

ARTE CONTEMPORÂNEA

PRESERVAR O QUÊ?

CRISTINA FREIRE
organizadora

USP

MAC
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

CAPES

FAPESP

ARTE CONTEMPORÂNEA

PRESERVAR O QUÊ?

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Lourival Gomes Machado do
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Arte contemporânea: preservar o quê? / organização Cristina Freire. São
Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015.
196 p.; 16x23 cm

ISBN 978-85-391-0704-9

1. Conservação Museológica. 2. Preservação e Conservação de Aчерvos. 3. Restauração Museológica. 4. Arte Contemporânea (Conservação). 4. Videoarte – Brasil. 5. Acervo Museológico – Brasil. 6. Universidade de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea. I. Freire, Cristina.

CDD – 702.88

Esta publicação resulta do **Seminário Internacional: ARTE CONTEMPORÂNEA: Preservar o quê?** realizado entre 06 a 08 de outubro de 2014 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, coordenado por Cristina Freire e Humberto Farias de Carvalho.

Equipe: Grupo de Estudos de Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu – GEACC-CNPq

Coordenação: Prof.^a Dr.^a Cristina Freire

Integrantes: Ana Paula Monteiro

Bruno Sayão

Bárbara Kanashiro

Carolina Castanheda Moura

Emanuelle Schneider

Fernanda Porto

Júlia Coelho

Luiza Mader Paladino

Tradução do espanhol: Carolina Castanheda Moura

Tradução do inglês: Bárbara Kanashiro

Glossário: Bruno Sayão e Bárbara Kanashiro

Índice Remissivo: Anderson Tobita e Carolina Castanheda

Relatoria: GEACC

Revisão: Flávio Okumura

Projeto Gráfico e Capa: Annablume

Imagem de capa: Exposição Gabriel Borba - Espaço B, 1977.

Fonte: Arquivo MAC USP.

Organização: Cristina Freire

Coordenação Editorial: José Roberto Barreto Lins

Imagem de capa: *Exposição Gabriel Borba - Espaço B, 1977.*

Fonte: Arquivo MAC/USP

Realização: Universidade de São Paulo

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Apoio: FAPESP – Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento Profissional de Nível Superior

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte

GEACC – Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu

SUMÁRIO

7 **Prefácio**
Eduardo Kac

9 **Preservar o futuro?**
Cristina Freire

A Conservação da Arte Contemporânea

17 UMA METODOLOGIA DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO PARA ARTE CONTEMPORÂNEA
Humberto Farias de Carvalho

31 CONSERVAR O NADA
Lino García Morales

Imagem e Movimento no Museu

51 EXPOSIÇÃO E ACESSO COMO ESTRATÉGIA DE CONSERVAÇÃO
Lúcia Almeida Matos

69 A PRODUÇÃO ARTÍSTICA EM FILME E A SUA INTEGRAÇÃO NO MUSEU – UMA PERSPECTIVA
HISTÓRICA
Andreia Magalhães

Entrevista como Instrumento de Conservação na Arte Contemporânea

87 ARQUIVO PARA UMA OBRA-ACONTECIMENTO
Suely Rolnik

- 111 **PROJETOS PARA DESENVOLVER A PARTICIPAÇÃO DO ARTISTA E ENTENDER E PRESERVAR A SUA MENSAGEM, EXPERIÊNCIAS E RESULTADOS**
Arianne Vanrell Velloso

Canteiro de Obras

- 125 *MAMÃE BORRACHA*, 2012 (Júlio Tigre)
Gilca Flores (Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo)
Relatoria – Luiza Mader Paladino (GEACC)
- 133 *A LIÇÃO*, 2006 (Regina Silveira)
Teodora Camargo Carneiro (Pinacoteca do Estado de São Paulo)
Relatoria – Emanuelle Schneider (GEACC)
- 141 *ECCO NARCISUS*, 1991/2010 (Hudnilson Júnior)
Isis Baldini e Maria Adelaide Pontes
Relatoria – Fernanda Porto (GEACC)
- 149 *BARREIRA DO VASCO*, 1988 (Rubens Gerchman)
Clara Gerchman, Mariana Estellita (Instituto Rubens Gerchman) e Humberto Farias de Carvalho (Centro de Belas Artes da UFRJ)
Relatoria – Carolina Castanheda Moura (GEACC)
- 155 *BEABÁ*, 1968 (Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati)
- 161 *DESERTESEJO*, 2000 (Gilbertto Prado)
Marcos Cuzziol (Instituto Itaú Cultural)
Relatoria – Julia Coelho (GEACC)
- 167 *SIT.....CIDADE.....Y.....CAMPO...*, 1970 (Artur Barrio)
Operador, 1974/75 (Gabriel Borba)
Projeto Arco-íris, 1974 (Karl Vogt)
Ariane Lavezzo, Fernando Piola, Márcia Barbosa, Michelle de Oliveira Alencar, Rejane Elias e Renata Casatti (MAC USP)
Relatoria – Ana Paula L. F. Monteiro (GEACC)

177 **Glossário**

183 **Referências bibliográficas**

189 **Contribuições**

195 **Crédito das imagens**

PREFÁCIO

A preservação de uma obra de arte requer não apenas competências técnicas especializadas, mas, sobretudo, uma visão de longo alcance que reconheça, em um único gesto, o valor cultural da obra e sua irreduzível materialidade. O compromisso de preservar uma obra implica uma ética patrimonial, ou seja, o engajamento em transmitir para gerações futuras um bem, criado em qualquer época, ao qual temos acesso direto no presente. Estamos, portanto, diante de uma questão tríplice: temos, de um lado, obras das quais desfrutamos graças ao empenho daqueles que nos precederam, trabalho ao qual cabe a nós darmos continuidade; deparamo-nos ainda com obras, criadas ou adquiridas no presente, em determinado estado de conservação, cuja perpetuação se impõe a meio curso; finalmente, nos melhores casos, compreendemos também que o caminho em direção ao futuro clama por uma “preservação preventiva”, ou seja, tomarmos decisões antecipatórias que retardem ao máximo a perda ou o desgaste dos materiais que constituem a obra. Este livro, organizado por Cristina Freire, Professora Titular e Curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), apresenta ao leitor uma oportunidade única de explorar a miríade de questões no cerne da preservação da arte contemporânea. Resultado do *Seminário ARTE CONTEMPORÂNEA: preservar o quê?*, realizado no MAC USP em 2014, a pesquisa e ação coletivas presentificadas neste livro generosamente compartilham com o leitor estratégias que respondem, de forma criativa e produtiva, às necessidades específicas da arte contemporânea. Sabidamente criada com os meios e materiais mais diversos, de substâncias perecíveis a tecnologias rapidamente superadas por outras que as tornam obsoletas, a arte contemporânea apresenta desafios sem paralelo a conservadores e restauradores. Está claro que hoje, quando alguns museus internacionais já começam a empregar conservadores e restauradores especializados em mídia eletrônica, tanto a função do museu quanto a formação destes profissionais especializados experienciam mudanças radicais em relação ao passado recente. Ana-

lisando obras tão distintas como um projeto digital impresso de Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati, um ambiente virtual 3D multiusuário de Gilberto Prado, e uma instalação de Hudinilson Júnior, este livro é uma definitiva contribuição ao campo de estudos museológicos no Brasil.

EDUARDO KAC

PRESERVAR O FUTURO?

Arte Contemporânea: preservar o quê? resulta do seminário homônimo realizado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em outubro de 2014. Organizado pelo MAC USP, com apoio do GEACC (Grupo de Estudos de Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu) e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA/USP)⁷, contou com a colaboração, para sua organização, de Humberto Farias de Carvalho, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e com a participação de convidados da Espanha e de Portugal, assim como de vários profissionais da preservação-restauração de arte contemporânea, muitos vinculados a museus e instituições públicas ou privadas no Brasil que, generosamente, se dispuseram a colaborar, atendendo prontamente nosso convite.

O problema da preservação e da memória da arte contemporânea acompanha o MAC USP desde seus anos iniciais. Na introdução do primeiro catálogo geral do Museu, publicado em 1973, seu primeiro diretor, Walter Zanini, observa que muitos trabalhos multimídia e experimentais estavam fora daquele inventário do acervo e alerta sobre a necessidade de tais obras, de difícil catalogação, serem devidamente estudadas e incluídas num inventário mais abrangente, no futuro.

Essa segunda parte da catalogação da coleção do MAC USP, ou melhor dizendo, a entrada de tais trabalhos conceituais na coleção esperaria muitos anos para ser concluída. Isso porque tal operação deveria necessariamente estar ancorada numa discussão teórica e crítica mais ampla, pois mobiliza a relação tensa entre o museu e as práticas artísticas contemporâneas. Nessa esteira⁸, procuramos compreender, em pesquisa anterior, como os paradigmas modernos e as práticas artísticas conceituais

7. Seminário realizado com o apoio da Fapesp – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e da Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

8. Ver: Freire, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo, Editora Iluminuras, 1999.

dos anos de 1960 e 70 se enfrentaram ao longo de meio século no Museu (Rinehart, 2014, p. 21).

Como sabemos, esse não é um atrito isolado, tampouco recente. A partir da segunda metade do século passado, as práticas artísticas extrapolam sistematicamente os limites materiais e epistemológicos convencionais com os quais o museu opera. Em outras palavras, o paradigma modernista não é capaz de incorporar muitas das proposições artísticas contemporâneas, situação que se intensifica no ambiente digital em que vivemos.

Como observa Rinehart⁹

Na prática, muitos dos desafios que se enfrenta na preservação da arte digital são os mesmos da preservação de outras formas de arte não tradicionais como *earth art*, instalação, arte conceitual, entre outras. Isso significa que as soluções para a preservação são, de certa forma, semelhantes. Assim, os desafios que a arte digital traz para a memória social têm precedentes na era pré-digital. Tais precedentes podem nos ajudar a enfrentar e responder o desafio digital, e por outro lado, esses novos desafios podem inspirar respostas que nos ajudam a abordar os problemas mais antigos.

Os debates que relacionam teorias e práticas de preservação e conservação no campo específico da arte contemporânea em plataformas internacionais de trabalho resultaram em publicações, hoje referências importantes na área. *Modern art who cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, organizado em Amsterdã pelo Institute of Cultural Heritage (2005), *Mortality Immortality? The legacy of 20th-century art*, publicado pelo The Getty Conservation Institute, de Los Angeles (1999), *Permanence through change: the variable media approach*, uma iniciativa do Museu Guggenheim e da Daniel Langlois Foundation, Montreal (2003), são alguns desses projetos. As exposições *Deep storage: collecting, storing and archiving in Art*, PS1 Contemporary Art Center, N.Y, 1998; *Out of actions: between performance and the object 1949-1979*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, (1998), entre outras, são igualmente dignas de nota. No Brasil, a exposição que organizamos no MAC USP em 2000: *Arte Conceitual e Conceitualismos no acervo do MAC USP*, e o livro *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu* (1999) foram resultantes de preocupações correlatas.

9. RINEHART, Richard. New Media and Social Memory in: RINEHART, Richard e IPPOLITO, Jon. Re-Collection. *Art, New Media and Social Memory*. MIT Press, 2014. Pag. 21.

No plano internacional, o International Network of Conservation of Contemporary Art (INCCA)¹⁰ propõe a produção coletiva de uma plataforma aberta com participantes de diferentes países. Tal proposta pareceu-nos bastante pertinente, e no Brasil¹¹ um grupo do INCCA ainda deve ser consolidado. De qualquer maneira, o seminário contou com uma expressiva participação de profissionais de diferentes regiões do país, envolvidos com as várias áreas de atividades no museu, além de profissionais ligados à curadoria e à crítica. Tal interesse parece-nos sintomático de um panorama de dupla emergência: por um lado uma maior profissionalização da área, e por outro uma crescente demanda dos diferentes especialistas já atuantes nas instituições por uma formação específica e aprofundada em temas correlatos à arte contemporânea.

É certo que o crescente interesse pelo tema também demonstra a antecipação de questões relativas à documentação, preservação e exibição levantadas pelas obras de vertente conceitualista. Tais poéticas processuais sugerem, já há várias décadas, uma revisão das práticas museológicas mais convencionais. Diante de tais práticas, o sentido de “preservar”, amplia-se, e manter tais proposições artísticas armazenadas em recintos fechados e protegidos, como as reservas técnicas dos museus, tornar-se-ia insuficiente. Os aparatos da tecnologia e os recursos da memória digital impõem-se como ferramentas a serem incorporadas. Assim, os instrumentos de preservação digital devem ser constantemente atualizados e adaptados à práxis museológica no que se refere à arte contemporânea nos museus. Nesse sentido, incluímos nessa publicação um glossário sucinto de termos utilizados com frequência na bibliografia referente ao tema.

As mídias digitais e a internet abrem outras possibilidades não apenas para a produção artística, mas também para a sua recepção e circulação da arte. O tema da reprodução digital, por exemplo, coloca questões que envolvem a relação entre cópia e original ao mesmo tempo que amplia as demandas no que se refere a temas como

-
10. Trata-se de uma rede de profissionais ligados à conservação da arte contemporânea. Conservadores, curadores, cientistas, documentalistas, arquivistas, historiadores de arte e pesquisadores estão entre os seus membros. O grupo compartilha informações online em reuniões, simpósios e *workshops*. O site www.incca.org contém informações sobre todos os tipos de atividades na área; projetos, seminários e conferências, possibilidades educacionais, bem como *links* para diversos sites. A seção de recursos fornece acesso a documentos, tais como artigos teóricos, estudos de casos e orientações práticas, incluindo teses. Os membros do grupo trabalham juntos em projetos de pesquisa a fim de gerar novos conhecimentos. *Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art* (2004-2007) é um desses projetos, onde trinta instalações complexas (muitas multimídias) foram reinstaladas, investigadas e documentadas. O *PRACTICs* (2009-2011) resultou, entre outras ações, no *Simpósio Internacional Contemporary Art: Who Cares?* (Amsterdam, 2010) e no livro *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam University Press (2011).
 11. Em 2010, por iniciativa do The Getty Conservation Institute, participamos da reunião organizada no Instituto Inhotim (MG), com profissionais da conservação e restauro do Brasil e estrangeiros e curadores, para discutir possibilidades de criação de plataformas comuns de trabalho na América Latina.

direitos autorais, condições de exibição, visualização de arquivos digitais, entre outros. Isto porque, como sabemos, as imagens digitais são produzidas e reproduzidas irrestritamente. Ao circularem reproduzem-se em diferentes canais de visualização e circulação social: vídeos, computadores pessoais, telefones celulares, *tablets*, etc.

Como observa Boris Groys¹² (2008), se as imagens digitais circularam inicialmente fora dos espaços expositivos, vemos cada vez mais a presença de reproduções digitais nos museus onde os arquivos digitais são *performados*, isto é realizados e/ou atualizados, em diferentes formatos para cada situação de exibição. Por esse motivo a história das exposições torna-se elemento importante nesse registro.

Desse modo “quando nos propomos conservar uma obra de arte, é necessário que esteja claro quais as dimensões dessa obra que pretendemos preservar, já que a sua materialidade será apenas uma entre várias outras igualmente importantes” escreve Lúcia Matos, neste volume.

Outras variáveis envolvem a apresentação de obras multimídiaicas, e algumas dúvidas ligam-se à sua exibição, tais como: quais as implicações de manter os equipamentos originais *vintage* (projetores de *slides*, projetores de filmes Super 8, televisores antigos) na apresentação dos trabalhos? Seria aconselhável migrar a obra para um meio da mais recente tecnologia digital disponível ou emular seus efeitos? Estariam os aparelhos originais desorientando o olhar do público, que tenderia a ver o equipamento em primeiro plano, em detrimento do trabalho apresentado? De que maneira o sentido original da precariedade da imagem, por exemplo, tão pertinente às produções conceituais dos anos de 1960 e 70, altera-se com as tecnologias digitais de precisão?

Nesse contexto, indaga-se, ainda, se um museu de arte contemporânea deveria desenvolver em paralelo e em anexo uma espécie de museu da tecnologia que incluiria, entre os equipamentos do último século, câmeras e projetores de filmes de diferentes bitolas, câmeras e projetores de vídeos organizando, por conseguinte, uma narrativa complementar da história das tecnologias do olhar. Tais temas remetem à arqueologia das mídias e envolve assuntos correlatos, como: reciclagem, obsolescência, migração, problemas que estão diretamente ligados à exposição e à conservação da arte contemporânea.

Com as instalações de vídeo e as imagens em movimento tomando conta do espaço antes neutro da galeria, o visitante é convocado de outras maneiras a operar com sua percepção e seu corpo como modulador dessas imagens.

Procuramos levantar, junto aos profissionais das diversas instituições artísticas e museológicas brasileiras, os problemas que vêm enfrentando na sua prática cotidiana, e para tanto organizamos a sessão *Canteiro de Obras*, na qual foram apresentados estudos de casos como mobilizadores para a discussão de temas atuais, relativos à documentação e preservação da arte contemporânea.

12. GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge, The MIT Press, 2008.

Procuramos ativar, a exemplo de Walter Zanini, o museu universitário como um laboratório dinâmico, um lugar de pesquisa permanente, isto é, um ponto de inflexão da teoria e da prática onde se elaboram e avaliam pensamentos e ações que se articulam e se reinventam mutuamente. São inúmeras as possibilidades de articulações entre os saberes das ciências humanas e as práticas de documentação e registro no que se refere à dinâmica de construção da memória da arte contemporânea.

A história oral e entrevistas com artistas são instrumentos privilegiados para a preservação e documentação de obras contemporâneas e são utilizados por diversos profissionais. Curadores, documentalistas, restauradores e críticos valem-se da entrevista para ampliar o conhecimento dos múltiplos aspectos de uma obra. O arquivo constituído pela psicanalista e crítica Suely Rolnik, por exemplo, a partir de entrevistas envolvendo a obra de Lygia Clark é exemplar no que define como “arquivo para uma obra-acontecimento”.

Agradecemos aos profissionais das diferentes instituições no Brasil que aceitaram nosso convite e expuseram suas dúvidas e inquietações envolvendo sua prática cotidiana. As questões compartilhadas mobilizaram vívidas discussões entre os presentes. A relatoria dessas discussões ficou a cargo dos integrantes do Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC): Ana Paula Monteiro, Bruno Sayão, Bárbara Kanashiro, Carolina Castanheda Moura, Emanuelle Schneider Atania, Fernanda Porto, Julia Coelho e Luiza Mader Paladino.

Entre os conservadores-restauradores e demais profissionais agradecemos a participação de Gilca Flores (Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo); Isis Baldini (Conservadora-Restauradora independente, São Paulo); Marcos Cuzziol (Instituto Itaú Cultural, São Paulo); Teodora Carneiro (Pinacoteca do Estado de São Paulo); Clara Gerchman e Mariana Estelita (Instituto Rubens Gerchman, Rio de Janeiro); Humberto Farias de Carvalho (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Lucas Sigefredo (Instituto Inhotim, Minas Gerais); e finalmente os colegas da Equipe técnica do MAC USP: conservadoras-restauradoras: Ariane Lavezzo, Marcia Barbosa, Rejane Elias e Renata Casatti; catalogadores-documentalistas: Michelle Alencar e Fernando Piola.

Essa iniciativa não teria sido possível sem a participação de todos os convidados, palestrantes e profissionais da conservação e restauro envolvidos no Seminário, assim como de meus bolsistas e alunos de graduação e pós-graduação do MAC. Um agradecimento especial ao professor e conservador-restaurador de arte contemporânea Humberto Farias de Carvalho, o intermédio de Marcia Barbosa do MAC USP, a Hugo Segawa, diretor, aos conservadores-restauradores e documentalistas do MAC USP e a todos da equipe do Museu que colaboraram para o êxito desse projeto.

Agradecemos ainda ao Programa de Pesquisa dos acervos da USP da Pró-reitoria de Cultura da USP, que possibilitou a vinda da pesquisadora portuguesa Andreia de Magalhães para seu trabalho de investigação com acervo pioneiro de videoarte do MAC USP, e ao incentivo e parceria de Lúcia Almeida Matos da Uni-

versidade do Porto, com quem vimos encontrando pontos de contato nas pesquisas realizadas sobre museu e exposições dos dois lados do Atlântico. A Lino García Morales, Coordenador do Curso de Conservação e Restauro de Arte Contemporânea da Universidade Complutense de Madri; a Ariane Vanrell conservadora e restauradora do Museu Reina Sofia de Madri, grande incentivadora do INCCA na Ibero-América; ao artista Eduardo Kac pelos nossos diálogos envolvendo arte e tecnologia no museu e, por fim, a todos os participantes do Seminário que compartilham conosco a ideia de um museu de arte contemporânea como plataforma que nos lança na paradoxal tarefa de preservar o futuro.

CRISTINA FREIRE
Janeiro 2015

A CONSERVAÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

UMA METODOLOGIA DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO PARA ARTE CONTEMPORÂNEA

HUMBERTO FARIAS DE CARVALHO

Introdução

Para o tratamento de conservação de obras contemporâneas, a primeira questão que se coloca é o que se entende por arte contemporânea. Esse ensaio não se propõe a realizar uma definição do que são obras de arte contemporânea, porém julgamos necessário tecer algumas considerações, de modo a contribuir para alguns esclarecimentos. A arte contemporânea não é toda a arte feita hoje em dia: existe arte contemporânea e arte da contemporaneidade. Um dos principais elementos que compreendem a arte contemporânea é a sua aproximação com a vida, com os elementos da sociedade e do cotidiano. Há um deslocamento do que antes era uma fruição puramente retiniana, para o que é hoje uma fruição intelectualizada; as obras de arte não são mais necessariamente objetos, e o material que constitui uma proposição é o suporte para um conceito. Como diz Catherine Millet, “a arte contemporânea opera uma soldadura, lá onde a modernidade indicava uma ruptura.”⁷ Ou seja, a arte contemporânea não quer suprimir outros movimentos e processos artísticos, ela agrega. Danto diz que “é parte do que define arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar.”⁸ O artista, na contemporaneidade, já não é entendido e visto como um ser excepcional, com o qual os demais não poderiam se comparar, ele é um homem como os outros; as obras de arte – as proposições artísticas – podem ser pensadas para serem executadas por qualquer um em qualquer momento; o artista é o articulador – o propositor – mas não obrigatoriamente o executor. Com a proximidade das realidades vividas pelos indi-

7. MILLET, Catherine. *A arte contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

8. DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006. p. 7.

víduos, a arte cria um simulacro de envolvimento que suspende, mesmo que apenas por alguns instantes, a realidade cotidiana, levando a experimentação para o campo do simbólico, que parte de uma outra realidade, a da ficção, ainda que muitos artistas trabalhem outros aspectos mais tradicionais. Em uma analogia, é como se o fruidor fosse o espectador, ator e diretor do filme que lhe é proposto e apresentado pelo artista. A necessidade de negociação entre obra, artista e fruidor constitui fator altamente relevante na arte contemporânea.

