES (2019). 504
Figura 318. Maurício Salgueiro, Paisagem - Detalhe II, 1975. Parte interna de la caja, con la fecha y la firma el autor y la boca de incendio al centro. 507
Figura 319. Registros de la parte interna de la obra, con caja en fibra de vidrio y temporizador (izquierda) y la tubería de agua en PVC (derecha). 507
Figura 320. La obra *Ordinário Marche III* en la reserva técnica del MAES. 509
Figura 321. *Mare Ab Amaro* en la exposición *Dos Salões à Bienal do Mar*, 2014. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas. 511
Figura 322. Uno de los grupos de cucharas de la obra *Mare Ab Amaro*. 511
Figura 323. Julio Tigre. Detalle del proyecto con el plan de montaje de *Mare Ab Amaro*. 513
Figura 324. Las imágenes enseñan el paso a paso del montaje de *Mare Ab Amaro*. 514
Figura 325. Julio Tigre. Detalle del proyecto de *Mare Ab Amaro*. 515
Figura 326. Mapa de montaje de *Mare Ab Amaro*. 515
Figura 327. El tridente. Detalles de las pérdidas de capas de dorado y soporte en la punta de la lanza y el pegamiento del dorado en la cinta adhesiva. 517
Figura 328. Julio Schimidt en el montaje de la obra en 2014. 519
Figura 329. Maruzza Valdetaro, *Roupa para sereia*, 2001. Imagen del informe de montaje de la exposición *Dos Salões à Bienal do Mar* (2014). Archivo Casa Porto das Artes Plásticas. 520
Figura 330. Eliza Queiroz, *Tea Bags*, 2001. Detalle de las bolsitas de té. 521
Figura 331. Elisa Queiroz. Projeto para la instalación *Tea Bags*. 522
Figura 332. Poyecto de montaje de *Álbum de retrato*. 523
Figura 333. Registro de la obra *Macarrão aos frutos do mar* (en la pared, a la derecha) en la exposición *Panacéia – A Deusa da Cura*, en el Parque Lage (Rio de Janeiro/RJ, Brasil), en 2007. 524
Figura 334. Proyecto para la instalación, con descripción de como Elisa Queiroz realiza el trabajo. 526

Figura 335. Registro de la obra en exhibición. Se destaca la laguna producida por la contración de una columna de tecelas de lasaña. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas.....526
Figura 336. Imagen de la instalación con el techo cubierto con el estampado de flores. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas. 527
Figura 337. Instrucciones de montaje de la instalación Perfume (1/3)....529
Figura 338. Instrucciones de montaje de la instalación Perfume (2/3)....530
Figura 339. Instrucciones de montaje de la instalación Perfume (3/3)....531
Figura 340. Maruzza Valdetaro, *Mergulho*, 2002. Casa Porto das Artes Plásticas. El único registro que se ha encotrado del montaje de esta obra. 532
Figura 341. Maruzza Valdetaro. Proyecto de la instalación Mergulho. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas. 533
Figura 342. Andressa Zanotti durante el montaje de las dos instalaciones, en 2006, en la Casa Porto das Artes Plásticas. 534
Figura 343. Bernadette Rubim, Gina Stoffle y Albanize Monteiro en el montaje de la instalación, en 2016. Casa Porto das Artes Plásticas.....536
Figura 344. Bernadette Rubim y la artista Andressa Zanotti realizando los cortes del área no impresa. 536
Figura 345. Registro del primer montaje de la obra. 537
Figura 346. Andressa Zanotti en el comiezo de la organización de las hojas en la red. Montaje de la obra número II. 538
Figura 347. Andressa Zanotti. Montaje de la obra número II. Organización de las hojas en la parte central.....538
Figura 348. Listones de la obra *Bi-Polar*, con deformaciones de la madera. 539
Figura 349. Irineu Ribeiro, *Elo*, 2003. Detalle de la piña. 541
Figura 350. Descripción de como se enlaza la cuerda para hacer la piña de retenida. 542
Figura 351. Las piezas de la obra *Bóias para náufragos* almacenadas en plástico de burbujas en la reserva técnica de la Casa Porto das Artes Plásticas. 543
Figura 352. Disposición utilizada en la exhibición de 2014. 544
Figura 353. Sérgio Câmara. *Bóias para náufrados* expuesta en una disposición linear de las boyas. 544
Figura 354. Apuntes del artista con las dimensiones de los flotadores. .545
Figura 355. Anníbal y Branca. *Leda e o Mar* en la exposición *Dos Salões a Bienal do Mar*, en la Casa Porto das Artes Plásticas, 2014. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas. 546
Figura 356. Anníbal y Branca. Proyecto de montaje de *Leda e o Mar*. Archivos de la Casa Porto das Artes Plásticas. 547

