

Rita Macedo e Cristina Oliveira

Rita Macedo é docente de História da Arte Contemporânea e Teoria da Arte na Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia, desde 1999. Doutorada em Conservação e Restauro, ramo de Teoria, História e Técnicas da Produção Artística, pela Universidade Nova de Lisboa, com a tese *Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro. Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70*. Mestre em História da Arte Contemporânea e Licenciada em História, variante de História da Arte, pela mesma Universidade. Investigadora do Instituto de História da Arte, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. **Cristina Oliveira** encontra-se a terminar o Mestrado em Conservação e Restauro, pela Universidade Nova de Lisboa, com a dissertação «A preservação da arte efémera de Alberto Carneiro com aplicação ao caso de *Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas*». Licenciada em Conservação e Restauro pela mesma universidade. Colabora, como estagiária com a Fundação Culturgest na área de Conservação Preventiva da colecção de arte da Caixa Geral de Depósitos.

NOVOS DOCUMENTOS NA PRESERVAÇÃO DO EFÊMERO

Rita Macedo e Cristina Oliveira

Resumo

Neste artigo analisaremos a importância da documentação na preservação na “arte efémera” de Alberto Carneiro. Trata-se de um conjunto de obras constituídas por materiais naturais em bruto, por um grande número de elementos que se distribuem pelo espaço e nas quais componentes intangíveis como a distribuição espacial e a relação com o espaço de exposição são fundamentais.

Examinaremos as estratégias adoptadas no caso de *Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas* (1973-75), nomeadamente a criação de novos campos de documentação, o recurso a registos multimédia ou a utilização de um dossier digital de forma a agrupar e flexibilizar toda a informação.

Palavras-chave: Documentação, Preservação, Arte Efémera

Abstract

In this paper we will analyse the importance of documentation in the preservation of Alberto Carneiro’s ephemeral art. These works are built with natural raw materials, with a large number of elements that are distributed throughout the exhibition space and in which intangible aspects as the spatial distribution and the relation with the space are fundamental.

We will examine the strategies adopted in the case of *Árvore jogo lúdico em sete imagens espelhadas* (1973-75), particularly the creation of new documentation fields, the use of multimedia records and of a digital dossier that groups and makes flexible all the information.

Keywords: Documentation, Preservation, Ephemeral Art

Na preservação da arte contemporânea, a documentação adquire frequentemente um papel preponderante, permitindo lidar não só com a efemeridade de muitos dos materiais utilizados nas obras, mas também com a relevância que adquirem componentes intangíveis, como a distribuição espacial, a relação com o espaço de exposição e com o espectador ou a inclusão de som e movimento. Nesta comunicação analisaremos a importância da documentação na preservação da “arte efémera” de Alberto Carneiro (n.1937) assim como as estratégias desenvolvidas no caso de *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas* (1973-75) (ver Fig.1), uma das obras que integra este conjunto, e que, em Outubro de 2009, renasceu para se apresentar na exposição «Anos 70 - Atravessar Fronteiras», no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, passados 34 anos da sua primeira instalação e depois de destruídos os materiais que originalmente a constituíam.

Alberto Carneiro e a sua “arte efémera”

A obra de Alberto Carneiro (n.1937, S. Mamede do Coronado, Porto) constitui um percurso artístico incontornável na História da Arte Portuguesa do século XX, tendo tido um crescente reconhecimento, nos últimos 15 anos, tanto a nível nacional como internacional [1]. São vários os autores a trabalhar a sua obra, ora traçando ligações entre a mesma e a vida do artista (particularmente no que respeita à sua infância, passada em meio rural e à sua iniciação artística, aos 10 anos, numa oficina de santeiro) ora salientando o lugar de Carneiro no panorama artístico internacional e a sua contribuição para a configuração da nova definição de escultura.

Trata-se de um percurso extenso, com mais de três décadas, que não pretendemos abordar exaustivamente. Centrar-nos-emos na década de 70 e, particularmente, no conjunto de esculturas efémeras do autor, no qual se poderão incluir trabalhos como *O Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente* (1968)¹, *O laranja - natureza envolvente* (1969), *Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas* (1973 – 1975) ou *Um Campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* (1973-1976)².