Obras autográficas e autorais

No desenvolvimento de uma metodologia para conservação e restauro de arte contemporânea foi necessário realizar algumas distinções e definições, e acredita-se serem essas distinções e definições a contribuição mais relevante desta investigação. Cada obra de arte é única, mas existem elementos que são comuns a todas, como, por exemplo, a autoria.

Argan, em seu *Guia da história da arte*, diz que a autenticidade de uma obra de arte não se identifica com a autografia e, como exemplo, cita os afrescos de Giotto; segundo Argan, muitas partes são não-autógrafas, e nelas se podem distinguir as mãos dos diversos discípulos e ajudantes, mas o trabalho como um todo deve ser considerado como obra autêntica de Giotto.⁹ Sendo assim, a autoria desses afrescos é de Giotto, pois ele pensou a obra e orientou seus assistentes. Se ele colocou seu gesto ou não na obra, é quase irrelevante, pois ela continua sendo de sua autoria e advinda de seu ateliê. Outros exemplos são verificados em trabalhos de artistas contemporâneos, como algumas pinturas de Adriana Varejão, nas quais ela encomenda a artistas especializados em pintura realista, oriundos da Escola de Belas Artes, pinturas que obedeçam à sua orientação e ao seu projeto, que também são assinadas por ela, Varejão, ainda que feitas por encomenda e por outro artista. Essas são estratégias legítimas utilizadas por artistas contemporâneos.

Na arte contemporânea, há obras executadas pelos próprios artistas nas quais existe uma intenção com o gesto, a *grafia*, como, por exemplo, em algumas obras de Daniel Senise, como a obra “Queen Lapa III”, de José Bechara, como a “Pele preta”, de Afonso Tostes, como “Perna de três”, entre outras.

Paralelamente, há artistas que atuam de forma diversa, utilizando-se de objetos e materiais comuns do cotidiano, isto é: adotando objetos e procedimentos que não têm necessariamente “a mão do artista” e que podem ser executados por qualquer pessoa; é o caso, por exemplo, de Raul Mourão, na obra “Trava”, de Lawrence Weiner, em “Uma remoção de 1 x 1m de reboco ou estuque ou revestimento de uma parede”, de Cildo Meireles, em “Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola”, e de José Bechara em “Duas cabeças com amarelo”.

9. ARGAN, Giulio C.; FAGIOLO, Maurizio. *Guia da História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1992. p. 19.

Sendo possível, portanto, fazer essa distinção, é também possível propor duas categorias para as obras de arte contemporânea: obras autográficas e obras autorais. Enquanto as obras autográficas são obras previstas para coincidir com o objeto artesanalmente produzido, as obras autorais são provenientes de um projeto e da apropriação de objetos do cotidiano, configurando-se geralmente como conceitos, no quais a materialidade pode ser substituída, uma vez que não foi gerada pela manualidade do artista. Logo, toda obra autográfica é necessariamente autoral, mas as obras autorais não são necessariamente autográficas. Cumpre lembrar, ainda, que os artistas acima citados, em ambos os casos, podem produzir obras autográficas e/ou autorais.

É importante esclarecer que em textos de críticos e de artistas¹⁰ encontra-se a expressão «obra sem autoria» para designar obras que rompem com a ideia de algo que apenas o artista pode produzir, que não carregam uma assinatura, obras que podem ser refeitas e que se emanciparam dos seus autores. Reynaldo Roels Jr., em entrevista concedida para a presente pesquisa¹¹, exemplifica: “(...) Marcel Duchamp é o autor da ‘Fonte’. O autor da ‘Fonte’ não é o designer que a fez. Se eu ‘vir’ o design do objeto, eu não estou vendo o Marcel Duchamp, eu estou vendo o designer”. Nesse sentido, as obras sem autoria serão consideradas aqui como obras autorais, porque o fato de certas obras existirem apenas como um conceito ou um projeto não quer dizer que elas sejam sem autoria.

A ação do tempo nas obras de arte e a intenção do artista

A conservação e a restauração só existem porque os objetos de arte sofrem um processo de envelhecimento que, na maior parte dos casos, os deteriora. Esse envelhecimento acontece naturalmente no decorrer do tempo de existência de uma obra e pode ser considerado como a passagem ou ação do tempo sobre o objeto, a qual promove transformações na matéria que as compõe, transformações estas geralmente provenientes de um processo natural. Com a incorporação de materiais não ortodoxos nas obras de arte, o estudo do processo de deterioração dos materiais se tornou um problema; não por causa dos objetos ou materiais em si, pois a indústria conhece bem os materiais produzidos, mas pela infinita possibilidade de associação entre eles, algumas, às vezes, incompatíveis. Um dos problemas relativos à permanência dos materiais é o fato de que a indústria produz objetos e materiais para que eles durem por um determinado período de tempo, e esse tempo útil em geral não é o mesmo a partir do momento em que as obras com eles produzidas passam a fazer parte de um universo artístico institucional.

A realidade é que a passagem do tempo é inevitável, e não obstante os processos de controle ambiental contribuam para minorar e retardar os efeitos do enve-

10. OBRIST, Hans Ulrich. *Arte agora! em 5 entrevistas*: Matthew Barney, Maurizio Catellan, Olafur Eliason, Cildo Meireles, Rirkrit Tiravanija. São Paulo: Alameda, 2006. p. 66-68.

11. Entrevista realizada pelo autor em 13 de agosto de 2008 no MAM - RJ.

lhecimento, em algum momento a intervenção de restauro será necessária. O que é importante, em relação à ação do tempo sobre as obras de arte, é discernir no que o tempo atuou sobre a obra de forma negativa e no que o tempo agiu sobre a obra de forma positiva.

Se a passagem do tempo prejudicou o entendimento, a fruição da obra, alterando a intenção do artista de forma significativa, esse *tempo ruim* é considerado dano e necessita ser corrigido; mas se o tempo atuou de forma a acrescentar elementos de passagem positivos, esse *tempo bom* é considerado pátina, devendo permanecer na obra. A pátina atribui qualidades ao objeto, de forma a legitimar sua autenticidade como objeto histórico.¹²

Se uma obra pertence ao período do Renascimento, esse objeto tem necessariamente mais de quinhentos anos de vida; caso tenha apenas duzentos anos de vida, ele não pode ser um objeto produzido no Renascimento e, por conseguinte, não é uma obra autêntica do Renascimento. Esse conceito de autenticidade é válido,¹³ mas aqui, cujo foco é a arte contemporânea, o valor de autenticidade maior recai no significado, na *intenção do artista*. Em outras palavras: além da preservação da autenticidade material conferida pelo tempo, é fundamental manter seu significado autêntico. Sendo assim, o ponto nevrálgico é a manutenção dessa *intenção do artista*, compreendida como a proposta do artista, sua intenção com os materiais empregados na obra, onde o que prevalece é uma ideia, um conceito. Se uma pintura é feita à têmpera por qualquer motivo que seja, o material, após a intervenção ou deterioração do tempo, deve permanecer com as qualidades óticas pensadas pelo artista, para que o valor semântico representado naquela especificidade continue autêntico à *intenção do artista*.

Essa compreensão é importante, pois, por exemplo, se a obra “Você em graduação vertical” da série “Homenagem ao espectador”, de Ubi Bava (Figura 1) – construída com espelhos convexos sobre uma superfície de acrílico –, for encaminhada para conservação¹⁴ porque um dos espelhos se quebrou ou porque o material metálico que confere o reflexo oxidou, o restaurador, no processo de trabalho, deverá, com o auxílio dos conhecimentos críticos da história da arte, analisar: a) se deve restaurar o espelho, colando as partes; ou b) se deve substituí-lo por outro novo. Qual dessas

12. Esta definição de *tempo bom e tempo ruim* foi desenvolvida pelo Prof. Edson Motta Jr., o qual a apresentou em comunicações livres e palestras, além de utilizá-la em suas aulas de restauração de pinturas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

13. FIDELIS, Gaudêncio. *Dilemas da matéria: procedimentos, permanência e conservação de arte contemporânea*. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2002. p. 31. Fidélis fala que a noção de autenticidade que lhe interessa discutir é a da tolerância admitida pelo objeto artístico, no que se refere a supostas mudanças em sua conformação material, dentro de um processo de restauro, e não uma questão de datação histórica e assinatura (autoria). A manutenção da autenticidade, para Fidélis, entra em um terreno complicado, com limites tênues e complexos que contabilizam implicações de caráter ético. A autenticidade para Fidélis está diretamente ligada à intenção do artista.

14. O autor restaurou obras da série “Homenagem ao espectador” e pode experimentar as duas opções (A e B) consideradas no texto acima.

decisões preservará melhor a *intenção do artista*? Se a obra for considerada autoral, o tempo bom (a pátina) pode não existir,¹⁵ porque a proposta do artista ao utilizar espelhos para refletir o espectador, homenageando-o, foi comprometida pela oxidação do material metálico ou por um reflexo cheio de defeitos provocados pela colagem do espelho quebrado. Nesse caso, a alternativa a ser considerada é a presença do tempo ruim, isto é, a presença de dano, e a opção pela substituição do espelho é a que melhor preservará a *intenção do artista* na obra, devolvendo suas qualidades óticas. A reconstrução ou reposição de parte da obra estaria restaurando o significado do objeto, pois, como salienta Jiménez “o significado (...) também é matéria de restauro”.¹⁶

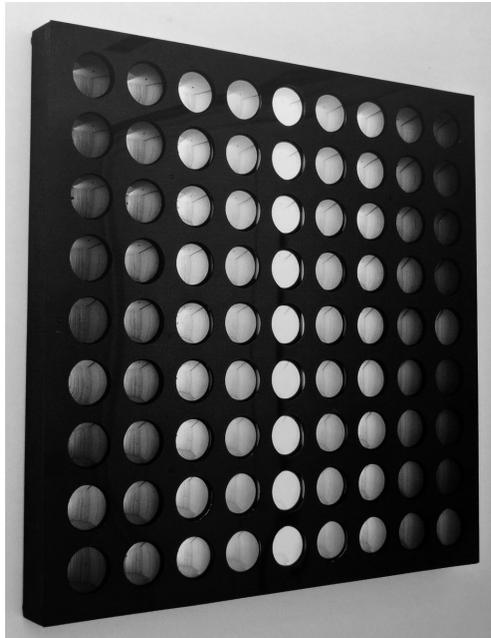


Figura 1: Ubi Bava, *Você em graduação vertical*, da série *Homenagem ao espectador*, 1970. Coleção Particular. (Relevo em madeira, acrílico e espelhos convexos).

-
15. Existe um limite aceitável de oxidação de um espelho, dentro do qual a reflexão não é comprometida. Neste caso, pode-se considerar tempo bom (pátina). Geralmente objetos com espelho, vidro, acrílicos, borrachas, entre outros, são objetos que não carregam a possibilidade de tempo bom, mas é necessário uma flexibilidade no exame, pois observamos que mesmo esses objetos que não possuem o tempo bom podem em certos momentos apresentar essas qualidades de pátina, sabendo que esses casos são mais incomuns de acontecer. Sendo assim, é necessário fazer a pergunta: até que ponto o tempo (bom ou ruim) afeta a intenção do artista?
16. *Apud* MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid: Síntesis, 2004. p. 176.

A obra de arte e sua materialidade

A conservação e o restauro são atividades que envolvem processos técnicos e conhecimentos científicos destinados a melhorar a eficiência simbólica dos objetos de arte através da atuação sobre os materiais que os compõem,¹⁷ e que promovem medidas para que o objeto de arte experimente o menor número de alterações durante o maior tempo possível. Esta atividade preocupa-se em manter o objeto de arte em condições adequadas de fruição para as gerações atuais e futuras – em adequar e manter sua integridade física para a posteridade.

Há duas grandes correntes teóricas no campo da restauração: a clássica, de Cesare Brandi, e outra, publicada recentemente por Salvador Muñoz Viñas. Para Brandi,¹⁸ em linhas gerais, a restauração deve visar o restabelecimento da unidade potencial da obra,¹⁹ desde que não cometa um falso artístico e não remova as marcas que a obra adquiriu com a passagem do tempo. Já Salvador Viñas defende que existem objetos restauráveis e outros não, e o que define essa escolha é o valor simbólico da obra. Sendo o objeto de arte considerado possuidor de valor simbólico, Salvador Viñas defende que durante o processo de restauro não sejam alterados os significantes de uma obra de arte, levando-se em consideração seu valor simbólico e o contexto social que usufrui o objeto.

As teorias de restauração existentes tratam de objetos físicos, nos quais a intervenção na matéria busca preservar os códigos visuais que compõem a obra, de modo a não alterar a mensagem. Para o desenvolvimento da análise da materialidade de obras de arte, utilizar-se-á aqui, como exemplo, uma obra de Mira Schendel (têmpera e folha de ouro sobre gesso e madeira, 1987) que necessitava de um tratamento de conservação e restauro.

A obra foi encaminhada para restauro porque apresentava manchas resinosas sobre a camada de pintura, prejudicando a fruição. Após exames técnicos,²⁰ concluiu-se que a obra fora repintada²¹ por completo em uma restauro anterior, quando foi aplicada uma nova camada de tinta sobre toda a camada de pintura original. Acredita-se tratar-se de uma repintura a base de tinta PVA (acetato de polivinila), conforme se observa na ilustração abaixo, que mostra a camada de repintura sobre a camada original.

17. MUÑOZ VIÑAS, cit., p. 80.

18. BRANDI, Cesare. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza, 2002. cit.

19. A unidade potencial da obra, segundo Brandi, diz respeito à união de elementos estéticos e históricos que compreendem uma unidade qualitativa, que a classifica como obra de arte. Esta unidade se define pelo todo que é a obra; ela é inteira quando se articula como objeto qualificado com uma instância histórica e com uma instância estética produzindo a imagem do objeto. Essas instâncias são norteadoras para se preservar a unidade potência. Cf. BRANDI, cit. p. 41-51.

20. Exame organoléptico, análise estratigráfica e análise química realizada com testes de solvência.

21. Na área da restauração, a aplicação de qualquer tipo de tinta sobre a camada de pintura original é denominada repintura.

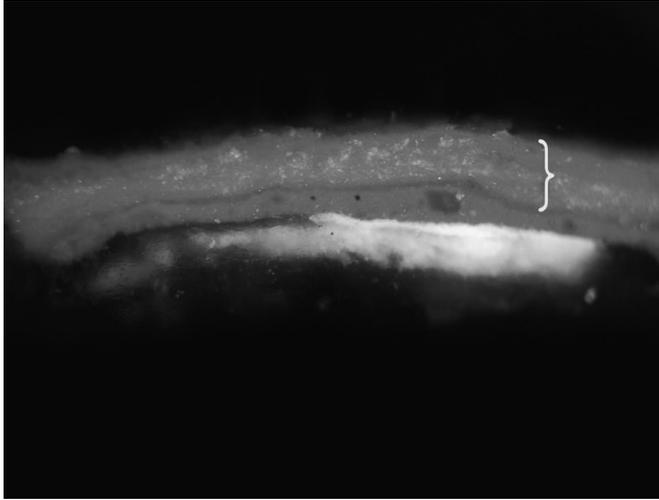


Figura 2: Fotomicrografia de corte estratigráfico da obra (Mira Schendel, *Sem título*, 1987) mostrando as camadas que constituem a pintura e a camada de repintura (demarcada de amarelo), que se apresenta sobre a camada original de tinta (têmpera).

Essa obra é uma têmpera e folha de ouro sobre gesso e madeira pertencente à série que começou a ser produzida em torno de 1983. A autora, Mira Schendel, era judia de origem suíça e veio para o Brasil em 1949. Como se sabe, essa série de trabalhos realizados nos anos 1980 dialoga com a mística oriental, nela o plano da pintura é monocromático, buscando o vazio, com pequenos desníveis na superfície, formando linhas virtuais. De fatura lisa e sem impregnação gestual, o ouro ilumina a têmpera, convidando à placidez, à contemplação e à reflexão. O caráter intimista, a referência de textura, de aridez e de opacidade da têmpera com a assinatura em ouro reportam também ao simbolismo hebraico da cabala.²²

Com o restauro,²³ foi possível restituir parte da intenção proposta pela artista através da remoção das manchas, tornando a superfície lisa e homogênea, dando a sensação de vazio e de solidão desejadas; porém, a opacidade, a aridez, o sentido afirmativo e transgressor do espaço real se perderam para sempre.

Quando o responsável pela restauro anterior, sem nenhum conhecimento crítico-histórico da obra de Mira Schendel, aplicou tinta PVA sobre a têmpera, ele amputou a pintura. A relação binária entre conceito e matéria se desfez no momento em que a repintura, provavelmente de tinta PVA à base de água, modificou as caracte-

22. MARQUES, Maria Eduarda. *Espaços da arte brasileira: Mira Schendel*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

23. Obra restaurada pelo autor.

rísticas inerentes à têmpera;²⁴ sendo assim, modificou-se o material e provavelmente alterou-se a intenção do artista. Tomando por base o exemplo acima, serão aqui propostos problemas hipotéticos que tentam demonstrar a possibilidade de articulações entre as teorias da história e da crítica da arte, de um lado, e as teorias de conservação e restauro, do outro, com o intuito de compreender as possibilidades de intervenção na matéria que compõe o objeto de arte. Além de contribuírem para compreensão dos objetos, essas articulações possibilitam categorizações, tomando como representantes do primeiro campo (o da teoria, história e crítica da arte) Greenberg e Danto, e, do segundo (o da conservação e restauro), Brandi e Salvador Viñas.

Iniciou-se, por uma via, a leitura de Greenberg, de caráter marcadamente formalista, e da teoria brandiana, que atribui valores às instâncias histórica e estética; por outra, valeu-se do pensamento filosófico acerca do objeto de arte de Danto e da teoria de Viñas, que se preocupa em restaurar o valor simbólico dos objetos dentro de uma perspectiva de não alteração dos significantes e respeitando a opinião dos indivíduos que usufruem dos objetos de arte. Os pares teóricos foram assim reunidos a partir de certas afinidades de pensamento e do momento histórico em que ambos publicaram suas reflexões e proposições.²⁵

Suponha-se que a folha de ouro pertencente à pintura de Mira Schendel estivesse muito desgastada pelo tempo e tivesse perdido a aparência dourada e o brilho, sem sofrer perdas matéricas, de modo que não ficasse aparente a base branca de preparação do suporte; bem como que a camada de tinta estivesse com vários pontos de perda de camada pictórica. Acredita-se que um conservador/restaurador, seguindo os postulados de Brandi, faria retoques nas áreas de perda de tinta, de modo que pudessem ser reconhecidos, para não se criar um “falso artístico”. Na folha de ouro, nada se faria, pois é importante para a instância histórica preservar a passagem do tempo sobre o material, também com o intuito de não se criar um “falso histórico”.

O pensamento crítico-teórico de Greenberg se afina, então, com o posicionamento de Brandi, e talvez até mesmo com o do restaurador que aplicou tinta PVA sobre a têmpera.²⁶ Para Greenberg o que interessa é a forma, retângulo e triângulo,

24. Existem diferenças bem marcadas observadas dentro da ótica da pura visualidade/análise formal aplicada à restauração, entre têmpera e tinta PVA, como, por exemplo: a têmpera é de vibração cromática superficial, opaca, texturizada, de aparência seca e árida; o PVA é profundo, translúcido, levemente brilhante, liso e de aparência plastificada.

25. O livro de Brandi, *Teoria da restauração*, foi publicado no ano de 1963, e os artigos mais reconhecidos de Greenberg, “Pintura modernista” e “Depois do expressionismo abstrato”, em 1960 e 1962, respectivamente. Danto publicou *Após o fim da arte* em 1997, e Viñas o publicou *Teoria contemporânea da restauração* em 2004, em que faz diversas referências a Danto.

26. Esta observação se baseia em um texto sobre a biografia de Greenberg, no qual o primeiro capítulo, “*Icarus in the art work*”, apresenta uma discussão em torno da obra de David Smith, que ficou sob responsabilidade de Greenberg após a morte do artista. Greenberg toma a postura de deixar a superfície de pintura da obra de Smith se deteriorar, de modo que se expusesse o material da escultura de ferro. Essa atitude encontra resistência por parte de colegas artistas contemporâneos, de críticos de arte e do fotógrafo que acompanhou o trabalho de David Smith. O artista, segundo o fotógrafo Dan

a pureza filosófica buscada nas formas geométricas, o essencial de cada meio. A diferença entre técnicas pictóricas, provavelmente, não alteraria seu entendimento em relação à leitura formal e purista abstrata.

Na *Teoria contemporânea da restauração*, Salvador Viñas, para não alterar os significantes da obra,²⁷ propõem uma investigação acerca das intenções do artista para com os materiais utilizados, perguntando-se qual o valor semântico que aquela materialidade carrega e qual a sua importância simbólica dentro do contexto social em que se faz necessário restaurar, pois a modificação da aparência material acarretaria a mudança dos significantes e, por conseguinte, dos significados.²⁸ A mudança do significado, que é o conceito, comprometeria a comunicação, a linguagem, o pensamento das questões íntimas e subjetivas que levaram Mira Schendel a propor aquela obra.

Danto entende que a arte contemporânea se efetiva na individualidade das proposições artísticas e que a compreensão do objeto está vinculada a um conceitualismo inerente à obra de arte. Sendo assim, esse viés das proposições individuais proposto por Danto se afina com a necessidade, salientada por Salvador Viñas, de compreender o significado pretendido pelo artista com aquela obra, de modo que a intervenção e a ação do tempo não comprometam o valor simbólico que a obra adquiriu junto a certo grupo social.