Figura 357. Ejemplo de los dos modelos de bolsas de sal de la marca Cisne utilizados en la instalación. 549
Figura 358. Anníbal y Branca. *Leda e o Mar*, 2006. El montaje original en el 7º Salão do Mar. Archivo Casa Porto das Artes Plásticas. 550
Figura 359. Ubicación de la bolsa de sal de estampa roja. 550
Figura 360. Foto del montaje en el 7º Salão do Mar, 2006..... 551
Figura 361. Ubicación de la bolsa roja en montaje de 80 bolsas. 551
Figura 362. Fachada del IVAM, Valencia, España, 2015. 556
Figura 363. Yolanda Montañes (izquierda), jefa del Departamento de Montaje, coordinando el desmontaje..... 556
Figura 364. Desmontaje de la obra *B.T. Desértico*, de Nacho Criado, al final de la exposición EnTransito. 556
Figura 365. Cita con Alberto Mata, responsable por el sistema de gestión de datos del museo..... 556
Figura 366. Pinacoteca de São Paulo (SP, Brasil)..... 558
Figura 367. La autora con Gabriela Oliveira, del Núcleo de Acervo Museológico de la Pinacoteca de São Paulo. 559
Figura 368. La conservadora-restauradora Camilla Vitti enseña como almacenan los varios materiales relacionados a una obra. 559
Figura 369. Clases de enseñanza en el curso de documentación de obras complejas..... 564
Figura 370. El cartel de divulgación del curso como evento de la Semana de los Museos. 564
Figura 371. Grupo de participantes del curso de *Documentação de obras complexas* en el encierre y entrega de los certificados, 2016, Casa Porto das Artes Plásticas. 564
Figura 372. Planta baja y proyección de la expografía, logomarca (fondo blanco) y capa del catálogo (fondo negro) de la muestra *Reverso*, que se abrirá el 26/11/2019, en la Galeria Homero Massena. Proyecto expográfico: Pedro Cabral. Logotipo y proyecto gráfico: Hugo Bello. 574

ANEXO

ANEXO

MODELO DE INFORME DE CONDICIÓN

Número de registro:	[Número del registro institucional de la obra]
Autor:	[Nombre y apellido del autor]
Título:	[Título de la obra]
Fecha:	[Fecha de creación de la obra]
Materiales:	[Listar los materiales que componen la obra]
Dimensiones (cm):	[Largo x ancho x alto]
Entrevista realizada:	( ) Sí. (.). No [Marcar si han hecho o no]
Tipo de registro:	[Si el registro ha sido en vídeo, audio, e-mail,etc.]
Foto de la obra: [FOTO DE LA OBRA]	

DESCRIPCIÓN:

[Describir la obra en sus aspectos materiales y conceptuales].

COMPONENTES DE LA OBRA:

[Listar los componentes y sus características].

ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA OBRA:

( ) Excelente. ( ) Bueno. ( ) Regular. ( ) Mal.

[Análisis del estado de conservación de los componentes y el impacto en la obra; registro de procedimientos de restauración recibidos;]

INSTRUCCIONES DE EMBALAJE: .

[Indicar como hacer el embalaje de la obra para transporte o almacenaje]

INSTRUCCIONES DE ALMACENAJE:

[Indicar las condiciones ideales de almacenaje de la obra – límites de temperatura, humedad del aire, luz]

MANTENIMIENTO:

[Indicar los procedimientos de mantenimiento de las obras].

INSTRUCCIONES DE MONTAJE

[Instrucciones de montaje. Mencionar si hay más de un formato de montaje de la obra, registrar los montajes anteriores, lo que se necesita para montar la obra, incluso orientaciones para el desmontaje, si necesario]