Estas são obras em que não existe trabalho escultórico dos materiais. São utilizados,

1 Ver [3]

2 Ver [3]

total ou parcialmente, materiais naturais, em bruto, vulgares e de fácil substituição³. Desde canas em *O canavial...*, a palha em *Campo depois da colheita...*, passando pela oliveira fragmentada de *Árvore jogo/lúdico...* ou pela laranjeira viva de *O laranjal...*. Constituem-se por um grande número de elementos que se distribuem pelo espaço, transformando-o, e são “penetráveis”⁴, permitindo que o espectador circule no seu interior. Combinam uma forte carga conceptual com o estímulo de todos os sentidos, do tacto ao paladar. Outra das características marcantes é a sua variação formal, de modo a que se adaptem aos diferentes espaços de exposição. Esta pode dar-se no número de elementos que constituem as obras e/ou na distribuição espacial dos mesmos. Note-se que a distribuição espacial dos elementos que compõem a obra, embora variável, está directamente ligada ao seu sentido. Na ausência do autor, respeitar esta variabilidade e, simultaneamente, ir ao encontro da intenção artística implica um conhecimento profundo da obra e das questões conceptuais que lhe subjazem.

A preservação da arte efémera de Carneiro por via documental

Durante as entrevistas realizadas para este trabalho, tornou-se claro que, para o artista, não faz sentido preservar materialmente estas obras uma vez que são utilizados materiais comuns na natureza, que se renovam constantemente. Por este motivo, Carneiro teve a preocupação de fazer projectos que abordam questões conceptuais e práticas/ técnicas das mesmas e que, em geral ocupam uma única página A4. Segundo o autor, estes documentos existem, principalmente, devido à efemeridade das obras, sendo uma forma de comunicar o modo de se poder instalar a obra, de se poder fazer uma nova versão mantendo o conceito. As obras deverão ser refeitas, a cada apresentação, com base no projecto, o que se tem verificado, até hoje, em todos os casos referidos. Isto significa que a sobrevivência destas obras, ao contrário do que acontece com tipologias artísticas mais tradicionais (como a pintura ou escultura), não depende da conservação do seu suporte físico. Coerentemente, Carneiro não liga a autenticidade das obras à sua originalidade

3 *Note-se que a facilidade de substituição dos materiais pode variar ao longo do tempo. Veja-se o caso de Um campo depois da colheita... para o qual a encomenda da palha tem de ser feita com um ano de antecedência uma vez que já não é costume, na prática da agricultura, deixar crescer a palha até à altura necessária para realizar a obra. Uma situação que não se verificava na década de 70, quando a obra foi criada. Ver [3]*

4 *Do conjunto de obras efémeras, O laranjal... foi a única que acabou por deixar de ser penetrável. No entanto, foi inicialmente projectada como tal, algo que na prática não foi possível concretizar uma vez que a utilização da terra tornava «muito difícil de manter a situação controlada» [16].*

material, mas sim aos aspectos conceptuais, que considera serem sempre mais importantes. Para o artista, estes trabalhos poderiam, em último caso, sobreviver apenas através do projecto, uma vez que «o conceito transita aí e para um espectador apetrechado, isto é, para um espectador preparado, isso funciona. (...) e se ele tiver imaginação funciona como uma realização autêntica, embora virtual mas autêntica» [2]. No entanto, reconhece a diferença entre a obra e a sua documentação: «relativamente ao conceito, podemos lê-lo completamente no projecto. Relativamente à vivência profunda não». Exemplifica com a espacialidade que só pode ser apreendida quando a obra existe materialmente e se encontra instalada no espaço de exposição.