Desta forma, acredita-se que seria imprescindível a restituição das qualidades estéticas da folha de ouro, tal como foi pensada pela artista; e, na camada pictórica, a adoção de um tipo de retoque que chegasse ao resultado de superfície homogênea e árida da têmpera, buscando manter os significantes conforme propostos pela artista, perpetuando o significado do objeto e de seu valor simbólico.

Budnik, apresentava suas esculturas com uma pintura automotiva muito brilhante, pois queria uma superfície igual a dos carros Mercedes. Assim, acredita-se que tal superfície desejada pelo artista deveria permanecer como ele a queria. A visão de Greenberg era contra o restauro, para ele aqueles objetos eram como esculturas gregas, que, embora tenham sido originalmente pintadas, não chegaram até hoje apresentando camadas de tinta, mas sim apenas o mármore, expondo o material de suporte. Entende-se que esse é um posicionamento de permanência histórica do objeto, que privilegia a passagem do tempo como verdade histórica, afinado com os postulados brandianos de conservação. As relações intrínsecas entre o material e a intenção do artista não estavam nas preocupações de Greenberg. Cf. RUBENFELD, Florence. *Clement Greenberg: a life*. University of Minnesota Press, 2004. p. 11-22.

27. Dentro da análise semiológica, o significante é uma dimensão do signo que se apresenta numa determinada materialidade. Cf. ARGAN, Giulio C. FAGIOLO, Maurizio. *Guia da história da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992. p. 14.
28. Dentro da análise semiológica, significado é uma dimensão do signo que se apresenta como conceito, logo, que é relativo a uma determinada cultura. Cf. ARGAN, Giulio C. FAGIOLO, Maurizio. *Guia da história da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992. p. 14.

A obra de arte e sua desmaterialização

Para analisar o conceito de desmaterialização do objeto de arte, será utilizado como exemplo uma obra de Robert Smithson. Na obra de Smithson percebe-se a existência de um viés que enfoca as analogias entre matéria e homem, entre procedimentos e vivências, que têm como ponto de convergência o conceito de entropia.²⁹ Tais semelhanças demonstram intenções diretas com a natureza, que é vista como cíclica e cuja matéria gera o pensamento investigativo que conduz às proposições do artista.

Em Smithson, as transformações naturais vão ao encontro das transformações do homem, e o artista relaciona o processo de transgressão realizado pela arquitetura na natureza com a dilaceração da superfície da Terra. O artista valida o fetichismo do material oriundo da natureza e propõe a “fissura”³⁰ como possibilidade maior de desvincular a matéria do objeto de arte.

A desmaterialização do objeto físico, para Smithson, significa que nada é sólido, que tudo é permeável. Um de seus trabalhos mais significativos, a *Spiral Jetty*, consiste em um grande deslocamento de enormes quantidades de rocha e terra que se projetam em forma de espiral, da margem para o interior, em um grande lago salgado. O artista utiliza elementos que pertencem ao universo mítico dos primeiros habitantes da região onde foi construída a obra; estes acreditavam na existência de um redemoinho originado por um forte curso de água subterrâneo. Tendo a obra a forma de uma espiral, Smithson une o objeto artístico ao mito. Rosalind Krauss observa o seguinte, a respeito dessa obra:

Contemplando o local, ele reverberava para os horizontes sugerindo um ciclone imóvel, enquanto a luz bruxuleante fazia com que a paisagem inteira parecesse sacudir. Um terremoto dormente propagava-se por uma imensa circularidade. Desse espaço giratório surgiu à possibilidade do Quebra-mar espiral. Nenhuma ideia, conceito, sistema, estrutura ou abstração podiam sustentar-se diante da realidade daquela prova fenomenológica.³¹

O autor de *Spiral Jetty* insere sua obra dentro de um contexto fenomenológico no qual espera que o fruidor a experimente esteticamente estando imerso no trabalho, visando reconhecer que a expansão do espaço natural se encontra no interior do ob-

29. FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Arte desde 1900*. Madrid: Ediciones Akal, 2006. p. 505-508.

30. SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos da terra. In: FERREIRA, Glória; CONTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 191.

31. KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 336.

servador. A sensação que se tem na *Spiral Jetty* revela o afastamento da posição que ocupamos em relação aos nossos centros físico e psicológico. Assim, a obra permite pensar em uma fenomenologia do conceito que produz o conceito como objeto.³²

Esse trabalho de Smithson está compreendido no campo do *Earthwork* ou *Land Art*³³ e é muito difícil o acesso ao local onde foi realizada a obra, com a possibilidade até da não existência da mesma hoje. Como experimentar esteticamente obras dessa categoria? É possível que essas obras só possam ser experimentadas indicialmente.³⁴

Dessa forma, a possibilidade de fruição de uma obra a partir de seus índices – ou seja, por meio de fotografias, projetos, documentos, vídeos e resíduos – conserva o conceito, o conhecimento do artista; pois a matéria que representa o trabalho, em muitos casos, é impossível de ser restituída ao seu estado íntegro, de modo a manter seu valor simbólico.

Logo, para se restaurar uma obra de arte é necessário que se atue no material que a constitui, pois a matéria é o significante que temos que preservar para não alterar os significados que o artista propôs.

Considerando-se que na *Spiral Jetty* de Smithson o que se conserva é o conceito como objeto de arte, e sendo o significado o conceito advindo de uma materialidade, existe a impossibilidade de se restituir algo imaterial. Em última análise, se a experiência estética do trabalho é indicial, o único elemento que é possível restituir, restaurar, é o suporte que carrega a imagem e a proposição da obra.

Todavia, essa condição indicial, estabelecida por intermédio de um projeto ou de fotografia, possibilita a reconstrução do objeto de arte. A reconstrução (a obra desenvolvida a partir de projeto) era o pensamento em voga na geração de artistas à qual Smithson pertence;³⁵ assim, a obra pode emergir através da reconstrução, reconstituindo sua materialidade e restaurando seu valor semântico.

○ que se restaura em arte contemporânea

Pode-se observar que o trabalho de Rirkrit Tiravanija, considerando as devidas especificidades, possui um caráter cíclico semelhante ao de Smithson. Em trabalho sem título de 1992 *Free*, Tiravanija constrói uma espécie de instalação e, nesse ambiente, propõe a obra: ela é um acontecimento, uma situação de encontro com cele-

32. ÉRIC, Aliez. *Da impossibilidade da fenomenologia*. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 87.

33. KRAUSS, cit.

34. Experimentação através de indícios de que a obra existe ou existiu. Exemplo de experimentação indicial: quando se vê pegadas na areia da praia, elas são o indicio de que alguém esteve ali. Porém, quando registra-se fotograficamente, essa experimentação se reproduz por intermédio da fotografia.

35. Em entrevista, o artista Cildo Meireles comentou que a ideia de reconstrução das obras era uma constante para os artistas dos anos 60 e 70 (entrevista realizada pelo autor no ateliê do artista em 07 de maio de 2008).

bração entre grupos de pessoas, algo como um ritual em que todos os presentes estão incluídos, criando relações de bem-estar e intervalos de boa vontade.

Esses trabalhos são pequenas utopias, onde o processo, a materialidade artística, é o acontecimento, e não os objetos ali presentes. No trabalho em análise, o artista levou fogareiros portáteis e ofereceu comida tailandesa para os visitantes; a arte se desenvolve aí quando os visitantes comem e conversam com o artista e entre si. A relação de ciclo se perfaz quando um evento acaba e outro começa: preparar a comida, comer e findar.

Em entrevista, o artista diz:

Todos os componentes da galeria foram colocados no espaço principal de exibição. Todas as portas foram removidas, revelando lugares escondidos. O escritório esvaziou e então por um tempo se transformou em um espaço de encontro social. Com dois potes de *curry* (um vermelho e outro verde) e um pote de arroz para oferecer aos visitantes para o almoço. Dispostos no escritório estão os ingredientes da refeição e também as sobras dos processos de preparação da comida e da alimentação (que depois se tornaram documentação da situação).³⁶

Nas palavras do curador suíço Hans Ulrich Obrist,³⁷ o mais importante ali não é o que se vê, mas o que acontece entre as pessoas. Os elementos visuais, os objetos, são meros pretextos para garantir a relação entre os visitantes; nas palavras de Nicolas Bourriaud,³⁸ é a “estética relacional”, ou seja: a proposição artística se materializa na relação entre as pessoas que participam da obra.

Se objetos como bancos, cadeiras, panelas, fogareiros, copos, talheres, geladeira e toda a estrutura de madeira montada são meros coadjuvantes para o protagonista – o acontecimento –, seria irrelevante a conservação e a restauração daqueles. Os registros fotográficos, os projetos e a toda sorte de técnicas de registro fornecem os índices de que a relação aconteceu, contribuindo para a conservação da obra. Assim, mais uma vez, a conservação e o restauro se limitam à tarefa de manter os objetos materiais, sejam eles físicos em sua condição material ou físicos, em sua condição indicial.

As discussões e exemplos apresentados nesta pesquisa conduziram o autor a propor um gráfico que tenta contribuir na orientação de decisões de tratamento de conservação e restauro utilizando “Uma metodologia para conservação e restauro de

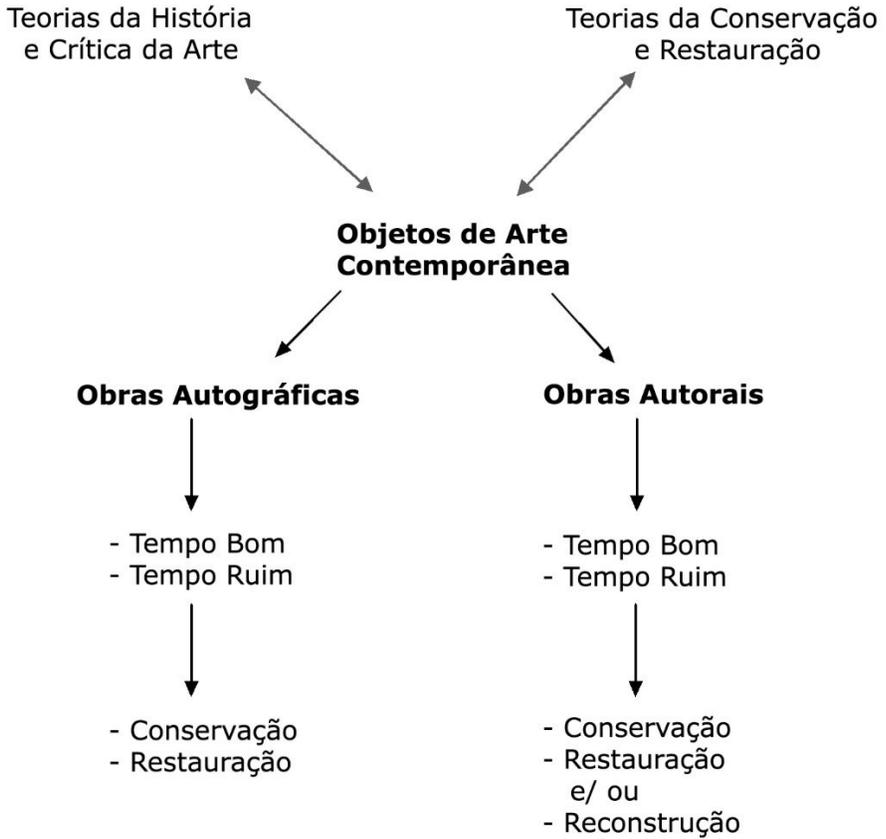
36. OBRIST, cit., p. 79-80.

37. Idem, p. 79-80.

38. BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel, 1998.

arte contemporânea”, na qual a reconstrução é uma possibilidade de tratamento no caso de obras autorais.

*Uma Metodologia para Conservação
e Restauro de Arte Contemporânea*



CONSERVAR O NADA

LINO GARCÍA MORALES

Trinta raios convergem ao centro de uma roda, em torno de um furo que a permite rodar.

A argila se molda em um recipiente para encerrar um vazio que pode encher-se.

Nos muros se abrem portas e janelas para permitir o acesso a sua proteção.

Ainda que só possamos trabalhar com o que está aí, o uso vem do que não está aí.

Lao Tzu

O nada

Terrence W. Deacon (2013) define o termo *ausencial* para denotar fenômenos cuja existência é determinada por uma ausência essencial. O ainda não realizado, o possível, o abstrato, o representado, o que não está realmente presente, compartilham um traço ausencial, um aspecto ausente. Sem o furo no centro da roda, sem o vazio do recipiente, sem as portas e janelas do muro, não é possível o propósito; rodar, encher, ter acesso. No nada está a lógica da orientação para um fim, da teleologia.

A produção artística exige do artista uma *intenção* (ainda que esta seja a *ausência* de *intenção*). Will Gompertz, a propósito do descobrimento de Duchamp de uma nova forma de escultura, o *ready-made*, conta que:

[...] o artista podia escolher qualquer objeto produzido em massa e que já existisse previamente, que não tivesse mérito

artístico algum, e mediante a liberação de seu valor e funções originais (em outras palavras tornando-o inútil), dando-lhe um título e mudando o contexto e ângulo no qual habitualmente o encontramos, o convertia em uma obra de arte *de fato*.³⁹

Uma obra de arte, nosso objeto de conservação-restauração⁴⁰, inclusive quando se trata, não de um objeto escolhido, mas sim de um objeto produzido, resultado de um trabalho, é como uma roda que não roda, um recipiente que não contém, ou uma casa vazia. É o *todo* livre da lógica da orientação a um fim.



Figura 1: Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1951 (terceira versão, depois de perder o original de 1913)

O todo, a *Roda de bicicleta* de Duchamp, mostrado na Figura 1, é mais que a soma das partes: o banco e a roda. Os objetos descontextualizados e liberados de sua função se “elevam”, pela intenção do artista e pelo próprio processo de recontextualização, à categoria de arte; algo criado para ser um fim em si mesmo, algo que tem valor pela simples razão de que lhe outorgamos, livre de submissões a um fim posterior. No *todo* está a lógica da ausência de um fim, da *arte*.

39. Gompertz, W. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Madrid: Taurus. 2013, p. 28.

40. Conservação e restauro são processos com fins distintos que compartilham as mesmas atividades. Para evitar redundância me referirei a ambos apenas com o termo *conservação*. No entanto utilizarei o termo *restaurador* para referir-me ao profissional de conservação-restauração e *objeto de restauração* em referência a obra a conservar-restaurar.

A realidade

Esse *todo*, que é cada *objeto de restauração*, não é somente a imitação da realidade (algo que, segundo Platão, se parece com a coisa real, mas não o é), mais sim a própria *realidade*. Todos nós temos uma ideia do que é a realidade e do que são aspectos tão essenciais como: o *espaço*, o *tempo*, e o *movimento*.

Um segundo é um segundo. Não existe nada tão básico como o *tempo*; no entanto, o tempo segue sendo um mistério. Arthur Eddington introduziu a expressão *flechas do tempo* para se referir a essa noção de fluxo ininterrupto desde o passado até o futuro, passando pelo presente. Existem diversas flechas do tempo, mas, para a argumentação que pretendo neste trabalho, é o bastante interpretar duas delas: a *termodinâmica* e a *psicológica*. A *flecha do tempo termodinâmica* é a direção na qual aumenta a desordem ou a entropia. É a física que distingue o passado do futuro, enquanto que a *flecha do tempo psicológica* é, como diz Stephen Hawking, “a direção na qual sentimos que o tempo passa: a direção do tempo em que recordamos o passado, mas não o futuro”. Podemos perceber o transcurso do tempo psicológico em uma velocidade diferente do transcurso do tempo físico. Em “nossa” realidade tudo pode ser mais lento ou mais rápido que na realidade exterior, a da percepção. Ambas as flechas de tempo são extremamente importantes para a *conservação*. É precisamente o *tempo termodinâmico*, o *tempo cronológico*, o responsável pela *alteração* natural das obras, do envelhecimento. Enquanto é o *tempo psicológico*, o *tempo percebido*, o tempo induzido durante o processo de percepção da obra. O primeiro é uma causa da conservação, o segundo é um fim.

A dimensão da arte é mais que *espaço*; mais do que uma extensão que contém tudo o que existe, a *parte* que ocupa cada *objeto*. *Espaço* e *tempo* não são independentes como se creia, mas sim aspectos diferentes de uma mesma coisa, de um todo flexível de quatro dimensões denominado *espaço-tempo*. Desde o ponto de vista perceptivo o espaço possibilita a *simultaneidade*, enquanto que o tempo possibilita a *sequencialidade*.

O *movimento* é a ação. Algo se move quando muda de posição no tempo, quando se modifica no *espaço-tempo*. O movimento somente tem sentido em relação a outros objetos ou, o que é o mesmo, graças à possibilidade de distinguirmos diferentes perspectivas, vemos o mundo mover-se. A realidade, como paisagem, tem, portanto, infinitos pontos de vista.

A *Realidade*, com maiúscula (observe que até agora utilizei o termo realidade sempre em minúsculas), é uma realidade superada pelos *meios*. Os *meios* funcionam como extensões do homem. O homem, na idade mecânica, estendeu seu corpo na realidade para o macro e o micro⁴¹, mas na idade elétrica o homem se estende para a *vir-*

41. Até as estrelas através do telescópio. Até as células através do microscópio. O meio atua como extensão dos sentidos.

tualidade: a realidade superada, a realidade que *não-está-aí*, que só é possível através dos *meios*. O *virtual* tem existência aparente e não real, é o *ausente*, o desaparecido, o deslocado, o abstrato. O virtual necessita de substância, mas não de lógica. Exige um suporte material e tem a capacidade de produzir efeitos em todos os níveis: sensorial, perceptivo e interpelativo⁴². Não obedece às leis da realidade, senão às leis que queremos outorgar-lhe. O virtual é onipresente, atemporal, imortal, imaterial (está *aí-fora*, mas atua *aí-dentro*), é informação, é infinito, é replicável, copiável, transformável. A técnica não só proporciona ao homem superar sua escala, mas *criar* novos espaços e sensibilidade, permite criar Realidade alterando a percepção da realidade. Se o *homo sapiens* foi a medida de todas as coisas. A realidade será sempre inferior a virtualidade. A virtualidade será mais verdadeira.

A *realidade* corresponde ao *todo* (o *presencial*), a *virtualidade* ao *nada* (o *ausencial*). Se definíssemos a Realidade em uma escala de cinza cada uma estaria em um extremo. Mesmo que seu valor seja zero, o “desaparecer”, o *nada* segue sendo parte da Realidade. O *real* e o *virtual* parecem opostos, mas não são mais que os extremos de uma mesma coisa: a Realidade. Nas palavras de Deacon, não existe somente realidade.

Há algo mais que matéria. Também está a maneira em que essa matéria se organiza e se relaciona. E também há algo mais do que existe realmente. Está o que poderia ser, o que não deve ser, o que é possível e o que é impossível.⁴³

A Finalidade

Henri Bergson sugere um quadrívio ontológico de *instâncias da realidade* onde opõe, ao *real* e o *virtual*, o *possível* e o *atual*, respectivamente, em uma dimensão que poderíamos identificar como *Finalidade*.

A diferença entre o *real* e o *possível* é exclusivamente de ordem lógica. O *possível* representa e se parece ao *real*, mas não tem realidade. Está constituído em uma espécie de limbo. É uma cópia sem existência. É *nada*. Deve se *realizar*, mas pode ter *atualidade*, pode *mudar*. É latente, não manifesto, e subjetivo. O *real*, por outro lado, é a imagem e semelhança do *possível* que realiza. É a substância, a coisa, subsiste ou resiste. É patente o manifesto e o objetivo.

42. Ativa as faculdades da sensibilidade e o entendimento. O virtual não é novo. Unicórnios, gnomos, ciclopes e faunos também são virtuais. O virtual é tão antigo quanto a nossa capacidade de imaginar e fabular. Na idade elétrica o homem cria os meios de imersão na virtualidade. Aumenta a realidade e aumenta a virtualidade.

43. Deacon, T. W. *Naturaleza incompleta. Cómo la mente emergió de la materia*. Barcelona: Tusquets Editores. 2013, p. 554.

O *virtual* não é *atual*, não tem *atualidade* (solução), mas possui *realidade*. O *virtual* não está totalmente construído, deve ser atualizado. Um *X virtual* não é *atual*, por exemplo, é alguma coisa que, sem parecer um *X*, não tem tal eficiência, a virtude de produzir *X*. O *atual* não representa ou se parece ao *virtual* que encarna. O *virtual* existe de tal maneira que, quando se atualiza, se diferencia (aponta novidade).

Não existe realmente um critério para enfrentar entre si estes polos, que são indissociáveis e formam uma espécie de dialética conjunta⁴⁴. O par *real-possível* remete ao plano da substância, o eterno, o instituído; enquanto que o par *virtual-atual* conduz ao âmbito do acontecimento, o imprevisto e o instituído.

A *realização* faz o *real*, o *possível*, e está sujeita a duas regras essenciais: semelhança (parecido) e limitação. O *real* deve estar na imagem do *possível* que realiza. Os psicólogos chamam *desrealização*, uma alteração da percepção ou da experiência do mundo exterior do indivíduo de tal forma que a *realidade* se apresenta estranha ou irreal. A arte, desde este ponto de vista, é *desrealização* e irrealidade. Este conceito de desumanização ou *desrealização* se liga ao que Arthur Danto chamou de efeito *parênteses*, ou de suspensão do juízo frente a coisas reais. “A obra de arte oferece uma experiência, que chamamos estética, que surge colocando ‘entre parênteses’ a crença natural na realidade do mundo”. As obras de arte, nesse contexto, se consideram objetos imaginários, irrealis, pura imagem, e não do mundo real (excluindo, evidentemente, seu suporte).

Mas a *desrealização* é também um processo que modela o *real* em múltiplos *possíveis*. A obra, o *objeto de restauração*, independente da instância da Realidade na que se encontre, é completamente *real*. É um processo de pausa, de parênteses, não para suspender o juízo frente o real, mas pelo contrário, para abri-lo. A *desrealização* é um processo muito importante para a conservação.