As estratégias tradicionalmente adoptadas pela Conservação, que se centram na preservação da integridade material das obras, não se adaptam a estes casos, nos quais não só é necessária uma relativização da importância dada ao suporte material, cuja conservação, como vimos, não é vital para a sobrevivência das obras, como é fundamental a preservação de aspectos intangíveis, como a relação com o espaço de exposição, a distribuição espacial dos diversos elementos ou a interacção (multi-sensorial) com o espectador, que são, vulgarmente, ignorados. Veja-se o exemplo de *Uma Floresta para os teus sonhos*, que pertence à colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Durante algum tempo, esta obra foi exposta com os troncos de árvore muito próximos, não permitindo que o espectador circulasse no seu interior, contrariamente ao propósito inicial. Esta situação levou a que o autor pedisse à direcção do museu que retirasse a obra, uma vez que a sua exposição negava, por assim dizer, a intenção com que a concebera [3]. Este é um exemplo de como, apesar de estar garantida a sua conservação material, se perdeu o sentido da obra, ao ignorar alguns dos aspectos intangíveis que a constituem. Esta só existe realmente quando correctamente instalada no espaço. Face à variabilidade material e formal das obras e à importância dos seus componentes intangíveis, a documentação assume-se como a principal estratégia de preservação destes trabalhos, expandindo-se para além do seu papel tradicional. Apesar de Carneiro considerar que, a partir dos seus projectos, não será muito difícil repor as obras, a verdade é que estes se revelam complexos e difíceis de entender por quem não está familiarizado com a peça (até hoje as obras têm sido rematerializadas na presença do autor). Para além disto, embora os projectos sejam, de facto, bastante pormenorizados em determinados aspectos, falham informações importantes, principalmente no que diz respeito às características dos materiais. Assim, é essencial que a informação nestes contida seja completada através de uma investigação mais aprofundada, cujos dados sejam reunidos e organizados numa estrutura de documentação adequada.

O caso de estudo: *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas* (1973-1975)

Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas, pertence ao conjunto de obras efémeras de Carneiro. Foi conceptualmente desenvolvida entre 1973 e 1975, tendo sido materializada pela primeira vez, em 1975, na galeria *Quadrum* (Lisboa). Viajou para Itália para participar na Bienal de Veneza de 1976 mas não chegou a ser instalada devido às reduzidas dimensões do espaço que lhe havia sido reservado, tendo desaparecido materialmente desde então. Em Setembro de 2009, foi totalmente refeita pelo autor para a exposição *Anos 70 - Atravessar fronteiras*, comissariada por Raquel Henriques da Silva, patente de 9 de Outubro de 2009 a 3 de Janeiro de 2010, no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, da Fundação Calouste Gulbenkian (CAMJAP-FCG).

A obra é constituída por uma oliveira desenraizada e cortada em pedaços, que se espalham pelo chão do espaço de exposição, de acordo com sua ordem natural (da raiz para a copa). A secção que inclui a raiz e a secção seguinte são unidas por uma simulação de enxertia (com barro), mantendo a sua verticalidade. A obra é limitada em dois dos lados (o lado da raiz e o lado da copa da árvore) por chapas metálicas espelhadas de 2x1m, suspensas em estruturas feitas com canas, que reflectem a árvore, criando imagens a partir do real. Aproximadamente ao centro, encontra-se o elemento a que o autor chama «coração da mandala», constituído por um pedaço de barro no qual são espetados algumas das secções da árvore, depois de envolvidas em chapa de alumínio. Debaixo deste elemento encontra-se uma chapa metálica espelhada, igual às restantes.

O estudo e documentação de *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas* dividiu-se em quatro fases: o levantamento da bibliografia existente; a realização de entrevistas presenciais ao autor, que se focaram, sobretudo no processo criativo, nos materiais, técnicas e significação e na opinião do autor quanto à preservação; o acompanhamento do processo de instalação da obra com registo por vídeo e fotografia e, por fim, a estruturação da documentação. A colaboração com o autor revelou-se fundamental, tendo este sido uma fonte preciosa de informação relativamente à obra. Sem a sua cooperação ter-se-iam perdido dados fundamentais sem os quais a possibilidade de re-instalar a obra, no futuro, se tornaria remota, ou impossível.

Na generalidade, os sistemas de documentação, utilizados a nível dos museus e outras instituições depositárias de património artístico, foram criados para a arte dita “tradicional” (pintura, escultura...), não estando ajustados à complexidade apresentada por grande parte da produção artística da segunda metade do século

XX, nem à importância que a documentação pode ter enquanto estratégia de preservação. Na documentação de *Árvore jogo/ lúdico...* foi essencial a introdução de novos campos de documentação, melhor ajustados a este tipo de obras: *processo criativo, materiais, técnicas e significação; caracterização da obra; manual de instalação e história da obra*. Descreveremos estes campos de uma forma geral, não concretizando, opção tomada, neste texto, por necessidade de economia de espaço, mas que tem a vantagem de mais facilmente se poder fazer a transposição do modelo para outras obras com problemas de preservação semelhantes.