É necessário desmaterializar, obter todos os *possíveis* desde os quais podemos chegar a um *protoestado virtual* que conduza a *atualização*. Por hora digamos que o *protoestado* é o que determina a *Finalidade* da conservação. Por isso podemos dizer que conservamos o *nada*.

A *virtualização* é o processo que transforma o *atual* em *virtual*; processo que, segundo Pierre Lèvy, “não consiste em uma *desrealização* [que implicaria na transformação da realidade em um conjunto de possibilidades], mas sim uma mudança de identidade”. A *virtualização* é importante para a conservação enquanto permite estabelecer os atributos e julgar a *identidade* de um *estado autêntico*. A *realização* sucede, acontece, advém como algo predefinido, sem embargo a *atualização* exige a criação de uma solução inovadora. *Atualização* é solução.

A *atualização* supõe uma interpretação realizada desde um *aqui-agora*, uma *solução* particular para um problema con-

44. Lèvy, P. ¿Qué es lo virtual? Madrid: Paidós. 1995.

creto e discreto. Na *atualização* se produz a solução para um problema, há criação, inovação, invenção. Aparece uma forma a partir de uma configuração de forças, algo novo, diferente. Na *virtualização* se produz uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado. É irreversível em seus efeitos e implica a indeterminação nos efeitos que abre. Na *atualização* passamos de um problema a uma solução. Na *virtualização* passamos de uma solução a um problema.⁴⁵

A relação “vertical” (real/possível, virtual/real) entre os polos do quadrívio ontológico fica determinada, portanto, pela realização/desrealização e pela virtualização/atualização. Sem dúvida também existe uma relação “horizontal”, ainda mais relevante para a conservação. A *instanciação* que se produz desde o *virtual* ao *real* e a *mudança* que se produz desde o *possível* ao *real*.

A instanciação

Uma *classe* é uma entidade abstrata *virtual*, define um objeto, mas não é um objeto. Possui atributos, relações, funções, axiomas, etc., que exigem uma *instanciação* para converter-se em objeto, concreto, em algo *real*. Uma obra antes de ser produzida ou escolhida, antes de converter-se em objeto, tem que ser pensada. Tem um passado *virtual*, como ideia. Os comportamentos *intencionais* dependem de fins representados, as representações dependem de informações relacionadas, a informação depende da organização funcional e as funções se organizam em relação ao seu valor para promover um *valor simbólico*. A *instanciação* é o processo de, uma vez estabelecidos os atributos, relações, funções e axiomas, etc. de uma *classe* a um *valor* concreto, a ideia abstrata, o *virtual*, a *classe*, se concretiza, se materializa, no *real*, se torna *objeto*.

A mudança

A *mudança*, por outro lado, se produz desde o *possível* até o *real*. Assim como a *instanciação*, a *mudança* é uma transformação do abstrato ao concreto. Porém a *mudança*, diferente da *instanciação*, é reestruturação. Para Aristóteles a *mudança* é o passo da *potencialidade* à *atualidade*. O verdadeiro *objeto da restauração* está no *nada*, no *potencial*. É o centro da roda, o vazio da argila, as portas e janelas

45. Tirado F. e Domènech M. *Lo social y lo virtual. Nuevas formas de control y transformación social*. Barcelona: Editorial UOC. 2006.

dos muros. Somente podemos trabalhar com o que *está-aí* (o *atual*), porém, o uso vem do que *não-está-aí* (o *potencial*). A *conservação* é um processo de mudança.

O *objeto de restauração* chega ao *atual* devido à *mudança* produzida fundamentalmente na flecha de tempo termodinâmica⁴⁶. Se apelarmos ao senso comum, esta mudança ocorre de maneira *natural*. É *alteração*, *degradação*, envelhecimento e afeta qualquer obra, em maior ou menor velocidade, dependendo de seus atributos e das relações entre eles. Algumas formas de mudança são espontâneas e resistentes à *intervenção*, enquanto outras requerem uma *intervenção* que force sua ocorrência. Ambos os tipos de mudança têm lugar na virtude de certas formas de interação, e das *ligaduras*, e os limites que impõe as condições nas que ocorrem.

As mudanças *outorgadas* são mudanças no estado de um sistema que são congruentes com a tendência espontânea, *natural*, com independência das interferências externas. O termo significa ir a favor do gradiente, inclinação ou tendência das coisas. A *alteração* é um exemplo de mudança *outorgada*.

As mudanças *contrágradas*⁴⁷ são, pelo contrário, mudanças no estado de um sistema que devem ser forçadas extrinsecamente porque vão contra as tendências espontâneas. A *intervenção* é um exemplo de mudança *contrágrada*. Este é precisamente o tipo de mudança que produz a *conservação*. A conservação é um processo de mudança para frear a mudança. O artista tem uma *intenção* (ainda que seja não tê-la). O restaurador, ao contrário, tem *entenção*⁴⁸. A *entenção* equivale a ter uma relação fundamental com algo ausente, possível. A conservação vai do *possível* ao *atual*. Este possível é o *protoestado*.

Os Estados

Um estado, coloquialmente falando, identifica determinada ordem das coisas. A obra, não no “momento metodológico” em que alguém reconhece que um objeto pode ser considerado como uma obra de arte (Brandt, 2002), senão no momento da *intervenção*, se encontra no *estado atual*. Sabemos que toda obra teve um *estado original*, que corresponde ao momento de sua produção ou escolha. Chamemos o *estado original* de *A* e o *estado atual* de *C*. Os *estados*, aos que Muñoz Viñas denomina *estados autênticos* (2003, p.84), mostram graus de diferenciação do mesmo. Poderia se

46. Na suposição de uma manipulação concreta. Se a alteração se produz pela manipulação incorreta, vandalismo, acidente, etc., a mudança não é natural, mas sim forçada.

47. O termo *contrágrado* é um neologismo criado por Deacon para definir a mudança de estado de um sistema em que o devir é forçado extrinsecamente porque se opõe às tendências *outorgadas* (quer dizer, espontâneas). In: Deacon, T. W. *Naturaleza incompleta. Cómo la mente emergió de la materia*. Barcelona: Tusquets Editores. 2013, p. 558.

48. O termo *entencional* é outro neologismo criado por Deacon como um adjetivo que descreve todos os fenômenos intrinsecamente incompletos no sentido de estar em relação com, constituídos por, ou organizados para conseguir algo não intrínseco. In: Deacon, T. W. *Naturaleza incompleta. Cómo la mente emergió de la materia*. Barcelona: Tusquets Editores. 2013, p. 559.

falar de *microestados* ou mudanças de *grau* (de natureza contínua) e de *macroestados* ou mudanças de *ordem* (de natureza discreta). Um *objeto* para chegar do estado *A* ao estado *C* passa por uma série de *microestados* ou *alterações* que, por sua natureza contínua (suponhamos devido a mudanças outorgados naturais), dificulta algo tão simples como responder a questão de quando se produziu um salto de ordem, quando *C* foi diferente de *A*, ou por *macroestados* ou *intervenções*, que por sua natureza discreta, podem ser devido a mudanças contrárias forçadas⁴⁹.

O *estado atual* é o único conhecido. O *estado original* pode ou não estar documentado. Porém, no momento da *intervenção*, o restaurador tem que tomar a decisão a respeito de qual será o *estado* em que ficará a obra depois da *intervenção*.

Alonso, a propósito da polêmica que suscitou sua restauração de *O cavaleiro com a mão no peito*, um dos quadros mais conhecidos de El Greco, defende sua atuação com base em que

[...] a restauração não é uma ação subjetiva e caprichosa do restaurador que modifica o quadro ao seu gosto. Tão pouco serve a opinião estética e subjetiva dos que ao ver o resultado dizem: “Eu gostava mais antes”.

As obras de arte são como as concebeu seu autor em um momento preciso da História.⁵⁰

Isto é, o que dita o senso comum, a aplicação da *navalha de Ockam*. O *estado objetivo*, que chamaremos de *B*, deveria ser o *estado original*. “A realidade é como é e [simplesmente] o restaurador não pode mudar”⁵¹. Esta é, também, a postura de Riegl: devolver o objeto ao *estado original*. Porém o que fazer quando não se conhece o *estado original*? O que se deve fazer quando o artista, em pleno uso de seus direitos de propriedade intelectual, deseja que sua obra chegue a um *estado pretendido* diferente do *estado original*? Este último caso se deve ao paradoxo que surge ao tratamos a *arte* (digamos *pré-moderna*, ou inclusive *moderna*) como se fosse do mesmo *tipo* ou *ordem* que a *arte contemporânea*. Mas inclusive quando o restaurador tem toda a autoridade e liberdade para tomar sua decisão não existe consenso na profissão acerca de qual é o estado “solução”. Em outras palavras, existe um número indeterminado de *estados possíveis* para escolher com base a que o trabalho do restaurador deve atender à Realidade objetiva das próprias obras e deve ser independente de sua vontade e a dos espectadores. O restaurador é, em definitivo, “um operário do verda-

49. Também é possível que uma sucessão de mudanças graduais, quantitativas, leve a uma mudança de ordem, qualitativa. Um macroestado corresponde a determinada configuração ou estruturação de microestados.

50. Apud Muñoz, S. *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis. 2003, p. 84.

51. Muñoz, S. *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis. 2003, p. 84.

deiro, um agente da Verdade”⁵². Um destes estados possíveis é o *estado primitivo*, o “melhor” possível, inclusive quando supere a intenção do artista no *estado original*. Tal posição foi defendida, por exemplo, por Viollet-le-Duc diferentemente de Ruskin que defendia justamente o contrário, a não intervenção (precisamente não restaurar) ou a mínima intervenção: manter a obra, o mais próximo possível, do *estado atual C*.

Apelando ao senso comum se espera que o *estado final, objetivo, B* seja tecnicamente igual em termos de *identidade* (ainda que na realidade dentro de alguns limites de erro e incerteza), ao estado original *A*. *A* e *B* são membros temporários de uma mesma classe que compartilham a maioria de seus atributos. *A=B* em termos *mereológicos* (algo que veremos depois). Suponhamos que existe um estado *B* possível no que se produz a *identidade A=B*; definitivamente, o mais próximo à hipótese de Riegl. De todos os estados *possíveis B* (observe que estes estados não são reais, mas sim resultados de um processo que modela o *real* a múltiplos *possíveis* e que denominamos *desrealização*) existe um conjunto de estados que poderíamos classificar como “impossíveis” e por tanto descartados: os denominamos *falsos históricos*: estados propensos a falsas identificações.

As intervenções não podem se justificar com base na *autenticidade* porque a autenticidade não é objetiva. Cada pessoa tem um estado *B* preferível com determinada conotação ideológica, dependente da moda, do gosto, em definitivo, subjetiva e interessada. Não existe um estado mais verdadeiro, nem superior, que outro.

O protoestado

O *protoestado* é uma abstração (um suposto Estado de Verdade, autêntico), um *possível*, uma solução de compromisso resultante de determinada *análise de riscos*. De todos os possíveis, é aquele estado resultante de determinadas *ligaduras* (os riscos servem de *ligaduras*). Sua definição está em função das pessoas. “Se restaura [definitivamente] para as pessoas, não para os objetos; os objetos servem a quem os produz e os cuida, e têm os direitos que seus donos ou usuários lhes concedem.”⁵³

Uma *ligadura* é uma relação ou confinamento dentro de limites precisos. As *ligaduras* são o que *não está*, porém *poderia ter estado*. O conceito de *ligadura* é complementar ao de ordem, hábito ou organização porque o que está ordenado e organizado está restrito em seu nível e/ou dimensões de variação e, em consequência, tende a exibir traços ou regularidades redundantes. As *ligaduras* restringem a *alteração* e devem restringir igualmente (ainda que não sejam as mesmas ligaduras) a *intervenção*. As *ligaduras* estão orientadas a um fim, tem vocação teleológica.

O *protoestado* é virtual, não tem realidade, é somente uma possibilidade, *nada*, porém, mediante a *atualização* produzirá inovação, em definitivo, o *estado final*, o

52. Muñoz, S. *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis. 2003, p.84.

53. Idem, p. 91.

estado objetivo. Esta atualização é guiada pela *intenção* do restaurador. A *intenção* equivale a ter uma relação fundamental com o *ausente*, com um *telos*, um fim, algo deslocado e por tanto, não presente, uma possibilidade.

As causas

A *análise de riscos* para estabelecer as *ligaduras* deve avaliar os ganhos e perdas *causais*, em termos de eficiência simbólica. Segundo a visão aristotélica da causalidade, as *causas formais* estão relacionadas com os riscos perceptíveis (forma, figura, etc.) e com o plano seguido no processo de produção, define *como é?*; as *causas materiais* dão maior relevância ao material, a estabilidade estrutural do objeto, define *o que é?*; as *causas eficientes*, a modificação dos detalhes funcionais (materiais e imateriais) para o artista criar a estrutura simbólica (a eficiência simbólica depende desta organização funcional), define *quem?*; enquanto as *causas finais* a ideia original, a *intenção*, é a causalidade que diz respeito a um fim, define *para que?*, *por quê?*. Não existe uma solução para todas as obras. Cada *objeto* constitui um *estudo de caso* único que deve ser analisado com sumo cuidado.

Os estados futuros do objeto são causados pelos estados presentes. Por isso a importância do *protoestado*; o estado gênese. Depois da *intervenção*, o *protoestado* determinará todos os possíveis estados futuros. A *restauração virtual*, por exemplo, é um conjunto de estratégias para a conformação e avaliação do *protoestado*, conhecidas também como *anastilose virtual*⁵⁴. O *protoestado* constitui um *objeto abstrato* (*possível*) cujo *objeto concreto* (*atual*) é resultado da *mudança*. A *instanciação* que determina o *estado original* é resultado de fazer *real* o *virtual* e está determinado pela *intenção* do restaurador.

Ontologia e Mereologia

Ontologia é o cálculo de nomes. Uma *ontologia* é a definição de uma série de *classes* com atributos, relações, funções, axiomas⁵⁵ e instâncias e um conjunto de relações entre ditas classes. As *ontologias* são ferramentas para a representação *semântica* do conhecimento em um rigoroso esquema conceitual. A *Mereologia*, por sua vez, estuda expressões de *classes* e as relações entre as *partes* e o *todo*.

O *protoestado* é um *objeto*, uma instância de uma *classe* e, por tanto, está determinado por atributos sintáticos e semânticos, relações, axiomas, etc., e de relações com outros objetos. Um objeto (o *todo*) está composto pelo conjunto de seus membros (as *partes*).

54. Técnica de reconstrução dos bens arqueológicos ou arquitetônicos que se encontram em ruínas, através da utilização dos materiais do próprio monumento que se encontram próximo ao sítio arqueológico do edifício.

55. Enunciados que são sempre certos a partir dos quais se podem construir novos.

O *protoestado* é resultado de um processo de instanciação que exige dois processos fundamentais, a níveis ontológicos diferentes: *identificação* e *interpretação*. O *protoestado* não é *real*, mas sim virtual (é o *nada* que segue sendo Realidade). É um *objeto* com determinados atributos *semânticos* (definidos por uma *ontologia*), funções, axiomas e relações *mereológicas* entre si.

As análises *ontológico* e *mereológico* exigem um *contexto interpelativo*: uma ferramenta capaz de prover os mecanismos de *identificação* e *interpretação*. A *digitalização* é considerada como uma das melhores técnicas de documentar, distribuir, conservar, armazenar e inclusive restaurar uma obra de através de sua cópia (virtual). A *digitalização* é uma ferramenta de *transcodificação* mediante a qual se gera uma *imagem virtual* a partir da *imagem atual*, uma espécie de mapa que representa com certa fidelidade um território. A *digitalização* converge informação analógica em digital. Dá uma *estrutura sintática* a esta representação desprovida de conteúdo, remete somente a substância do pixel: posição e cor; proporção vermelho-verde-azul (RGB, Red-Green-Blue) ou tinta-saturação-brilho (HSB, Hue-Saturation-Brightness), etc.

Os *estudos* são o resultado da aplicação destas técnicas: um conjunto volumoso de *estruturas sintáticas* de diferentes naturezas. Por exemplo, imagens de alta resolução, infravermelhas, ultravioletas, de luz natural, multiespectral, fotogrametria, raios-X, etc. Os *estudos* permitem *medir* o estado de conservação da obra, representam informação de alta resolução no estado bruto, com enorme quantidade de dados sem processar, de modo que a medida do estado de conservação da obra é necessariamente indireto e manual. Somente através da *identificação* do especialista (ou sob sua supervisão) é possível gerar esta *medida*. A vantagem da representação *virtual* é que permite *ver* com muito melhor resolução a imagem *real* e com ferramentas acessíveis ao homem somente mediante extensões tecnológicas. O *mapa virtual* supera o *território real*. A *identificação* consiste em instanciar o *protoestado* em um conjunto de *objetos membros com significado*. *Identificar* um dano, por exemplo, e especificá-lo em termos ontológicos consiste em *instanciar* os atributos, funções, relações, axiomas, etc., correspondentes a *classe* de dano em um *objeto* dano determinado⁵⁶.

A *identificação* é um processo cujo resultado é a datificação. Datificar é um neologismo que significa modelar a informação em um formato que possa ser tabulado e analisado segundo seu significado. Se a *digitalização* gera uma *estrutura sintática* à informação dos estudos, a *datificação* produz uma *estrutura semântica*. Informação, neste contexto, é um conjunto organizado de dados processados que constituem uma mensagem que *muda o estado de conhecimento*. Os *dados sintáticos*, diferente dos *dados semânticos*, apontam informações carentes de conteúdo⁵⁷.

56. Os objetos instanciados de uma classe compartilham os mesmos atributos, relações, funções, axiomas, etc., mas com valores diferentes.

57. Para esclarecer a diferença entre *digitalização* e a *datificação* temos, por exemplo, o fôlio de um livro. Neste caso, *digitalizar* é sinônimo de escanear: o fôlio *real* se converte em uma imagem digital que constitui uma representação *virtual*, enquanto que *datificar* é aplicar um programa de reconheci-

Vejam os a seguinte simulação do estudo de caso: *Suprematismo (Oito retângulos vermelhos)*, de Kázimir Malévich. A imagem superior esquerda da figura 2 mostra uma representação da obra no *estado atual*, o objeto *real*, *concreto*, ao que se incluiu artificialmente uma lacuna. A imagem superior central mostra somente atributos *formais* da obra (retângulos, por exemplo). Estes atributos conformam uma configuração ou estrutura espacial e uma determinada relação mereológica com o todo e entre eles. A imagem superior direita mostra, ainda, atributos de *cor*: fundo branco, retângulos vermelhos. Observe que ambas as imagens são virtuais, mas correspondem a *objetos abstratos*. O *objeto de restauração é real*, pode ser material (como neste caso) ou não, porém, em qualquer caso os atributos, relações, funções, etc., são específicos, únicos dentro de um repertório.

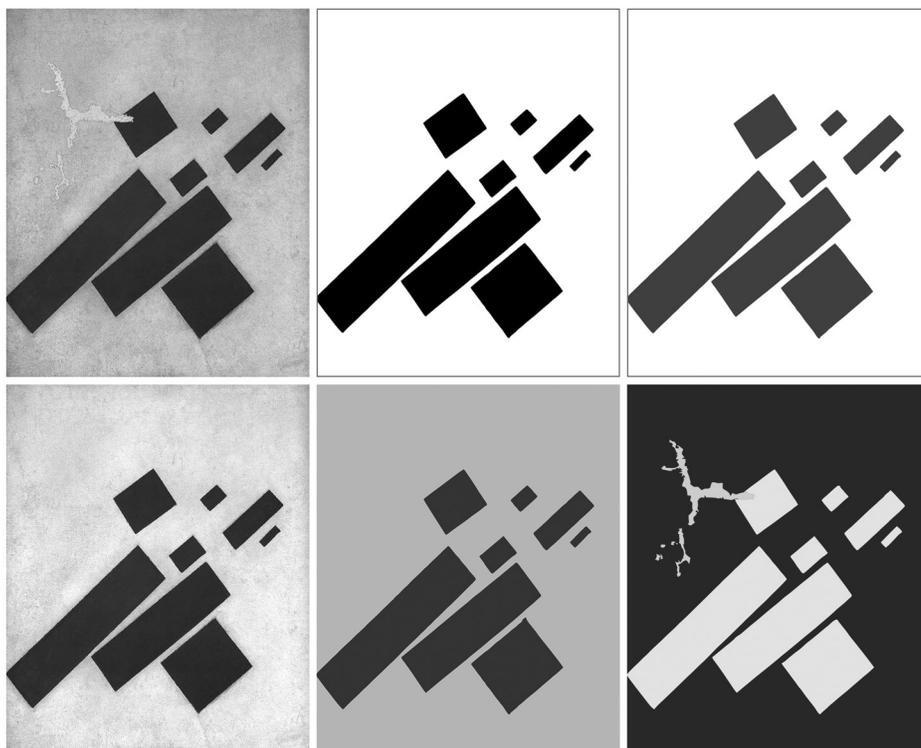


Figura 2: Kázimir Malévich. Suprematismo (*Oito retângulos vermelhos*), 1951.

mento ótico de caracteres que identifique as letras, palavras e parágrafos; os organize como objetos com determinados atributos e os relacione com outros objetos. O resultado final é *texto* no lugar de *imagem*. Texto que se pode consultar, classificar, processar mediante pensamento indutivo, etc. O *texto* constitui, neste exemplo, o *contexto interpretativo semântico*.

Os atributos que definem a *classe* do *todo* podem ser: o fundo, o número de retângulos, a posição de cada retângulo com relação a um sistema de referência, a dimensão, etc., mas as dimensões e a cor de cada retângulo, ou a relação espacial com o todo (translação, rotação e escala) são atributos definidos pelas classes *membros*. As *alterações* introduzem novos atributos (como a lacuna simulada) que poderiam ser considerados *ruido*, a medida que alteram a *intenção* original e devem ser suscetíveis de instanciar em alguma das classes estabelecidas pelas *ontologias*. A imagem inferior esquerda representa o postulado de Ruskin de mínima intervenção (reintegração da lacuna, consolidação e limpeza) enquanto que, a imagem inferior central, é um *estado pretendido impossível*, um falso histórico.

Por último a imagem inferior direita mostra uma *paisagem ontológica*, em termos de objetos semânticos, que facilita uma análise formal, mereológica, das relações espaço-temporais das partes do objeto em diferentes escalas ontológicas sobrepostas em camadas⁵⁸ (formais, materiais, químicas, etc.). Quer dizer, estudos de ordem superior baseados em informação *semântica* que propiciem já não a *identificação* mais sim a *interpretação* do restaurador e ajude na tomada de decisões com relação as estratégias de *intervenção* sobre o objeto cuja primeira instância é a escolha do *protoestado*. É possível imaginar o *contexto interpretativo* como um conjunto sobreposto de camadas de informação *sintática* sobre o qual se sobrepõe novas camadas de informação *semântica*, cujo principal objetivo é obter o maior conhecimento do *objeto de restauração* para avaliar os riscos o mais objetivamente possível, fazer a *interpretação* melhor fundamentada e escolher o *protoestado* que “fere menos a um menor número de sensibilidades – ou a que satisfaz mais a mais gente”⁵⁹.

A *datificação* é resultado do processo de *identificação*, mas mediante o processamento desta quantidade “brutal” de informação *semântica* é possível gerar informação de alto nível que ajude na *interpretação*. A *interpretação* não é automática. É realizada pelo restaurador com as ferramentas que o proporciona o *contexto interpretativo*. A busca de correlação, de padrões, no vasto continente de *dados massivos* de informação *semântica* (*big data*), que supõe o *contexto interpretativo*, exige esforços e colaborações transdisciplinares. Dispor de *bases de dados ontológicas* supõe, ainda que somente em primeira instância, a busca de anomalias e a relação destas anomalias com determinados materiais, técnicas, soluções, etc. As *bases de dados ontológicas* poderiam ser de muitos tipos diferentes: materiais, produtos, texturas, alterações, artistas, técnicas, etc. estas buscas poderiam chegar a correlacionar dados ontológicos inclusive “visualmente” desconexos, somente acessíveis em escala do *homo híbrida*, impossíveis de “ver” de outra maneira.

A imagem superior direita da Figura 2 representa o *protoestado*. O *protoestado* é um subconjunto da *paisagem ontológica*, é *paisagem restaurada*, é *anastilose*. A

58. A figura mostra somente uma capa de objetos formais.

59. Muñoz, S. (2003). *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis. 2003, p 177.

obra é produzida ou escolhida para “satisfazer” um propósito⁶⁰, ou não. A *produção* ou *escolha* é guiada pela consequência deste tipo de resultado, pela *causa final*. Nestes fenômenos teleológicos⁶¹ não há nenhuma disposição para dar existência ao que está presente e o não presente. A *intenção* equivale a propósito, meta, ainda que em termos filosóficos se defina como a propriedade de ter a ver com algo. Logo o tempo “pinta”, produz *alterações* na obra que levam do *estado original* ao *estado atual*. O restaurador escolhe o *protoestado*, mas sua escolha deve satisfazer um propósito: a conservação do *valor simbólico* e para isso deve avaliar os riscos, livre de preconceitos⁶², em relação as causas, de dados *semânticos* objetivos. Em definitivo deve responder a pergunta *o que sacrificar* e o que não?, para poder responder a seguinte: *como?* A *entenção* do restaurador equivale a um propósito: manter ou recuperar a eficácia do objeto.

Dados massivos

A definição de *metainformação ontológica* supõe um risco de enorme transcendência na medida em que existe uma falta de recursos ontológicos sobre o domínio da conservação e, não apenas dos atributos destes *metadados semânticos*, mas também das relações entre eles. Existem, como resultados de outros grandes projetos, distintas *bases de conhecimento* que contém determinados *recursos ontológicos* suscetíveis e importantes para relacionar com a *metainformação ontológica* do domínio da conservação. O desafio é que os *dados* e *metadados* pertinentes são muito heterogêneos e estão distribuídos através da base de dados⁶³, publicações acadêmicas e a Web em geral.

Ainda é possível encontrar algumas coleções de informação autorizadas concentradas sobre este tópico na internet (p.e., Journal American Institute of Conservation, Smithsonian Museum Conservation Institute (MCI), Getty Conservation and Research Institutes, a base de dados de materiais CAMEO e a Forbes Pigment Database), a informação está com frequência embutida em bases de dados ou dentro de documentos tex-

60. Algo representado, o elemento ausente que caracteriza cada uma das relações semióticas. Pode estar física ou temporalmente dissociado do que está presente, ou pode estar mais distante metaforicamente, no sentido de ser abstrato, potencial ou apenas hipotético.

61. Que implicam relações tais como a representação, o significado e a relevância.

62. Devem antepor, ao menos, os critérios objetivos aos subjetivos.

63. Alguns exemplos de bases de dados particularmente importantes para a restauração de pintura são: INCCA Database for Artists' Archives (IDAA), Getty Research Institute's Vocabularies, IRUG Spectral Database, a base de dados IR-Spectra, a Forbes Pigment Database, a Bibliographic Database of the Conservation Information Network (BCIN), CAMEO: Conservation and Art Material Encyclopedia Online, Conservation Online (COOL).

tuais altamente desestruturados e a informação relevante é difícil de extrair, reutilizar, interpretar, recolher ou comparar.⁶⁴

Não existe uma *ontologia* da restauração; no entanto, existe precedente em outras áreas do conhecimento (biomedicina, ciências experimentais, literatura, geografia, etc.) que permitiram integrar dados, adquirir conhecimentos, datificar automaticamente e descobrir relações cruzadas de conhecimento, satisfatoriamente.

As ontologias promovem um meio de evitar ambiguidades importantes em uma disciplina onde a maioria dos atributos dos objetos são tratados, geralmente, desde pontos de vista subjetivos universais. O desenvolvimento da Web 3.0 gerou um dos pilares da *metainformação ontológica* completamente assimilável para o objeto proposto enquanto proporcionam as ferramentas mais apropriadas para o desenvolvimento em rede.

A *informação descritiva de recursos* (RDF, Resource Description Framework), por exemplo, se define em tripés tipo *Sujeito-predicado-objeto*. O sujeito determina o recurso que descreve. O predicado é a propriedade ou relação que se estabelece com o sujeito e o objeto é o valor desta propriedade ou outro sujeito com o qual se relaciona. A linguagem SPARQL (SPARQL Protocol RDF Query Language) é uma linguagem de consulta sobre RDF. OWL (Ontology Web Language) é uma linguagem tipo <XML> que pode definir ontologias seriáveis em formato RTF.

As *ontologias* se definem em linguagens formais definidas por uma gramática completa que não dê lugar as ambiguidades. É importante considerar a incorporação futura de novas identidades, seja de forma manual ou automática. As *ontologias*, portanto (e neste sentido), devem ser *abertas*. Uma *ontologia aberta* deve ser capaz de crescer e enriquecer-se através do tempo.

Outro aspecto importante a ser levado em consideração é a relação das ontologias. Existem ontologias e bases de conhecimento relacionadas com o domínio da conservação do patrimônio (materiais, química, métodos de análise de pintura, tratamentos de conservação, degradação de pinturas, aditivos, pinturas, etc.) organizadas segundo uma estrutura hierárquica de classes e subclasses. Sem dúvida, é importante estabelecer a *compatibilidade semântica* e as interfaces técnicas (passarelas) entre os diferentes gestores das bases de dados.

Contexto interpretativo semântico

O *contexto interpretativo* funciona como uma *base de conhecimento* com informação *semântica* (*dados*) que se encontra associada por um identificador comum aos objetos gráficos dos *estudos*. Desta forma, assinalando um *objeto* se conhece

64. Hunter, J. e Odat, S. (2011). Building a Semantic Knowledge-base for Painting Conservators, *E-Science (e-Science)*, 2011 IEEE 7th International Conference on, 173–180.

seus atributos e, de modo inverso, perguntando por um registro da base de dados é possível saber sua localização nos *estudos*. O *contexto interpretativo* é um sistema de gestão de informação espacial. Um *objeto* que atravessa todas as camadas do *contexto interpretativo*⁶⁵ corresponde a um *metadado* segundo as *ontologias*, uma entidade que guarda relação com outras entidades armazenadas em diferentes bases de conhecimento (inclusive de ontologias diferentes) e com outras entidades do próprio *contexto interpretativo*. Observe que este *contexto* permite relacionar informação semântica de todos os estudos ou camadas de maneira *transversal*.

A relação hierárquica das *ontologias*, segundo a informação semântica dos diferentes níveis, permite estabelecer *padrões* ou conjuntos de entidades que guardam determinada relação entre si. Padrões que por sua vez constituem informação semântica de nível superior e que são suscetíveis de ser armazenados em bases de conhecimentos. De tal maneira que é possível correlacionar estudos de uma obra com estudos de outra de maneira *longitudinal*. Não somente para *identificar* determinados traços, mas inclusive *identificar* procedimentos de atuação adequados⁶⁶.

Utilizando a metáfora mapa-território os *estudos* constituem cartografias e o *contexto interpretativo* sistemas de informação geográfica. Uma vez carregado o “mapa” (os *estudos*) de significado é possível moldar comportamentos, determinar correlações entre os diferentes atributos dos objetos, visualizar relações mereológicas, modelar, buscar, prever, etc. O próprio *contexto interpretativo* é em si uma base de bases de conhecimento ativa (uma meta base de conhecimento) que documenta o estado de conservação atual de uma obra, permite explorar seu passado e inclusive prever seu futuro (através de modelos de previsão). Este conhecimento integral de uma obra é fundamental para determinar os possíveis processos de conservação a aplicar, para explorar os possíveis riscos com uma visão multilateral e para planejar de modo eficaz o projeto de conservação integralmente.

Conservar

Como disse David Lowenthal “a permanência é uma ilusão” e “se usa melhor o passado domesticando-o”. A *flecha de templo termodinâmica* justifica a disciplina de restauração. É a que, de forma natural, *altera* a obra e a converte em *objeto de restauração*. O restaurador *intervém* na obra, de forma forçada, para conservar a *flecha de tempo psicológica*. A *atenção* do restaurador está em função da *intenção* do artista para conservar e manter a eficácia simbólica da obra, propagar o efeito *parênteses* às novas gerações.

Qualquer objeto de restauração tem uma série de *atributos intrínsecos*, objetivos, que podem ser determinados em um *contexto interpretativo* mediante um processo de *identificação*. Do ponto de vista semiótico, os *atributos intrínsecos* (atribuídos pelo

65. Um ponto dom projeção em todos os estudos.

66. Por Exemplo, determinada atuação que resultou efetiva para um dano (padrão) similar.

emissor, referência de objeto) são propriedades do significante, do *todo*, da substância, do que está *ai-agora*. Também pode ter um conjunto de *atributos extrínsecos*, projetados sobre ele. Os *atributos extrínsecos* (atribuídos pelo receptor, referência de intérprete) são propriedades do significado, do *nada*, da aura, do que não está *ai-agora*. Por exemplo, a cadeia de legítimos proprietários, os museus onde foi exposto, o valor pelo que foi vendido em *Sotheby's* ou em *Christie's*, algum desafortunado acidente (como o ataque sofrido por um psicopata) ou a morte misteriosa do jovem artista por causas desconhecidas.

Os *atributos intrínsecos* são objetivos, se podem quantificar, contar, existem, enquanto os *atributos extrínsecos* são subjetivos, não contáveis, são atribuições. Qualquer *entensão* do restaurador com base nestes atributos, cuja presença ou ausência não estabelece nenhuma referência a respeito do uso do termo que descreve a unidade, pode levar ao *fetichismo*. O restaurador deve buscar onde se encontra a potência simbólica do objeto de restauração mediante uma análise objetiva das causas⁶⁷.

O *protoestado* é para o *objeto de restauração* o que o furo no centro da roda é para a roda, o vazio do recipiente é para o recipiente e as portas e janelas são para os muros. É algo *virtual* que tem, não obstante, eficiência, a virtude de produzir algo, a *Finalidade* da restauração. É o que faz possível o *propósito: conservar*. No *todo* está a lógica da ausência de um fim, da *arte*. No *nada* está a lógica da orientação a um fim, da conservação.

Referências

- BRANDI, Cesare. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza, 2002.
- DEACON, Terrence W. *Naturaleza incompleta: cómo la mente emergió de la materia*. Barcelona: Tusquets, 2013.
- GOMPERTZ, Will. ¿Qué estás mirando?: 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos. Madrid: Taurus. 2013.
- HUNTER, Jane; ODAT, Suleiman. Building a semantic knowledge-base for painting conservators. In: IEEE INTERNATIONAL CONFERENCE ON E-SCIENCE, 7., 2011, Stockholm. *Proceedings*. Los Alamitos: The Institute of Electrical and Electronics Engineers, Inc., 2011. p. 173–180.
- LÉVY, Pierre. ¿Qué es lo virtual?. Madrid: Paidós. 1995.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid: Síntesis, 2004.
- TIRADO, Francisco; DOMÈNECH, Miquel. *Lo social y lo virtual: nuevas formas de control y transformación social*. Barcelona: UOC, 2006.

67. No mundo ocidental há uma tendência para a *causa material*; o que pode levar ao *fetichismo material*. Se o espectador é consciente da ausência de matéria original, se crê que não foram conservados os *materiais originais*, ainda quando o valor simbólico do *estado final* com respeito ao *estado original* seja indiscernível, pode emitir um juízo negativo acerca da qualidade da restauração. Porém este, não esqueçamos, é somente um juízo infundado pela cultura, algo inteiramente subjetivo, um atributo extrínseco, que não deve contaminar a avaliação de riscos que deve realizar o restaurador para escolher o *protoestado*.

IMAGEM E MOVIMENTO NO MUSEU

EXPOSIÇÃO E ACESSO COMO ESTRATÉGIA DE CONSERVAÇÃO

LÚCIA ALMEIDA MATOS

Sumário

Na cadeia de procedimentos necessários para assegurar a conservação de obras de arte em filme e vídeo, a atenção de conservadores e de instituições museológicas tem sido dirigida, sobretudo, para questões relacionadas com obsolescência de equipamentos, deterioração de suportes e conseqüente necessidade de encontrar soluções técnicas que salvaguardem a sua integridade. Menos atenção tem sido dada ao papel que a exposição e outras formas de divulgação destas obras pode desempenhar na sua conservação. A importância da apresentação de obras em filme e vídeo para a sua conservação, é o tema desta comunicação. Serão analisadas as condições de apresentação iniciais, diversos modelos de exposição em ambiente museológico e outras formas de divulgação adotadas mais recentemente. Finalmente serão apresentados exemplos do impacto destas iniciativas na preservação não apenas de obras em filme e vídeo, mas na própria construção das narrativas da história da arte moderna e contemporânea.

Introdução

A pergunta enunciada no título deste seminário, “ARTE CONTEMPORÂNEA: preservar o quê?”, pode pretender inquirir quais as obras de arte contemporânea pretendemos conservar ou quais as características ou valências das obras de arte contemporânea pretendemos preservar. No primeiro caso, teremos que decidir, por exemplo, se pretendemos conservar obras conceitualmente efêmeras, como a performance ou obras produzidas com materiais radicalmente perecíveis. Haverá então que problematizar o conceito de efemeridade nas suas várias manifestações (temporais

ou materiais, por exemplo) e a importância que essa característica de efemeridade tem para a identidade de uma determinada obra de arte. No segundo caso, a pergunta pressupõe um entendimento da produção artística que muitas vezes incorpora contextos múltiplos (culturais, políticos, tecnológicos, materiais), o que necessariamente implica que as ações de preservação partilhem desse entendimento e o tenham em conta. Ou seja, quando nos propomos conservar uma obra de arte, é necessário que esteja claro quais as dimensões dessa obra que pretendemos preservar, já que a sua materialidade será apenas uma entre várias outras igualmente importantes.

As obras de arte de base tecnológica e com imagens em movimento apresentam, como é sabido, aspetos particulares ligados à constituição material dos suportes e às tecnologias utilizadas na sua produção e apresentação. Quando estas obras integram instalações, questões adicionais se colocam relacionadas com a necessidade de compreender e registrar as formas mais adequadas de proceder à sua reapresentação, o que exige que, para além das questões técnicas e materiais relacionadas com suportes, equipamentos, registro e apresentação, sejam consideradas dimensões de carácter imaterial que dizem respeito a características do espaço ou a modos de integração do espectador, por exemplo. Há ainda a considerar que o tempo, mais do que a materialidade ou a espacialidade, caracteriza estas obras e é determinante na experiência do espectador.

Em outros momentos⁶⁸ considerei o papel que o dispositivo exposição pode desempenhar na preservação da obra de arte, pois através do discurso curatorial “se pode assegurar a relevância continuada de uma obra de arte para uma diversidade de audiências em diferentes momentos e lugares”.

De forma semelhante, a propósito de obras de arte conceitual, Cristina Freire, organizadora do presente seminário, entendeu que “preservar significa, fundamentalmente *dar inteligibilidade*. Ou seja, inserir os mais diferentes trabalhos dentro de um contexto que lhes dê significado, compartilhar um pouco da espessura de seus propósitos simbólicos e conceituais”.⁶⁹

Esse “dar inteligibilidade” pode ser assegurado, para obras de arte em filme ou vídeo, através de variadas formas de acesso, seja uma exposição permanente ou temporária, um arquivo ou um catálogo digital. Tendo cada um destes modos de proporcionar acesso, especificidades que potenciam aspetos distintos da obra e por isso participam de forma diversa na sua preservação, todos contribuem para que as obras permaneçam visíveis e assim continuamente integráveis em experiências,

68. Lúcia Almeida Matos, “A natureza permanente do efêmero: estratégias de sobrevivência” in: MACEDO, Rita; HENRIQUES DA SILVA, Raquel (Eds.). *A arte efêmera e a conservação: o paradigma da arte contemporânea e dos bens etnográficos*. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2010.

69. FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 41.

reflexões, construções teóricas ou práticas artísticas em variados contextos culturais, sociais ou geográficos, por exemplo.⁷⁰

Contudo, a exposição de obras de arte com imagens em movimento torna-se particularmente crítica para a sua preservação quando elas são definidas, simultaneamente, por relações com o espaço, como acontece com as instalações. Nestes casos, a exposição é a única forma de acesso que permite a sua experienciação.

A importância de expor obras de arte em filme e vídeo como forma de assegurar a sua preservação, e o papel que os museus de arte podem desempenhar nessas ações para assegurar a sua preservação, foi apontada desde as primeiras iniciativas de integração do filme em coleções museológicas. E desde essas iniciativas pioneiras vários modelos de exposição têm sido propostos, no sentido de explorar as potencialidades deste dispositivo museológico na apresentação e fruição de obras em filme e vídeo, no museu.

A reflexão e ações desenvolvidas pelos museus relativas a modos de integração, conservação e apresentação de obras de arte com imagens em movimento, têm resultado em assinaláveis reajustes conceituais, operacionais, numa contínua e bem sucedida, ainda que difícil, adaptação do museu aos desafios colocados por estas obras, sendo que o processo está longe de se encontrar encerrado. E, como assinala François Michaud, apesar das inovações tecnológicas permitirem que a difusão e fruição das obras de arte deste tipo possa ser facilmente efetivada em ambiente doméstico privado, “paradoxalmente, a exposição estabeleceu-se como o principal método de disseminação de obras em vídeo.”⁷¹

Não cabe no âmbito desta apresentação proceder a uma caracterização detalhada das várias tipologias de obras de arte com imagens em movimento. No entanto, para ter uma visão global das formas de apresentação destas obras, será necessário referir alguns momentos da história da produção de obras com imagens em movimento e elencar algumas das tipologias que foram determinando o modo como estas obras não só foram produzidas, mas, também, mais importante no presente contexto, colecionadas e expostas.

I - O cinema no museu

Na origem da produção de obras com imagens em movimento, por artistas, está o aparecimento do cinema que, por muitos anos ainda, não seria considerado

70. Exemplos paradigmáticos incluem: o projeto UbuWeb (<http://www.ubuweb.com/>), criado em 1996 por Kenneth Goldsmith com o objetivo de garantir o acesso generalizado a obras de arte que de outro modo seria impossível visionar; e o projeto British Artists' Film and Video Study Collection (<http://www.studycollection.org.uk/>) na Central Saint Martins, iniciado em 2000 por David Curtis e Malcolm Lee Grice.

71. François Michaud, “Video and Publishing Economics”, in: VAN ASSCHE, Christine. *Collection: new media installations*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006, p. 71.

numa dimensão artística. Foi o *medium*, e as potencialidades plásticas e visuais que nele descobriram que fascinou os artistas das primeiras vanguardas. Curiosamente, não seriam os produtores de cinema a reclamar um estatuto de arte para o cinema, mas antes os museus pioneiros em colecionar e exhibir filmes, como o MoMA ou o Guggenheim. Se o primeiro passo para assegurar a preservação destas obras passaria necessariamente por integrá-las nas coleções dos museus, o avultado, mas indispensável investimento na sua preservação só poderia ser justificado através da sua integração nas respectivas programações de exposições.

É assim que, paralelamente a programas de apresentação de filmes em salas de cinema, assiste-se a um esforço, por parte de instituições museológicas pioneiras, em organizar exposições e integrar a apresentação de filmes nas salas dos museus.