No campo *Processo criativo, materiais, técnicas e significação* inclui-se todo o processo que vai da ideia inicial à materialização da obra. Em geral, o processo criativo implica ou o trabalho directo dos materiais, ou desenvolvimento da ideia passo-a-passo ou ainda a construção mental da obra, prévia à sua materialização. Na primeira fase – o desenvolvimento da ideia – importa perceber se o artista faz esboços, maquetas ou afins ou se a esta é mentalmente desenvolvida; na segunda fase, que se prende com a escolha dos materiais e técnicas, interessa por um lado, entender como se desenvolveu o trabalho, ou seja, se a obra foi feita pela mão do artista ou não, se houve assistentes ou outros colaboradores, se é um *ready-made* ou um objecto encontrado, qual a importância da assinatura e de outras inscrições, e, por outro lado, quais os aspectos importantes ligados aos materiais (características sensoriais e carga conceptual ou simbólica que lhes estejam associadas) [4].

O campo de *caracterização da obra* é bastante importante e abrangente, incluindo aspectos diversos que vão dos materiais que a constituem à interacção com o espectador. Este campo inicia-se pelo inventário e caracterização dos materiais onde se pretende descrever os primeiros em termos de aspecto, medidas, quantidades e fornecedores, e, quando pertinente, recorrer a técnicas de exame e análise para caracterizações mais profundas. Mais do que uma análise exaustiva, pretende-se que esta secção, baseando-se no estudo já feito em *processo criativo, materiais técnicas e significação*, seja capaz de dar relevância aos aspectos que são indispensáveis para que os materiais cumpram a sua função, face ao sentido da obra. Efectivamente, embora uma análise exaustiva dos mesmos possa ter a sua utilidade, esta distinção entre os aspectos essenciais e os acessórios é fundamental. Por um lado, caso haja necessidade de substituir os materiais utilizados, permite que se tomem as decisões acertadas na eventualidade de não se encontrarem materiais exactamente iguais. Por outro lado, dá-nos uma referência através da qual poderemos avaliar os processos de envelhecimento e justificar a necessidade ou não de intervenção, já que permite perceber quais as características principais

dos materiais que, ao não serem cumpridas, afectam o sentido da obra⁵. Segue-se um inventário de partes, útil em todas as peças constituídas por mais do que um elemento. Nesta secção, particularmente importante quando se trata de uma instalação, pretende-se uma descrição detalhada de cada parte, devendo ser incluídos esquemas e/ou imagens que tornem a sua compreensão mais fácil. A *caracterização da obra* inclui ainda outros factores como a iluminação, critérios especiais que possa haver relativamente ao espaço de exposição (dimensão mínima, cor da sala, tecto ou chão, necessidade de insonorização, descrição de estruturas arquitectónicas que seja necessário construir...) e ainda som, movimento, interacção com o espectador, equipamento necessário, tecnológico ou de outra natureza, e outras características que possam ser importantes face à obra em questão. No caso de trabalhos que integrem partes com uma distribuição espacial que não varie consoante o espaço, ou que sejam *site-specific*, será bastante importante o mapeamento da obra, no qual se assinala a posição de cada um dos elementos. Este pode ser feito manualmente, o que será bastante trabalhoso e demorado no caso de obras com muitos componentes, ou através de técnicas mais sofisticadas, como a utilização de medições geodésicas [5]. No caso de obras que variam a sua distribuição espacial, este tipo de documentação não deixa de ser útil, quando feita para cada apresentação em particular, uma vez que exemplifica o tipo de disposição que as obras podem adoptar consoante o espaço de exposição e, assim, serve como referência para futuras instalações.

O manual de instalação é outra das partes essenciais da documentação da obra. Aqui se descreve todo o processo de montagem, com o máximo de pormenor possível. Poderá ser acompanhado por esquemas, vídeos da montagem da obra, ou auxiliares mais sofisticados, como, por exemplo, modelos de animação 3D que mostram a sequência de montagem da obra, tal como foi feito para *Revolution* de Jeffrey Shaw, no âmbito do projecto *Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art (2004-2007)*⁶. O manual de instalação deverá

5 Ver o *decision-making model* proposto em 1999 pela *Foundation for the Conservation of Modern Art*, Amsterdam, *The Netherlands* [5].