A construção da coleção do MoMA foi possível, em parte, pela colaboração dos produtores de Hollywood que os responsáveis pelo departamento no Museu, Iris Barry e John Abbott, convenceram a depositar os seus filmes no Museu com um argumento que desafiava a mera conservação em depósito e colocava a questão mais importante de saber “serão eles [filmes] lembrados como merecem [?] e qual o seu significado para as próximas gerações que nunca os terá visto?”⁷²

O plano pensado para a coleção de filmes do MoMA, apresentado aos produtores, considera o cinema uma tipologia artística, e, portanto, os filmes seriam tratados com os mesmos cuidados dispensados a qualquer outra obra de arte:

(...) Preservaremos os filmes completos, como originalmente difundidos; exibiremos cópias perfeitas com legendas originais, e serão apresentados à velocidade correta, não acelerados ou aos solavancos. Se um filme merece ser considerado seriamente, então merece o respeito dispensado a uma pintura ou a um livro.⁷³

Resumindo, Iris Barry garantia que “os filmes serão respeitados, apresentados e preservados de forma inteligente”.⁷⁴

Se é certo que os filmes integrados na coleção do MoMA foram apresentados seguindo o modelo de apresentação do cinema – projetado em auditório escurecido – será de assinalar a inédita exposição dedicada à arte do cinema nas galerias do Museu, intitulada *The Making of a Contemporary Film*. Em 21 de Dezembro de 1937, em nota enviada à imprensa, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque anunciava a primeira exposição inteiramente dedicada à arte cinematográfica, organizada por um museu de arte, mais precisamente pela Film Library do MoMA. Explicava-se que:

72. SITTON, Robert. *Lady in the dark: Iris Barry and the art of film*. New York: Columbia University Press, 2014.

73. Ibid.

74. Ibid.

A exposição será uma demonstração completa e detalhando passo a passo os processos envolvidos na produção e filmagem de um filme. A produção a partir da qual [a exposição] será construída é o clássico de Marc Twain “As Aventuras de Tom Sawyer” [1938, do realizador David O. Selznick].⁷⁵

A descrição que se segue mostra bem como, desde os primeiros momentos de incorporação de filmes nas coleções de museus de arte, se entendeu que o formato expositivo permitiria uma produção de significados e o estabelecimento de conexões que a simples exibição do filme não possibilitava:

A exposição preencherá duas salas e será composta por documentos originais tais como exemplares da primeira edição e de várias outras subsequentes de Tom Sawyer, páginas do cenário original e revisões do mesmo, volumoso material de pesquisa, tabelas de produção e anotações, notas de pagamento, senhas de almoço para extras, e exemplos de todos os outros tipos de registros e dados envolvidos na produção. A exposição também incluirá *stills* a fotografias da produção, modelos de *sets*, figurinos, adereços tais como rochas em *papier maché* e até as verrugas aplicadas diariamente no rosto de Finn. Inumeráveis outros objetos serão exibidos, em particular os esboços ou pinturas originais a cores usados como guias para a cor e desenho dos cenários a serem construídos para a produção.⁷⁶

Seria em 1941 que, no Guggenheim, que então se denominava Museu de Arte Não-Objetiva e se encontrava instalado num edifício anterior ao atual, teriam lugar apresentações pioneiras de cinema, graças à visão de Hilla Rebay, nas galerias de exposição, a primeira das quais iniciada a 27 de Janeiro de 1941, com projeção de 15 filmes. O pioneirismo da iniciativa foi reconhecido desde logo pelos próprios artistas:

Penso que foi por volta desta altura que [Hilla Rebay] falou da ideia de ter projeções de filmes regulares no museu. Concordei que seria uma excelente ideia, e então envolvi-me com conselhos técnicos e gerais acerca de como isto poderia ser feito. Lembro-me certamente de instalar uma cabine à

75. Citado por SITTON, Robert. *Lady in the dark: Iris Barry and the art of film*. New York: Columbia University Press, 2014.

76. *Ibid.*

prova de fogo e som no museu e de ajudar no geral com as primeiras exposições.⁷⁷

Em 1946, o Museu de Arte de São Francisco (hoje SFMoMA), organiza um programa continuado de apresentações de filmes designado *Art and Cinema*. Anunciado como uma exibição de cinema de vanguarda em todas as suas “formas modernas - surrealismo, não objetivo, abstrato e fantástico” – propunha-se durante dez semanas, todas as sextas-feiras, mostrar filmes selecionados pelo seu “mérito artístico” com particular ênfase nos que tinham filiação na história da arte moderna.⁷⁸

Reconhecia-se que a reduzida produção de cinema enquanto expressão artística se devia sobretudo ao desconhecimento do que havia sido já feito nas primeiras décadas do século e por isso o “dar a ver” seria tão importante. Os filmes eram apresentados no quarto andar do museu pois o organizador Frank Stauffacher compreendeu desde o início que programar as sessões no museu garantia o sucesso e facilitava a aceitação de filmes que eram estranhos à maioria dos espectadores. Apresentados no museu, os filmes atraíram um público do mundo da arte: artistas, colecionadores, estudantes e professores universitários, e as sessões transformaram-se num evento social, muito à semelhança de uma vernissage.⁷⁹

Os três exemplos primeiros de exposição de cinema, em museus de arte, configuram dilemas e modelos de soluções diversos em resposta a uma preocupação comum - a preservação dos filmes, e de uma estratégia baseada na sua apresentação no contexto institucional do museu de arte.

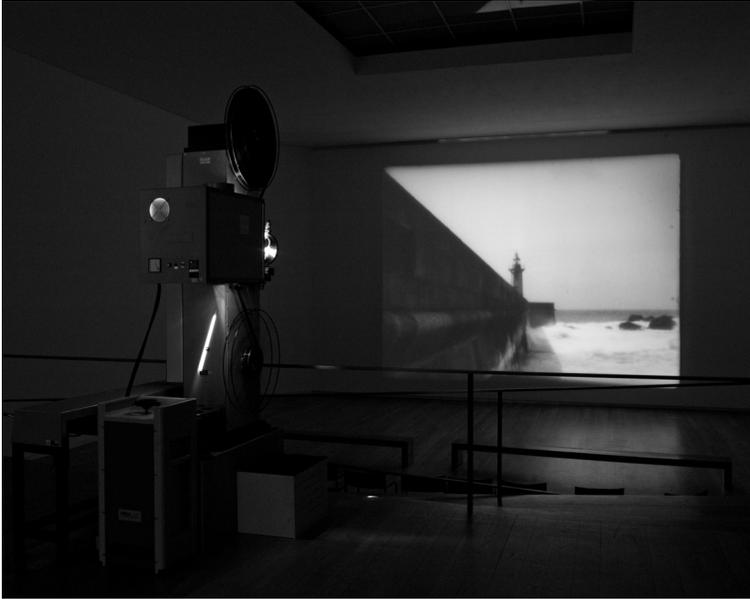
Contemporaneamente, têm sido exploradas novas formas de expor cinema no museu. Em 2008, o Museu de Serralves no Porto, Portugal, organizou uma exposição dedicada à obra cinematográfica de Manoel de Oliveira. A exposição foi organizada em função do que o seu comissário, João Fernandes, identificou serem “temas que marcam a singularidade e especificidade da obra de Manoel de Oliveira”.⁸⁰ Recorrendo a vários dispositivos expositivos, em função das características dos espaços e das obras, apresentavam-se, não sem alguma polémica, sobretudo excertos (embora também algumas obras integrais), exemplares dos temas identificados: relação entre o documentário e a ficção, entre o cinema e o teatro, a autonomia entre o texto, a imagem, o som e a música. Na sala central do Museu, era projetado o icônico filme de Manoel de Oliveira *Douro Faina Fluvial* (1931). Na sala impunha-se a presença do projetor, associável a um objeto escultórico sonoro. Com algumas cadeiras alinhadas face à projeção, evocando a tradicional sala de cinema e simultaneamente facilitando

77. Norman McLaren citado por LUKACH, Joan M. *Hilla Rebay: in search of the spirit in art*. New York: George Brazillier Inc., 1983, p. 217.

78. MACDONALD, Scott; STAUFFACHER, Frank. *Art in cinema: documents toward a history of the film society*. Philadelphia: Temple University Press, 2006, p.7.

79. Ibid.

80. FERNANDES, João (Org.); GONÇALVES, Cláudia (Ed.). *Fora! Out!*: Pedro Costa, Rui Chafes. Porto: Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, 2007. Catálogo de exposição.



Vista da exposição *Manoel de Oliveira*, Museu de Arte Contemporânea, Porto, de 12 de Julho a 2 de Novembro de 2008. © Fundação de Serralves.

a visão da totalidade do filme de 21 minutos, nas paredes opostas à da projeção do filme de Manoel de Oliveira, mostravam-se as suas duas referências fundamentais: *Berlim Sinfonia de uma Capital* (1927) de Walter Ruttmann e *O Homem da Câmara de Filmar* (1929) de Dziga Vertov. Para uma leitura da associação proposta, entre o filme de Manoel de Oliveira e os outros dois, o posicionamento e comportamento do observador tinha que ser necessariamente o de um visitante de exposição e não o de um espectador de cinema.

Como explica João Fernandes, comissário da exposição:

Quando falamos de uma exposição num museu, ou num centro de arte ou de exposições, falamos de uma realidade diferente. Na sala de cinema, ver um filme consiste, sobretudo, numa experiência do tempo, daquilo que sucede na duração desse filme: esse tempo apresenta-se perante nós através da montagem das imagens projetadas, da duração dos seus planos e sequências. Conhecer a obra de um artista numa exposição parte muito mais de uma experiência de um lugar, do espaço onde essa obra se apresenta, do que do tempo, que será maior ou menor consoante a decisão do espectador (...).

Numa exposição, ao contrário do que sucede na sala de cinema, a mobilidade e a definição de um possível itinerário para os seus visitantes são uma das regras do jogo principais, mesmo que a estrutura da exposição não condicione nenhuma direcionalidade específica.⁸¹

A questão apresenta-se com maior acuidade quando o discurso expositivo se constrói através de obras cinematográficas em articulação com outras tipologias de obras. Neste tipo de exposição, assistimos a um “choque de duas temporalidades, a objetiva, imposta de fora pelo movimento das imagens do cinema, e a subjetiva que impõe o observador de figurações pintadas, esculpidas ou fotográficas”.⁸²

Dominique Paini organizou, em 2001, no Centro George Pompidou, “*Hitchcock et l’Art, coïncidences fatales*”.

Se é verdade que uma exposição pode, por vezes, produzir História,⁸³ pode também produzir outras histórias, novas conexões, encontrar aproximações e semelhanças menos óbvias. Na análise do responsável pela exposição: “a instalação de obras plásticas (pinturas, esculturas, fotografias) no espaço, confrontadas com imagens em movimento (sequências de filmes, instalações videográficas) permitiam demonstrar com uma forte evidência atalhos históricos assim como fenômenos de contemporaneidade esquecidos”.

Já em 1996, no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, Kerry Brougher organizara *Art and Film Since 1945 – Hall of Mirrors* esclarecendo:

(...) Esta exposição (...) não pretende estabelecer comparações didáticas entre arte e filme, a justaposição de pintura e filme para comparações formais e estilísticas, nem tenta estabelecer ligações específicas entre as artes visuais e o cinema (...). É uma tentativa de descobrir afinidades entre os dois media e respostas partilhadas a pressões sociais e culturais (...). Deseja-se mapear as problemáticas sociais e estéticas que deslocaram a pintura em direção ao cinema, o filme em direção às artes visuais, e fundiram ambas em novas formas híbridas.⁸⁴

81. FERNANDES, João (Org.); GONÇALVES, Cláudia (Ed.). *Fora! Out!:* Pedro Costa, Rui Chafes. Porto: Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, 2007. Catálogo de exposição.

82. PAINI, Dominique. *Le Temps exposé: le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002, p. 17.

83. Ver ALTSHULER, Bruce (Ed.). *Collecting the new: museums and contemporary art*. New Jersey: Princeton University Press, 2005.

84. BROUGHER, Kerry; FERGUSON, Russell; CRARY, Jonathan. *Art and film since 1945: hall of mirrors*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1996. Catálogo de exposição, p 13.

Em 2005, no Museu de Serralves, a exposição *Fora! Rui Chafes e Pedro Costa*, comissariada conjuntamente por João Fernandes e Catherine David, apresentava filme e escultura. A exposição pretendia proporcionar uma experiência incomum e eventualmente reveladora, como explicou Catherine David:

O que se tornava interessante, com os paradoxos e as eventuais estranhezas da situação, era precisamente o que podia tornar-se visível (e sensível) de cada uma das obras e que o não seria – ou o seria menos – em condições mais lógicas, eventualmente mais legítimas de apresentação (...).⁸⁵

Se, por um lado, as dificuldades de ordem técnica que expor juntamente um cineasta e um escultor levantavam, “um precisa de luz e o outro de obscuridade; para o espectador, a experiência do tempo e da duração não é a mesma perante imagens em movimento ou uma forma no espaço, e isto para não falar do som, etc.”,⁸⁶ por outro lado, “criava-se nesta exposição “uma situação onde as suas duas obras [de Pedro Costa e de Rui Chafes] propiciariam um momento diferente de apresentação da obra de cada um, a partir de um confronto e de um diálogo: algo que interessa a um museu.”⁸⁷

2 – Expor para preservar a arte vídeo: problemas e soluções (provisórias)

Com o aparecimento e disseminação do vídeo, nos anos 60 e 70, não foi apenas a produção que sofreu alterações profundas, mas também a forma de exhibir e de experienciar obras de arte com imagens em movimento. A introdução do monitor nas salas do museu facilitava, em princípio, a apresentação de obras com imagens em movimento, já que não se exigia salas escurecidas, por exemplo. No entanto, e ainda por muito tempo, os monitores para visionamento de obras em vídeo não seriam integrados nas salas de exposição. Como lembra Walter Zanini, nos anos 70, mesmo os grandes museus internacionais se debatiam com resistências à introdução do vídeo nos seus circuitos expositivos, e especifica: “No Museu de Arte Moderna de Nova Iorque o vídeo entrava nos cantinhos do museu, em um cantinho com duas

85. Entrevista de João Fernandes e Catherine David com os artistas in: FERNANDES, João (Org.); GONÇALVES, Cláudia (Ed.). *Fora! Out!:* Pedro Costa, Rui Chafes. Porto: Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, 2007. Catálogo de exposição.

86. *Ibid.*

87. FERNANDES, João (Org.); GONÇALVES, Cláudia (Ed.). *Fora! Out!:* Pedro Costa, Rui Chafes. Porto: Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, 2007. Catálogo de exposição.

poltronas, dois monitores e meia dúzia de cadeiras para se sentar mas era uma coisa muito pequenininha quando apareceu (...)”⁸⁸

No MAC USP, no seguimento de mostras temporárias de trabalhos em vídeo, foi criado, em 1977, por iniciativa do próprio Zanini, um espaço específico para mostra de obras de arte de carácter experimental, especialmente de vídeoarte que, no entanto, não sobreviveu à saída de Zanini da direção do museu.⁸⁹

A escassa visibilidade institucional da primeira vaga de produção artística em vídeo teve como consequência o seu quase apagamento das narrativas da história da arte contemporânea. Será a partir dos anos 90, com a intensificação generalizada de produção artística em suporte tecnológico, que os museus iniciam um processo de recuperação de obras pioneiras, as integram nas suas coleções e, simultaneamente, procuram estratégias de coleção, preservação e apresentação das novas tipologias.

As possibilidades que a tecnologia oferece aos artistas traduz-se em produção que coloca novos desafios aos museus que as colecionam e expõem: as instalações envolvendo vários monitores, por exemplo, implicam uma relação de tipo escultórico com o espaço da galeria e têm em conta um espectador que não se limita a olhar para o desfilar das imagens projetadas num écran, mas tem que negociar um espaço híbrido que, nas primeiras apresentações destas obras, era também estranho.⁹⁰

Se o museu parece ter conseguido “incorporar as instalações de vídeo, como um tipo de instalação entre outros”,⁹¹ as questões que qualquer instalação complexa levanta ao museu, adquirem especificidades quando integram obras em filme e vídeo que vão muito além das questões técnicas relativas a equipamentos e suportes.

O desenvolvimento da tecnologia permite hoje a produção de instalações espaciais complexas utilizando monitores ou écrans planos e obras projetadas em planos simples ou em múltiplos planos. Estas possibilidades introduzem um elemento de singularidade em cada instância de apresentação e de experienciação que acabam por negar a característica de reprodutibilidade que, desde o início, as caracterizou e foi tida como um dado. Estas obras “introduzem um controle autoral sobre o projeto final de uma maneira que é quase absoluta. O que está em causa são meios tecnologicamente reproduzíveis, mas individualizados de tal modo que só podem ser vistos em

88. FREIRE, Cristina (Org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013, p. 90.

89. *Ibid*, p. 91.

90. Caracterizando a coleção de Novos Media do Centro Georges Pompidou, Christine Van Assche (2006) distingue duas categorias de obras: “a primeira categoria integra instalações multimídia usando um ou mais monitores, uma ou mais projeções, circuitos fechados (câmara de vídeo e monitor), projeções de slides controladas por programa de computador, e também monitores e projetores ligados a computadores. Estas são instalações únicas ou parte de edições limitadas. Outra parte consiste em obras que podem existir em número ilimitado de múltiplos, como sejam gravações vídeo (em formatos que vão do U-Matic ao Betacam ou formato digital), gravações de som (de fitas a CDs), CD ROMs e DVD-ROMs, discos duros e websites).

91. François Michaud, “Video and Publishing Economics”, in VAN ASSCHE, Christine. *Collection: new media installations*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006, p. 71.

formato de instalação. Muitas vezes não podem ser reproduzidos para efeitos de estudo ou difundidos seja de que modo for. São experiências singulares e irrepetíveis”.⁹²

Esse controle autoral tem como consequência a necessidade de produção de extensa documentação em colaboração com os artistas no sentido de determinar o que Pip Laurenson identificou como as propriedades “definidoras da obra”:

O tipo de coisas que podem constituir-se como propriedades definidoras de instalações *time-based* são: planos e especificações demarcando os parâmetros de possível alteração, equipamento de exibição, propriedades acústicas e auditivas, níveis de luz, o modo como o público acede à obra e os meios pelos quais a obra é reproduzida. O artista pode providenciar ao museu instruções definidoras da obra explícitas ou designar um modelo de instalação a partir do qual as propriedades chave da obra podem ser recolhidas. Documentação, neste contexto, sejam fotografias, entrevistas, leituras de luz e de som, ou plantas, representam uma tentativa de captar as propriedades definidoras da obra.⁹³

As características destas instalações complexas, sobretudo, reforçam a necessidade absoluta de apresentações regulares, com o duplo objetivo de disseminar e de preservar.

Falando no contexto mais abrangente, Jill Sterrett lembra (2009) que, conservar instalações nas reservas dos museus por longos períodos pode significar perdê-las para sempre uma vez que elas só existem efetivamente quando instaladas e quer o conhecimento quer os meios necessários para a sua instalação perdem-se facilmente. Para se proceder à reinstalação deste tipo de obras “alguns elementos têm que ser transferidos, outros têm que ser novamente produzidos ou adquiridos; em qualquer caso, o todo tem que ser reconstruído e muitas vezes reconfigurado, tipicamente em espaços distintos do da sua primeira apresentação”.⁹⁴

A reinstalação destas obras tornou-se, pois, reconhecidamente, uma imposição técnica para a sua conservação; o registro visual e documental das várias instâncias de apresentação, por sua vez, asseguram a construção de uma “biografia” da obra em causa, que será uma das estratégias mais eficazes para assegurar a preservação, como

92. George Baker in “Round Table: The Projected Image in Contemporary Art” in *October 104*, Spring 2003, p. 80.

93. LAURENSEN, Pip, Authenticity, change and loss in the conservation of time-based media installations. *Tate Papers*, London, n. 6, 2006, p.7.

94. Jill Sterrett (Getty Conservation Institute 2009: “Competing commitments: a discussion about ethical dilemmas in the conservation of modern and contemporary art,” *Newsletter 24.2*, Fall) citado por VAN DE VALL et al, 2011.

recentemente propôs Renée Van de Vall.⁹⁵ Momentos essenciais dessa biografia são “o momento da saída da obra do estúdio do artista e o momento de entrada numa coleção”.⁹⁶ Contudo, no que diz respeito especificamente a muita arte contemporânea, estes dois momentos não são os únicos a ter em conta nem sequer, por vezes, os mais adequados (note-se que, muitas vezes estas obras não são produzidas em estúdio mas no próprio local da sua primeira apresentação). Oportunidades de reapresentação destas obras, quando tipicamente, alterações ao seu primeiro estado são introduzidas, constituirão outros tantos elementos dessa biografia, a registrar para informação futura. A conclusão é que “escrever a biografia de uma obra de arte (...) pode ser considerada uma parte do trabalho de conservação. Não apenas porque examinar decisões tomadas no passado e a história da exposição da obra sustenta decisões sólidas no presente, mas também porque por cada capítulo acrescentado hoje torna transparentes as decisões de conservação no futuro”.⁹⁷

É neste contexto de reconhecimento da absoluta necessidade de expor a vasta produção de instalações com imagens em movimento de forma a resgatar e preservar uma produção eventualmente em risco, porque raramente vista, que aparecem exposições como *Seeing Time*, no Museu de Arte Moderna de São Francisco, divulgando a extraordinária coleção de arte mídia de Pamela e Richard Kramlich, em 1999, a exposição no Centro de Arte Museu Reina Sofía *Primera Generación*, mostrando a recém-formada coleção de vídeo, em 2006, ou a série de exposições itinerantes *New Media Installations* da coleção do Centro Georges Pompidou, em 2007.

3 – Filme e vídeo nas exposições das coleções dos museus

As exposições das coleções dos museus, designadas, num passado recente de exposições permanentes, configuram problemáticas específicas relacionadas com a sua longa duração bem como com a lógica de integração num discurso alargado que, tipicamente, integra uma pluralidade de tipologias de obras. Organizadas de variadas maneiras, cronologicamente, por temas, por movimentos ou grupos artísticos, incluindo, por vezes salas dedicadas a obras singulares e a documentação, colocam problemas muito próprios, à exposição de obras de arte com imagens em movimento que têm que ver tanto com questões técnicas como de organização de discurso expositivo. Limitações da resistência dos equipamentos ou dos suportes, exigem por vezes soluções de compromisso que não proporcionam a mais adequada forma de

95. VAN DE VALL, Renée; HOLLING, Hanna; SCHOLTE, Tatja; STIGTER, Sanneke. Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation. In: Conferência Trienal ICOM-CC, 16., 2011, Lisboa. *Proceedings*. Lisboa: ICOM CC, 2011.

96. VAN DE VALL, Renée; HOLLING, Hanna; SCHOLTE, Tatja; STIGTER, Sanneke. Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation. In: Conferência Trienal ICOM-CC, 16., 2011, Lisboa. *Proceedings*. Lisboa: ICOM CC, 2011, p.4.

97. *Ibid*, p. 7.

apresentação; convivência de peças sonoras com outras obras, requer a utilização de auscultadores que condicionam o número de visitantes com acesso simultâneo à obra; condicionalismos de luminosidade das salas, são algumas das dificuldades técnicas que tendem a encontrar soluções mais adequadas em exposições temporárias, onde é mais simples a construção de espaços temporários dedicados a estas obras, onde a alocação de meios tecnológicos eventualmente mais adequados, por ser temporária, se torna possível com maior facilidade.

Se decisões sobre o modo de expor obras recentes, se pode fazer, muitas vezes, em diálogo com os seus autores, e com pleno conhecimento das opções técnicas aceitáveis para cada caso, já a exposição de obras históricas se torna mais crítica. Como lembra David Curtis, nos anos 20, Fernand Léger “só podia mostrar *Le Ballet mécanique* em cinemas porque eram os únicos lugares equipados com os projetores de 35 mm que o seu filme requeria, mas quem pode dizer [hoje] qual teria sido para ele o espaço ideal?”⁹⁸

Por outro lado, exposições de uma coleção museológica tipicamente propõem narrativas integradas que, seja qual for o modelo de organização, sempre integram exemplos de práticas de várias tipologias. As exposições de longa duração de alguns museus, incluem já obras de arte em filme e vídeo naturalmente integradas no circuito expositivo. Um exemplo bem sucedido é a exposição da coleção do Centro de Arte Museu Reina Sofia, atualmente organizada em três núcleos, simultaneamente temáticos e cronológicos: 1 - A irrupção do séc. XX: utopias e conflitos (1900-1945); 2 - A guerra terminou? Arte em um mundo dividido (1945-1968); 3 - Da revolta à pós-modernidade (1962-1982). No circuito expositivo são mostrados filmes e vídeos, umas vezes em écrans planos, lado a lado com pinturas, outros projetados em salas escurecidas, outros instalados em salas próprias ou convivendo com esculturas.

No circuito expositivo de uma coleção museológica tornam-se talvez mais evidentes os efeitos de inserção de obras de arte com imagens em movimento de diferentes formatos e tipologias entre outras cujos códigos de apresentação e recepção estão mais testados e contam já com um relativamente longo passado de análise e questionamento. Os debates sobre modelos de apresentação e recepção, que Nicholas Serota centrou entre duas prioridades aparentemente em oposição, proporcionar uma interpretação como alternativa a uma experiência,⁹⁹ não têm em conta, geralmente, as características particulares das obras em filme ou vídeo que, por sua vez, não podem ser considerados em bloco, mas antes apresentam condicionantes muito distintas entre si dependendo dos respectivos suportes tecnológicos e de códigos de apresentação.

98. CURTIS, David. *A history of artists' film and video in Britain*. London: British Film Institute, 2007, p.2.

99. Ver Serota, Nicholas. *Experience or interpretation: the dilemma of museums of modern art*. London: Thames & Hudson, 2000.

Hal Foster pergunta-se, a este propósito: “O que evoca, culturalmente, uma série de monitores num espaço? A que tipo de temas se refere? Que tipo de socialização imagina, em oposição, por exemplo, a um filme na galeria ou a uma projeção digital?”. As respostas a este tipo de inquietações, obviamente não consensuais, terão que passar, no entanto, pela admissão de que, os códigos de apresentação e recepção de obras em filme e vídeo, estão já, em grande parte, interiorizados, apesar da sua curta história, como resume Chrissie Iles:

Em primeiro lugar, se uma imagem projetada vai até ao chão, é normalmente designada de “instalação”. Esse espaço entre a imagem e o chão é uma componente crítica da obra. Se se leva a imagem até ao chão, está-se a negar o cinema até certo ponto. Está-se a dizer: “Isto não é para ser visto do princípio ao fim como um filme narrativo. Isto faz parte do tipo de observação “dar uma volta” por um museu ou galeria. Se se integra um projetor de filme ou vídeo, parece um filme Super-8 que se pode ver em casa. Se o colocas assim, para cima e para baixo, parece televisão, mas se o colocas de outra maneira pode parecer como um filme de 16 mm. O espaço está pintado de branco? Se sim, então refere-se mais à galeria. É negro? Bem, então é mais como um espaço imersivo do tipo do cinema.¹⁰⁰

4 – Conexões e cadeias de relevância

Iniciativas de coleção, preservação exposição de filmes e vídeos têm origem no progressivo reconhecimento da importância que estas práticas artísticas tiveram na produção artística moderna e contemporânea. No entanto, desde a muito citada declaração de Alfred Barr que, em 1932, considerava o filme “a única grande forma artística peculiar ao século XX” até hoje, o protagonismo desta tipologia de produção artística, é completamente diferente, como Hal Foster sublinhou colocando a pergunta que continua a ocupar teóricos, críticos e artistas:

Parece que os momentos em que os artistas usaram filme no passado são momentos em que o filme é tratado como um modo de escapar a outros *media* ou condições. Mas o que acontece ao campo estético quando o uso do filme se torna dominante, como parece ser o caso no presente? O que acontece quando é a categoria [artística] por efeito? O que acontece ao

100. Chrissie Iles in “Round Table: The Projected Image in Contemporary Art” in *October* 104, Spring 2003, pp. 80.

restante campo estético da pintura, escultura e tudo o resto? O filme ou os efeitos filmicos são tão generalizados no mundo da arte que começaram a reformatar todas as outras práticas.¹⁰¹

O entendimento de que até muito recentemente, a produção artística em filme ou vídeo terá sido algo exterior às restantes práticas mais sedimentadas, é fruto de falhas no estabelecimento de articulações que, aos poucos se vão descobrindo nas práticas de artistas conhecidos e estudados pela sua atividade em meios tradicionais. Investigações que questionam essa situação e demandam conhecer outras faces da obra, têm revelado práticas coerentes de utilização de várias *medias*, contrariando o entendimento de que o filme e o vídeo foram, em períodos anteriores, utilizados episodicamente.

É o que vem acontecendo, por exemplo, com a obra do artista português Ângelo de Sousa (1938-2011): há muito reconhecido como uma das figuras mais importantes da arte contemporânea portuguesa, no campo da pintura e da escultura. Ângelo de Sousa teve uma produção de fotografia, diapositivos, filme e vídeo, que só mais recentemente vem sendo a ser examinada e exposta e, tipicamente, em exposições majoritariamente setoriais dedicadas às diferentes *medias*.¹⁰²

As ainda raras exceções que olham, de forma transdisciplinar, à produção do artista mostram, no entanto, uma obra integrada, de demandas estéticas nas várias *medias* que Ângelo de Sousa utilizou desde sempre. Revelam-se então conexões que iluminam a produção do artista, entendendo-a de forma global e integrada. É o caso da exposição *Ângelo de Sousa: Uma Escultura*, de 2012.¹⁰³

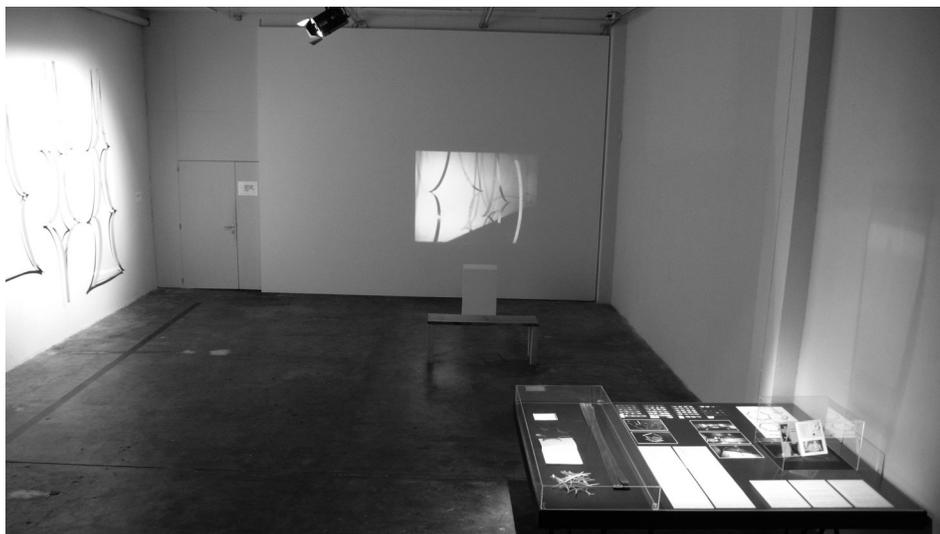
Uma pequena exposição¹⁰⁴, em espaço não museológico, orientado para exposições/ensaio, mostrou obra e material documental de Ângelo de Sousa que clarificou modos de ver, fazer e pensar do artista, a partir de uma peça de escultura e de um filme da exposição onde a obra foi apresentada pela primeira vez. Uma escultura em fitas de aço, pendurada na parede, o filme projetado noutra parede, desenhos, anotações, maquetas, o roteiro do filme preparado e anotado pelo artista, provas de contato da série de fotografias das obras integrantes da exposição filmada, o desdobrável da mesma exposição, tudo apresentado sobre uma mesa, permitia ao visitante, visua-

101. Hal Foster in “Round Table: The Projected Image in Contemporary Art” in *October 104*, Spring 2003, p. 93.

102. SOUSA, Ângelo de. *Sem Prata. Without Silver*; Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 2001; SOUSA, Ângelo de. – *Escultura*, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna, Lisboa, 2006; *Encontro com as Formas. Fotografias e Filmes de Ângelo de Sousa*, Galeria Fundação EDP, Porto, 2014.

103. Como é também o caso do estudo de ROSAS, Patrícia. O entendimento do espaço em Ângelo de Sousa: a dança minimalista e a experiência do observador-experimentador. *Revista de História da Arte*, Lisboa, n. 10, p. 161-176, 2012.

104. SOUSA, Ângelo de. “*Uma Escultura*” (1972). Guimarães: Centro para os Assuntos de Arte e Arquitectura, 2012.



Vista da exposição Ângelo de Sousa: “*Uma Escultura*” (1972), Centro para os Assuntos de Arte e Arquitectura, Guimarães, 3 Novembro a 2 Dezembro 2012. © CAAA.

lizar, a clareza e, simultaneamente, a complexidade do pensamento de Ângelo de Sousa. No texto da folha de sala, as palavras de Jorge Silva Melo, que acompanhou de perto o artista, esclarecem:

Não, não é uma reportagem: são linhas, é ar, Ângelo de Sousa começa aqui (será este o seu primeiro filme?) a ultrapassar a sua própria peça escultórica, a pensar noutras coisas, a continuar, a prolongar a obra – naquilo que eu chamaria uma sua incessante devolução ao desenho, essa intimidade.

Conclusão

Para concluir, retomo a questão colocada neste seminário “Arte Contemporânea: preservar o quê?” lembrando aquilo para que Arthur Danto nos alerta: “Em qualquer momento da história da arte foi impossível antecipar o que iria interessar no futuro, em parte porque o próprio conceito do que seria arte foi sofrendo sempre alterações”.¹⁰⁵ Assim, o que podemos estar certos que deveremos fazer, é tornar visíveis e compreensíveis as conexões que essas obras têm com a nossa cultura e com o

105. DANTO, Arthur “Looking at the Future Looking at the Present as Past,” in CORZO, Miguel Angel (Ed.). *Mortality immortality?: the legacy of 20th-century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999.

conceito do que pode ser arte, hoje, para nós. Se essas conexões forem preservadas, então será possível tornar pelo menos parcialmente legíveis, no futuro, as práticas artísticas que hoje entendemos valer a pena salvaguardar. E estarão também, até certo ponto, assegurados meios de interpretar outras práticas, outros vestígios, que porventura não nos preocupam tanto hoje, mas poderão interessar no futuro.

O que pretendo lembrar hoje aqui é que a exposição e, de um modo geral, qualquer forma de acesso generalizado às obras de arte, é indispensável, para que possa ser assegurada uma *cadeia de relevância* que vá atualizando, e assim possibilitando, os diálogos das manifestações artísticas nossas contemporâneas com os vários futuros contextos cuja natureza hoje, não podemos prever.

Considerando que, qualquer intenção de preservação assenta no pressuposto de alguma continuidade no interesse pelo passado como forma de conhecimento do presente e da existência de um mínimo denominador cultural comum, não basta definir e assegurar procedimentos de preservação no interior das instituições e no âmbito do círculo restrito dos profissionais da arte. Através desses dispositivos de acesso, toda uma sociedade tem oportunidade de participar não apenas no esforço de preservação mas também na identificação do que deve ser preservado.

Uma figura fundadora do discurso da conservação da arte contemporânea, Salvador Muñoz-Viñas, expande o conceito de “conservação sustentável” para referir que a “conservação não deve limitar a variedade de mensagens que cientistas ou investigadores podem extrair de um dado objeto”. Antes “deve manter o maior número de significados desse objeto tão disponível quanto possível: não deve esgotar a possibilidade de um objeto transmitir diferentes mensagens”.¹⁰⁶

Creio que é, antes de mais nada, facultando o acesso, nas formas e condições possíveis (e será de termos consciência que raramente serão os ideais partindo do princípio que podemos saber quais as condições ideais), que as mensagens que as obras em filme e vídeo podem transmitir podem ser recebidas, interpretadas, contextualizadas e até alteradas.

E assim manterem-se relevantes para os diferentes públicos de diferentes lugares e diferentes épocas.

Referências

BROUGHER, Kerry; FERGUSON, Russell; CRARY, Jonathan. *Art and film since 1945: hall of mirrors*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1996. Catálogo de exposição.

CORZO, Miguel Angel (Ed.). *Mortality immortality?: the legacy of 20th-century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999.

CURTIS, David. *A history of artists' film and video in Britain*. London: British Film Institute, 2007.

106. “Salvador Muñoz-Viñas: New Horizons for Conservation Thinking. Interviewed by Christabel Blackman, 7th June, 2008” in *e_conservation No. 6*, September 2008, p. 22.

FERNANDES, João (Org.); GONÇALVES, Cláudia (Ed.). *Fora! Out!:* Pedro Costa, Rui Chafes. Porto: Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, 2007. Catálogo de exposição.

_____; COSTA, João Bénard da. *Manoel de Oliveira*. Porto: Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, 2008. Catálogo de exposição.

FREIRE, Cristina. (Org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013.

LAURENSEN, Pip, Authenticity, change and loss in the conservation of time-based media installations. *Tate Papers*, London, n. 6, 2006.

LUKACH, Joan M. *Hilla Rebay: in search of the spirit in art*. New York: George Brazillier Inc., 1983.

MACDONALD, Scott; STAUFFACHER, Frank. *Art in cinema: documents toward a history of the film society*. Philadelphia: Temple University Press, 2006.

MACEDO, Rita; HENRIQUES DA SILVA, Raquel (Eds.). *A arte efêmera e a conservação: o paradigma da arte contemporânea e dos bens etnográficos*. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2010.

TURVEY, Malcom et al. Round table: the projected image in contemporary art. *October*, Cambridge, v. 104, p. 71-96, mar. 2003.

PAINI, Dominique. *Le Temps exposé: le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002.

SICHEL, Berta (Ed.). *Primera generación: arte e imagen en movimiento, 1963-1986*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006. Catálogo de exposição.

SITTON, Robert. *Lady in the dark: Iris Barry and the art of film*. New York: Columbia University Press, 2014.

VAN ASSCHE, Christine. *Collection: new media installations*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006.

VAN DE VALL, Renée; HOLLING, Hanna; SCHOLTE, Tatja; STIGTER, Sanneke. Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation. In: CONFERÊNCIA TRIENAL ICOM-CC, 16., 2011, Lisboa. *Proceedings*. Lisboa: ICOM CC, 2011.

A PRODUÇÃO ARTÍSTICA EM FILME E A SUA INTEGRAÇÃO NO MUSEU — UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA

ANDREIA MAGALHÃES

De que falamos quando falamos de imagem em movimento no museu?

No contexto das artes visuais o termo imagem em movimento, que é uma formulação pouco eloquente, é acompanhado de outros sinônimos, mas que tal como este tem os seus limites. A definição mais utilizada pelos museus de arte norteamericanos e ingleses para identificar obras que são criadas em filme, vídeo analógico ou digital, (e também obras com diapositivos e áudio) é *time based media arts*. A tradução para português desta definição é desajeitada. O resultado seria qualquer coisa como: ‘artes que se definem pela sua natureza tecnológica e pela duração temporal’, o que no limite se poderá aplicar a todas as artes, mesmo a escultura e pintura. Mas também são frequentemente utilizadas as expressões *media art*, *media based art*, novos *media*¹⁰⁷, vídeoarte, filmes e vídeos de artistas, arte multimídia, etc. Cada uma tem a sua especificidade e abarca tipologias variadas de obras, sendo algumas mais elásticas que outras. Esta diversidade de designações, que não são absolutamente satisfatórias, revela apenas uma pequena parte do quão difícil é definir esta tipologia de obras. Tipologia que, contudo está perfeitamente implantada e disseminada no mundo da arte, e que tem nos grandes museus departamentos a ela dedicados.

Esta dificuldade de classificação deve-se em boa parte à infinita variedade de obras que estas expressões pretendem abarcar. Podem ser obras produzidas com a mais recente tecnologia, serem difundidas pelos mais recentes canais de difusão, como podem ser propositadamente criadas com tecnologia obsoleta, ou em vias de se tornar obsoleta. Podem ser registros de performances, podem ser vídeos monocal,

107. A expressão *novos media* será provavelmente a mais desadequada. Não só o filme e o vídeo não são novos, como muitas artistas trabalham propositadamente com tecnologias que estão a desaparecer, como é o caso do grande número de artistas que trabalha com formatos de filme de 8 e 16 mm.

video walls, projeções. Podem ser projeções individuais ou instalações com vários componentes. Podem ter equipamento associado e/ou alterado pelos artistas. Podem ser obras imersivas, podem ser interativas. Podem ser obras que têm várias configurações de exposição, inclusive com versões para sala de cinema ou apresentações na televisão ou atualmente na internet. Podem ser apresentadas no espaço branco da galeria ou serem imersivas. Podem requerer a construção de caixas negras. Podem ser projetos de arte pública apresentados no exterior das galerias e museus.

Para esta apresentação definimos as obras em que nos vamos concentrar como obras que derivam de avanços tecnológicos do cinema, do vídeo e mais recentemente das tecnologias digitais; apresentam-se em écran¹⁰⁸, e têm como uma das principais medidas a duração temporal - porque foi precisamente essa que acrescentaram às formas de arte tradicionais.

Porém a maior dificuldade que estas obras apresentam não é de designação, mas sim a sua gestão nas coleções, a sua preservação e os problemas que levantam nos momentos de exposição. Uma boa parte destas dificuldades advém da transitoriedade dos suportes. A utilização de tecnologia mecânica, analógica ou digital de criação e reprodução de imagens tem evoluído com uma rapidez progressivamente mais veloz que faz com que quanto mais tecnológica é uma obra mais rapidamente se torna obsoleto o meio em que foi produzida, e de que está dependente para ser visualizada. A necessária migração por razões de preservação para novos suportes levanta não só questões de identidade como também torna variável e mutável as formas de exposição e configurações de cada obra. Pensemos na maior parte da produção em vídeo feita nos anos 60 e 70 que hoje já só sobrevive em cópias digitais. Muitas destas obras deixaram de ser apresentadas em monitores, para passarem a ocupar grandes paredes e telas das galerias, quebrando-se a referência direta à televisão que muitas tinham. Por outro lado, sobretudo com obras de carácter mais escultórico, como por exemplo, as instalações e esculturas vídeo de Nam June Paik, a desmaterialização é evitada a todo custo, sendo comum estratégias de emulação que imitam a configuração original de hardware, emulando-o, para que tenha o aspecto original, ainda que este possa corresponder a uma carapaça eletrônica que esconde um DVD que corre.

Algumas das opções de conservação, bem como de exposição destas obras podem tornar-se um contra senso porque para algumas destas obras a especificidade do *medium* faz parte do seu significado. Enquanto para outras não. Contudo o que frequentemente se assiste nas instituições é uma não compreensão do que as obras são, como se gerem, como se documentam, como se expõem e como deverão preservar-se.

108. A própria definição de écran tem-se expandido. Tudo pode ser superfície de projecção e suporte de imagem. Vejamos os exemplos de obras como as projecções no ar de Tony Oursler, *The Influence Machine*, (2000–2002) projetadas no Madison Square Park, Nova Iorque e no Soho Square, Londres; ou na fachada de edifícios como *Sleepwalkers* (2007) projetado na fachada do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Que história?

A presença da imagem em movimento nas artes visuais seja apresentada em tela, monitor ou computador, faz parte de uma complexa e longa história. História para que convergiu não só a efetiva produção artística em filme e vídeo, mas também uma série de ações curatoriais e museológicas que a integrou nos circuitos artísticos: por via das exposições e por via da integração em coleções. E ainda que de uma forma muito geral a integração da imagem em movimento nas instituições artísticas não tenha acompanhado a escala do seu volume na produção artística, uma importante série de exemplos pioneiros, fundadores deve ser conhecida e interpretada. Pois é fundamental conhecer como é que essa produção que era no início alienígena ao mundo da arte foi sendo integrada pelo sistema artístico, e como este poderá ter potenciado o seu desenvolvimento e definiu o coeficiente artístico.

Podemos então perguntar: De onde vem esta arte? Qual o seu passado? Como entrou para as galerias e museus? Como foi analisada pela teoria e crítica de arte, e finalmente chegou ao mercado?

O filme entrou para o domínio das belas artes poucos anos depois do seu aparecimento. Uma onda de cinefilia entre os artistas das primeiras vanguardas revelou-se a partir da segunda metade dos anos 1910. Ainda que breve, foi particularmente vigorosa: entre 1916 e 1930 foi publicado o Manifesto do Cinema Futurista, os primeiros filmes do movimento foram realizados, e nos anos seguintes foram-se somando vários títulos que são hoje históricos - *Le Retour à la Raison* (1923), Emak Bakia (1926) e *Étoile de Mer* (1928) de Man Ray; *Ballet Mécanique* (1924) de Fernand Léger; *Anémic Cinéma* (1926) de Marcel Duchamp, *Berlin Still Life* (1926), *Lichtspiel* (1930) de László Moholy-Nagy, entre outros. Às primeiras vanguardas o cinema apareceu como uma nova arte, mas também uma arte que teria o poder de reformatar e ampliar as formas artísticas existentes. As imagens em movimento representavam a vida moderna, a beleza dos mecanismos, o desenvolvimento tecnológico, sendo simultaneamente agente e resultado de uma nova época. O cinema era o *medium* por excelência de criação da ilusão óptica do movimento, a possibilidade de múltiplas perspectivas num só plano de imagem, que tanto interessou ao Futurismo e Cubismo. E trazia para as artes visuais uma nova dimensão: a do tempo. Os filmes eram não só um meio de saída da pintura e escultura como eram a possibilidade dessas disciplinas se expandirem formalmente para além do imaginado até então.