6 *Projecto piloto no âmbito da preservação da arte da instalação. O projecto foi apoiado pelo programa europeu Culture 2000, coordenado pelo Netherlands Institute for Cultural Heritage e co-organizado pela TATE, Inglaterra; Restaurierungszentrum Düsseldorf, Alemanha; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Espanha; Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Bélgica e a Foundation for the Conservation of Contemporary Art, Holanda. Teve uma duração de três anos (2004-2007), abrangendo temas como as estratégias de preservação, a participação dos artistas, as estratégias de documentação e arquivo, a teoria e semântica e o controlo de conhecimento e troca de informação, contando ainda com a análise de 30 casos de estudo, exemplificativos da variedade de problemas levantados nesta área. Resultados disponíveis em www.inside-installations.org*

referir ainda aspectos de logística que sejam relevantes, por exemplo, o número de pessoas necessário para instalar a obra, ou o tempo aproximado de duração de todo processo.

Na área da arte contemporânea e, sobretudo, no âmbito da arte da instalação, a variação não só material mas também formal da obra é um fenómeno bastante frequente. Analisar a história da instalação e as diferenças entre as diversas apresentações, será bastante útil na determinação da latitude de variação da obra. Simultaneamente, ajuda a determinar quais os aspectos mais relevantes, que se mantêm ao longo do tempo. Note-se que, por vezes, a variabilidade das obras é tal que não permite preencher campos como a *caracterização da obra* ou o *manual de instalação* de forma absoluta, que se aplique a todas as suas apresentações. Nestas situações, estes dois campos deverão ser remetidos para a história da instalação, sendo repetidamente preenchidos a cada apresentação. Em vez de um manual de instalação intemporal teríamos diversos manuais correspondendo às diversas versões da obra e, mais uma vez, dando uma noção dos limites da sua variabilidade.

Dossiers digitais

Como vimos, a documentação das obras efémeras de Carneiro, e de obras com problemas de preservação semelhantes, apresenta um volume de informação bastante maior do que o necessário para obras de arte tradicionais. Esta torna-se, por outro lado, mais complexa na medida em que se encontra em diferentes formatos: texto, fotografia, desenho, vídeo, áudio, etc. Por este motivo, criámos uma parceria com o Departamento de Informática da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (DI-FCT-UNL), com o objectivo de conceber uma aplicação para a criação de *dossiers digitais*, capazes de conter, relacionar e organizar toda esta informação. Esta ferramenta começou a ser desenvolvida no âmbito de uma dissertação de mestrado, neste departamento [6].

A ideia do *dossier digital* foi recentemente explorada em projectos relacionados com o património cultural, particularmente na área da arte contemporânea [7-10] e tem como objectivo principal agrupar grandes quantidades de informação, em diferentes formatos, organizando-a de forma mais flexível do que é possível em formatos tradicionais de documentação. Por outro lado facilita a divulgação da informação ao público.

No âmbito da dissertação de mestrado iniciada, foi criada uma aplicação na qual a informação se organiza num grafo de conceitos, em se ligam os campos de documentação relacionados. Esta aplicação possibilita que os campos de

documentação sejam criados pelo utilizador de acordo com as necessidades da obra em questão. Embora haja uma tendência para a uniformização da documentação no seio das instituições, consideramos que esta flexibilidade, se bem utilizada, pode ser vantajosa uma vez que a diversidade que encontramos na arte contemporânea, implica que as necessidades de documentação diverjam. Apesar de haver campos de documentação indispensáveis, parece-nos que a possibilidade de acrescentar ou retirar campos, ajustando a documentação a cada caso, é benéfica.

Outra das questões exploradas foi a documentação visual. As obras efémeras de Carneiro, tal como a arte da instalação em geral, só existem quando instaladas no espaço de exposição, o que significa que, quando tal não acontece, é impossível aceder-lhes, excepto através da documentação. A documentação tradicional a duas dimensões (fotografias, vídeos...) não permite registar a experiência física do espaço, ou seja, a relação entre a obra de arte, o espaço e o corpo do espectador, que determina, em grande medida, a percepção do trabalho. Neste sentido, a representação 3D é uma ferramenta útil já que permite que as instalações sejam reconstruídas e disponibilizadas no ecrã de um modo que possibilita uma experiência mais próxima do real, do que pelo estudo das fontes bidimensionais. O uso de animações (ex: rotação no ecrã, fotografias panorâmicas, desmontagem dos objectos) permite uma visão mais completa das obras de arte. O projecto que está a ser desenvolvido no Departamento de Informática acrescenta a possibilidade de ligar a um modelo 3D da obra, outros tipos de informação, criando uma forma mais lúdica de explorar a documentação, que se adequaria muito bem a uma divulgação digital da obra (por exemplo, a nível da Internet). Utilizando o caso de *Árvore jogo/ lúdico...*, tal significa que o utilizador poderia, por exemplo, carregar sobre a enxertia do modelo 3D da obra e ouvir Alberto Carneiro a falar do seu significado, entre muitas outras possibilidades.

Muito embora as vantagens práticas da utilização dos meios informáticos, enquanto ferramenta de trabalho, sejam inegáveis, é imperativo não esquecer a limitação destes meios, no que diz respeito à sua vida útil. Recordemos o fantástico *Digital Decay* de Bruce Sterling, na conferência *Preserving the immaterial* [11]. Este escritor de ficção científica leva-nos numa viagem pelos problemas dos meios informáticos, dos quais, no fundo, todos nos apercebemos na vida corrente, como as constantes actualizações de software, as incompatibilidades ou a obsolescência de determinados formatos ao fim de relativamente pouco tempo. Contudo, cremos que todos estes problemas não são motivo para deixar de utilizar as ferramentas que temos ao nosso dispor, mas justificam que se mantenha uma estratégia paralela de salvaguarda da informação. Relembramos também que a obsolescência de um programa será mais rápida se este não for utilizado e não forem feitas as

actualizações necessárias para prolongar o seu tempo de vida. Embora tenhamos partido da arte efémera de Alberto Carneiro, os problemas que estas peças apresentam são partilhados por inúmeras obras nos quais a produção de registos documentais é a única forma de preservação possível. Assim, esperamos que as estratégias de documentação aqui apresentadas possam contribuir para futuras discussões entre profissionais da área para que se criem sistemas de documentação melhor ajustados à arte contemporânea e, em particular, a arte produzida a partir da década de 60 do século XX.

Figura



Fig.1 Árvore jogo lúdico em sete imagens espelhadas (1973-75), Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro 2009.

Referências

- [1] Almeida, Bernardo Pinto de (2007), *Alberto Carneiro – Lição de coisas*, Porto: Campo das Letras.
- [2] Carneiro, Alberto, entrevista presencial (27 de Novembro de 2008)
- [3] Macedo, Rita (2008), “Alberto Carneiro: Transformação do Sentir, Renovação do Existir”, *Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro, Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70*, tese de doutoramento em Conservação e Restauro apresentada à Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, pp.221-267
- [4] “Concept Scenario Artists’ Interviews” in www.incca.org (acedido em 30 de Setembro de 2009)
- [5] Grün, M. (2007) “Measurement of Installation Art. Methods and experience gained at Pinakothek der Moderne” in http://inside-installations.org/OCMT/mydocs/Measurement_at_Pinakothek_der_Moderne.pdf, (acedido a 22 de Janeiro de 2009)
- [6] Noguês, Ricardo., *ArtDoc 3D – Representação Digital de Instalações Artísticas*, dissertação de mestrado, Departamento de Informática, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa (em progresso)
- [7] ELIËNS, A., VAN RIEL Riel, C., WANG, Y, «Navigating media-rich information spaces using concept graphs - the *abramovic* dossier», <http://www.win.tue.nl/~ywang/publications/paper-navigate.pdf> (consultado a 1 de Fevereiro de 2009)
- [8] ELIËNS, A., VAN RIEL Riel, C., WANG, Y, «Exploration and guidance in media-rich information spaces: the implementation and realization of guided tours in digital dossiers», <http://www.win.tue.nl/~ywang/publications/paper-tours.pdf>, (consultado a 3 de Fevereiro de 2009)
- [9] ELIËNS, A., VAN RIEL Riel, C., WANG, Y, «3D Digital Dossiers – a new way of presenting cultural heritage on the Web», <http://www.win.tue.nl/~ywang/publications/dossier-Web3D.pdf>, (consultado a 3 de Fevereiro de 2009)
- [10] ELIËNS, A., VAN RIEL Riel, C., WANG, Y., «Presentation and navigation of contemporary art in 3D digital dossiers A case study», http://www.few.vu.nl/~dossier05/documentation/paper/paper_abramovic.pdf, (consultado a 3 de Fevereiro de 2009)
- [11] Serling, Bruce (2001), “Digital Decay” in *Preserving the Immaterial. A conference on Variable Media*, 30 March 2001, www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pre_sterling.html, (acedido a 1 de Abril de 2009)