Simultaneamente também teóricos compreenderam o enorme potencial estético e visual do cinema, prevendo a transformação que as imagens em movimento iriam operar sobre as artes. Ricciotto Canudo em 1911 definiu o cinema como “arte total”, uma arte plástica do movimento que absorveria todas as outras, argumentando que o poder novo e singular do cinema permitia a síntese dos ritmos do espaço

(pintura, escultura, arquitetura) e dos ritmos do tempo (música e dança)¹⁰⁹. Em 1915 o poeta americano Vachel Lindsay publicou um ensaio sobre o valor artístico do cinema, *The Art of the Moving Pictures*¹¹⁰, onde foi particularmente premonitório sobre a alteração que o cinema lançava sobre sistema artístico, e sobre o papel que os museus de arte tinham a desempenhar nesta mudança. Do início de década de 20 datam os primeiros ensaios de Elie Faure sobre o valor plástico do cinema que estão entre as primeiras análises do “valor pictórico” das imagens em movimento feitas por um historiador de arte¹¹¹.

Do lado das estruturas de recepção artística a integração ocorreu apenas um pouco mais tarde. Neste âmbito destaca-se a ação que algumas galerias tiveram ao introduzirem filmes nas suas exposições. Em Nova Iorque, entre 1920 e 1930, foram principalmente as galerias que trabalhavam com fotografia, como a Marius de Zayas, a Julien Levy e a “An American Place” de Alfred Stieglitz que abriram caminho para a apresentação de filmes¹¹². O filme *Manhatta* (1921) de Charles Sheeler e Paul Strand foi projetado na galeria de Zayas aquando da exposição de fotografia e desenho de Sheeler. Mas Julien Levy, que realizou a primeira exposição surrealista em Nova Iorque em 1932, foi talvez o primeiro galerista seriamente empenhado com o cinema. Levy, entusiasta do primeiro cinema experimental e dos filmes de artistas, amigo de Duchamp e Man Ray, depois de ter vivido em Paris por três anos regressou aos Estados Unidos. Fixou-se em Nova Iorque e abriu a galeria para a qual ambicionava criar uma coleção de cinema de vanguarda europeu e americano cujos filmes poderiam ser vistos por pedido. Apresentou filmes no contexto de várias exposições. Alguns tiveram mesmo a sua primeira apresentação pública na galeria como *Rose Hobart* (1936) de Joseph Cornell, *A Bronx Morning* (1931) de Jay Leda, e *A Day in Santa Fe* (1931-2) de Lynn Riggs e James Hughes, ou *Portrait of a Young Man* (1925-31) de Henwar Rodakiewicz, entre outros. O filme *Um Cão Andaluz* (1928) de Buñuel e Dalí, teve a sua primeira exibição nos EUA, na galeria de Levy, em 17 de Novembro de 1932.

A apresentação de filmes nas galerias não só iniciou o processo de acolhimento do cinema nos espaços de exposição, como viria também a potenciar novos processos de exposição da imagem em movimento. A expansão das imagens para fora

109. CANUDO, Ricciotto. Birth of a sixth art [1911]. In: ABEL, Richard (Ed.). *French film theory and criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1988. p. 58-65.

110. VACHEL, Lindsay. *The art of the moving pictures*. New York: The Macmillan Company, 1916. (acessível em: https://openlibrary.org/books/OL23279041M/The_art_of_the_moving_picture)

111. A primeira compilação dos ensaios sobre cinema de Elie Faure foram publicados nos Estados Unidos: Elie Faure, *The Art of Cineplastics*. Boston: The Four Seas, 1923. Em português foram recentemente reunidos ensaios do autor em: Elie Faure, *Função do Cinema e das Outras Artes*. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.

112. Horak, Jean Cristophe (Ed.). *Lovers of cinema: the first American film avant-garde, 1919-1945*. Madison: University of Wisconsin Press, 1995, p. 25.

do écran, para o espaço, para uma relação de maior proximidade com o espectador, que explodiu nos anos 60, começou a formar-se nesta altura com este deslocamento do filme para fora das salas de cinema. Sabe-se que Duchamp fez algumas tentativas de projeção do seu filme *Anémic Cinéma* sobre superfícies espelhadas. Naturalmente novas formas de projeção da imagem começariam ser exploradas pelos artistas que tiraram partido de uma maior liberdade formal da apresentação que deixava de estar confinada à rigidez das salas de cinema e à projeção sobre um só écran.

Mas foi com o acolhimento nos museus que o filme entrou no discurso da história da arte. O caso mais paradigmático, geralmente olhado como isolado é o monumental projeto desenvolvido no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Nos planos iniciais de concepção do museu criados em 1929, o primeiro diretor Alfred Barr previu a formação de um departamento inteiramente dedicado ao filme. Barr defendia que o cinema era a única forma de arte produzida pelo século XX, e que ainda assim permanecia desconhecido para a grande maioria do público que melhor o poderia apreciar. O primeiro objetivo da coleção era o de ser representativa da história do cinema clássico, “todos os filmes que nos últimos trinta anos mereciam ser revistos pelas suas qualidades artísticas ou pela sua importância no desenvolvimento do cinema”¹¹³. Após vencer o cepticismo dos administradores e da reunião de apoio financeiro para a sua concretização, conseguiu fazer avançar o projeto de criação da *Film Library* que abriu oficialmente em 1935. Mas a ação do MoMA ainda que fundamental não ocorreu isolada, já anteriormente museus americanos como o Harvard Fogg Art Museum e o Denver Art Museum tinham tentado criar coleções de filme. Não tendo sido o primeiro museu de arte a formar uma coleção de filmes o MoMA foi o que formou a maior coleção, sustentando-a com um grande plano de preservação, de exibição, de circulação de filmes, de produção teórica, como até então nenhum museu tinha feito.

Este projeto do museu insere-se numa onda do reconhecimento do valor patrimonial e artístico da história do cinema que começou a formar-se nesta época, mas que era defendida por apenas alguns. O cinema era até então visto pela esmagadora maioria da população, mas também por uma boa parte dos colecionadores, críticos e historiadores, como uma forma de entretenimento comercial. Representativo é o título de uma notícia de 1936 do *New York Herald Tribune*, na edição de 16 de Novembro que anunciava: “Filmes são tratados como arte verdadeira por um professor no Metropolitan”, a notícia abria com o mesmo tom de surpresa: “Pela primeira vez na história do Metropolitan Museum of Art os filmes foram considerados como arte durante uma conferência dada ontem à tarde (...)”¹¹⁴. O professor era o historiador de arte Erwin Panofsky, então professor em Princeton, que apresentou a dissertação “The Motion Picture as an Art”.

113. BARR, Alfred. MOMA scrapbook #31 [1934]. In: LEVIN, Thomas Y. Iconology at the movies: Panofsky's film theory. *The Yale Journal of Criticism*, Baltimore, v. 9, n.1, p. 27-55, 1996.

114. Ibid.

No projeto de cinema do MoMA a grande maioria dos filmes eram os que tinham feito parte da distribuição de cinema em sala, e apenas uma parte muito residual era formada por filmes artísticos e experimentais. Mas outros museus de arte moderna, por vias diferentes, desenvolveram importantes ações dedicadas aos filmes de artistas. Entre estes estão o Guggenheim. A Baronesa Hilla Rebay, que era a conselheira artística de Solomon Guggenheim, influenciou o colecionador a dedicar-se particularmente à arte abstrata. Defensora do abstracionismo que chamava de ‘arte não objetiva’, reuniu em pouco tempo para o Guggenheim uma coleção de pintura de Kandinsky, Arp, Gleizes, Léger, Bauer, Delaunay, Calder, Moholy-Nagy, entre outros, que estiveram na base da fundação do *Museum of Non Objective Painting*, que abriu em 1939 em Nova Iorque. Rebay era a sua diretora. O espaço do museu revelou-se pequeno para abrigar a coleção de cerca de oitocentas obras, tendo sido decidida a construção de um edifício próprio e o planeamento de um projeto mais ambicioso. Foi nesse projeto que Rebay planejou dar concretização a um interesse pessoal que trouxera da Europa. O de criar uma coleção de cinema abstrato com filmes de Hans Richter e Viking Eggeling – que tinha visto no início dos anos 1920 em Berlim, e dar condições aos artistas para produzirem mais filmes abstratos. O seu projeto previa a criação de um centro de cinema abstrato, formado pela coleção dos filmes já existentes e dos vindouros, uma área para exposição/apresentação dos filmes e um estúdio de produção onde os artistas poderiam trabalhar na produção de novas obras.¹¹⁵ Foi nesse sentido que se aconselhou junto de cineastas, tendo sido particularmente influenciada por Oskar Fischinger, Hans Richter e Norman McLaren, em diferentes fases do projeto.

Mas este era um projeto a que sobretudo Rebay estava dedicada, não tendo completo apoio de Guggenheim que estava mais interessado na pintura. Com a morte de Solomon Guggenheim em 1949, Hilla Rebay foi sendo afastada do projeto do museu, e no início da década de 1950 deixou de estar associada aos Guggenheim. Em 1952 o museu passou a chamar-se Solomon R. Guggenheim Museum, e em 1959 mudou-se para o edifício permanente de Frank Lloyd Wright. A coleção de cinema “não objetivo” era então formada por vinte e oito filmes, produzidos entre 1921 e 1949, com positivos de todos os títulos e negativos de alguns. Do projeto restaram os filmes e muita documentação associada, formada por documentos de aquisição, correspondência com os realizadores, fotografia, programas de exibição. Em 1969 a coleção e a documentação foram doadas à Library of Congress.

Embora este projeto de Rebay seja bastante desconhecido, por comparação com o seu papel na criação da coleção de pintura e na fundação do museu, é extraor-

115. Sobre este assunto ver: LUKACH, Joan M. *Hilla Rebay: in search of the spirit in art*. New York: George Brazillier Inc., 1983. e HANHARDT, John G. Rhythm of the in-between: abstract film and the Museum of Non Objective Painting. In: Vail, Karole (Ed.). *The Museum of Non-Objective Painting: Hilla Rebay and the origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2009. p. 139-157.

dinariamente importante a sua concepção do filme como uma parte integral do Museu de Arte Objetiva. A relação estabelecida com os cineastas no planejamento do centro, a criação de bolsas de apoio à produção de filmes, a concepção do museu como um lugar de criação de novas formas artísticas, e um laboratório de novas formas de apresentação de obras de arte - através da apresentação de filmes nas galerias estabelecendo a relação com a pintura – era profundamente inovadora.

O impacto que estas e outras ações tiveram foi determinante para a entrada do filme no domínio das belas artes, como por exemplo o extenso programa “Art in Cinema” de Frank Stauffacher no Museu de Arte Moderna de São Francisco¹¹⁶. Porém todos decorreram do empenho particular de um pequeno grupo de pessoas visionárias que agiram a partir dos museus, muitas vezes, quase isolados nas suas convicções e atividade, por vezes com forças de resistência no interior dessas mesmas instituições. Estas ações foram-se operando pela vontade e empenho particular de diretores, curadores e programadores, que trabalharam na formação de coleções de filme, desde o cinema clássico, a filmes de artistas e de cineastas experimentais, que organizaram programas de exibição e em alguns casos estabeleceram formas de financiamento para a criação de novas obras. Foram pioneiros na determinação de ações de salvaguarda, de valorização e promoção de filmes, percebendo que o poder tutelar dos museus seria determinante na valorização artística destas obras, viessem elas do domínio do cinema, ou fossem elas fruto dos cruzamentos entre cinema e artes.

Mas foi a partir dos primeiros anos da década de sessenta que a utilização do filme, um *medium* importado do cinema, e do vídeo, importado da televisão, se tornariam generalizados entre os artistas. Esta generalização ocorreu – tal como com as primeiras vanguardas- principalmente entre os artistas que operaram a transformação dos parâmetros artísticos como Robert Smithson, Richard Serra, Joan Jonas, Andy Warhol, Vito Acconci, Gordon Matta Clark, Dan Graham, Bruce Nauman, artistas Fluxus, entre muitos outros. O filme e o vídeo foram transversais ao conceitualismo, ao minimalismo, à arte processual, à arte pop, etc. Foram também fundamentais na disseminação de obras performativas e de intervenções na paisagem, aumentando exponencialmente as possibilidades expositivas destas obras.

Mas a expansão da imagem em movimento foi um fenômeno global, não confinado aos principais centros artísticos. E embora tenha tido particular visibilidade e força no epicentro artístico em que se tornou Nova Iorque, não se confinou a ele. Por toda a parte do mundo o filme irrompeu e disseminou-se entre os propulsores das vanguardas artísticas que irromperam com variações por todo o mundo. Desde os associados ao pós-minimalismo como Marcel Broodthaers na Bélgica; aos conceituais holandeses como Ban Jan Ader ou coletivos da Europa Central e de Leste como o *New Art Practice* da Iugoslávia. No Brasil foi frequente na obra de Lygia Pape, Hé-

116. Sobre este assunto ver MACDONALD, Scott; STAUFFACHER, Frank. *Art in cinema: documents toward a history of the film society*. Philadelphia: Temple University Press, 2006.



Letícia Parente, *Marca Registrada*, 1975.

lio Oiticica, Artur Barrio, Letícia Parente, entre tantos outros; tal como em Portugal entre a obra de E.E. Melo e Castro, Ângelo de Sousa, António Palolo, Ana Hatherly, Fernando Calhau, Julião Sarmento, para citar apenas alguns. Alguns filmes de artistas deste período estão entre algumas das mais fundamentais obras artísticas dessa fase, mas são também extremamente valiosos pela luz que o conhecimento das obras em filme (realizadas por artistas, cineastas experimentais, independentes, e mesmo históricos) lança sobre a restante produção artística realizada noutros suportes.

Por este período em que as artes passavam por uma grande revolução, também as estruturas artísticas estavam em profunda transformação. Surgiram muitas galerias, revistas de arte e outros espaços inteiramente dedicados à produção contemporânea, gerando-se uma capacidade dilatada de integração de expressões e obras que tinham até então sido externas ao mundo da arte. Até porque muitos dos novos lugares acolhiam e promoviam a radicalidade formal como missão. Assim, o filme e depois o vídeo entraram nos museus e galerias com relativa rapidez. Em Abril de 1963 a Dwan Gallery (Los Angeles) projetou os filmes de Robert Breer. A primeira exposição de Nam June Paik teve lugar numa galeria em Nova Iorque em 1965; a instalação vídeo de Les Levine *Iris* (1968) com seis monitores de televisão foi feita para colecionadores privados em Filadélfia; a Tate Gallery adquiriu a instalação de Dan Graham *Two Correlated Relations* em 1972. Saliente-se que algumas das obras mais emblemáticas em filme deste período foram feitas para serem expostas em exposições de arte caso de *Two Sides to Every Story* (1974) de Michael Snow criado para a exposição *Projected Images*, no Walker Art Center. O filme estava em todo lado, e naturalmente foi analisado pela crítica da arte, fez parte de exposições em galerias e chegou aos museus.

A entrada da imagem em movimento nos espaços de exposição não significou apenas um acolhimento destas obras, mas também potencializou a criação de formatos expandidos, cruzamentos interdisciplinares e novas formas de relacionamento com o espectador. A apresentação de filmes no cubo branco permitiu aos artistas criarem novas configurações para os próprios filmes e aos curadores ensaiarem formas de exibição de obras de arte. Novas formas de recepção do filme e de obras artísticas estavam para ser geradas. Houve algumas galerias que foram particularmente ativas com exposições e programas de vídeo, e que são hoje entidades históricas de referência, como por exemplo a galeria de Howard Wise criada nos anos 60 e que em 1971 se converteu na Electronic Arts Intermix - que é hoje a maior distribuidora mundial de vídeo. Ou da mítica Kitchen, também em Nova Iorque, e que foi particularmente ativa no apoio à produção e apresentação de obras eletrônicas.

No que diz respeito às galerias comerciais a imagem em movimento foi-se tornando uma presença cada vez mais habitual, em exposições, eventos performativos ou em programas de projeção. A Paula Cooper Gallery, que abriu em 1968 em Prince Street, rapidamente passou a programar filmes, tendo sido aí que *Line* (1969) de Yvonne Rainer foi apresentado pela primeira vez numa galeria (fora de uma coreografia). Da programação da galeria faziam parte não só filmes de artistas como de cineastas experimentais. *Spiral Jetty* de Robert Smithson foi produzido com apoio da galerista Virginia Dwan, tendo o filme sido apresentado pela primeira vez, em 1970, na exposição individual do artista. O filme era projetado numa sessão diária às duas da tarde durante todo o período de duração da exposição de 31 de Outubro a 25 de Novembro. Ou podemos lembrar o programa intensivo de mostra de filmes de artistas do Artists Space que foi iniciado em 1976.

E assim foi que o filme e o vídeo começaram a figurar como obras que poderiam ter um lugar no mercado da arte. E neste campo Leo Castelli foi visionário começando a testar formas de comercialização da imagem em movimento que estão na base das que são ainda hoje largamente utilizadas. A Castelli Gallery estabelecida em 1957 começou desde o início a representar artistas do minimalismo, arte pop e conceitual, ou seja uma boa parte dos artistas que trabalham com filme. Os primeiros cassetes que Castelli comercializou em 1968 foram obras de Bruce Nauman. E progressivamente passou a produzir e apresentar os filmes e vídeos dos outros artistas representados na sua galeria como Robert Rauschenberg, Richard Serra, William Wegman e Lawrence Weiner. Para tal fez-se rodear de uma série de especialistas para tornar estes filmes e vídeos obras artísticas transacionáveis. Em 1969 com Ileana Sonnabend, iniciou a Castelli/Sonnabend Tapes and Films que operou de 1974 a 1985 Para a criação do catálogo da coleção Regina Cornwall escreveu os textos sobre os filmes, Lizzie Borden sobre vídeo e Liza Bear controlou a produção. Em 1972 contratou a realizadora Babette Mangolte para gerir a duplicação e preservação das cópias, criar os *stills* de promoção e do catálogo dos filmes.

Num artigo da revista *Art-Rite* de 1974 sobre o projeto Castelli-Sonnabend Tapes and Films era descrito que naquele momento o mercado era quase exclusivamente formado pelas universidades e museus, e também algumas galerias, mas que os colecionadores privados cresciam¹¹⁷. No catálogo de 1974, a distribuição é feita por duas vias: aluguel ou venda. E alguns filmes passaram a ter uma limitação de cópias. Em 1974 o aluguel de um filme de Claes Oldenburg tinha um custo de sessenta dólares, mas a compra tinha um custo de trezentos e cinquenta dólares. No caso das edições limitadas um filme de Michael Snow podia atingir o valor de seis mil dólares, um de Lawrence Weiner mil e quinhentos¹¹⁸. O facto de filmes poderem atingir o mesmo valor de uma pintura criou um ponto de inflexão do modelo de circulação dos filmes de artistas que passaram a ser acompanhados de certificados de autenticidade que os tornavam mais próximos de objetos artísticos únicos do que obras que podiam ser massivamente reproduzidas.

No catálogo eram claras as condições de venda ou de aluguel. Que se frisa mais uma vez, estão na base do modelo atual. Altamente regulados, os contratos de compra e aluguel previam que o que era adquirido eram direitos limitados às seguintes condições: as obras em filme ou vídeo não podiam ser copiadas ou duplicadas; não podiam ser emprestadas ou alugadas a terceiros ou usadas para qualquer fim lucrativo; não podiam ser massivamente difundidas, nem a sua apresentação poderia estar sujeito a cobrança de bilhetes. Os compradores, caso as obras se desgastassem ou se danificassem tinham direito a uma substituição, ficando contudo a seu cargo os custos com a produção de novas cópias. Todos os direitos sobre a imagem (copyright) pertenciam ao artista¹¹⁹. Desta forma Castelli garantia a sustentabilidade do sistema de produção de filmes, para os artistas e galeristas. Acusado por muitos de especulador, e repudiado este sistema pelo cinema experimental, foi este modelo que garantiu a sustentabilidade da produção de filmes nos sistema artístico.

Avancemos para os museus, e retomando as palavras de Hal Foster, foram particularmente os museus que neste período “mudaram para além do reconhecimento”¹²⁰. Essa mudança fez-se de uma transformação contínua que tornou os museus em instituições com a capacidade de assimilação e acomodação da radicalidade institucionalizando a vanguarda e a tornando-a endêmica. São inúmeras as exposições que poderemos enumerar que foram produzidas por museus de arte e que integraram filme e vídeo:

Em mostras dedicadas à imagem projetada na arte contemporânea, onde o filme foi exposto ao lado de instalações com diapositivos e formas de projeção artesanais como a precursora *Projected Art* (Finch College Museum of Art, Nova Iorque,

117. CASTELLI-SONNABEND VIDEOTAPES AND FILMS. New York: Castelli-Sonnabend Videotapes and Films Inc., v. 1, n. 1-suplement, nov. 1974-5, 21

118. CASTELLI-SONNABEND VIDEOTAPES AND FILMS. New York: Castelli-Sonnabend Videotapes and Films Inc., v. 1, n. 1-suplement, nov. 1974-5, (November, 1974)

119. Ibid.

120. Foster, Hal. What's Neo about the Neo Avant-Garde. *October*, Cambridge, v. 70, p. 5-32, out. 1994, p.20.

1966); *Projected Images* (Walker Art Center, Minneapolis, 1974) ou em exposições já de balanço da utilização do filme e vídeo nas artes visuais como *RE/Visions: Projects & Proposals in Film and Video* (Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, 1979) ou *Film as Film* (Hayward Gallery, Londres, 1979).

Em exposições em relação com processos e movimentos artísticos mais esculturais, como *Anti-Illusion: Procedures/Materials* (Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, 1969), ou também associado a formas mais ‘documentais’ e desmaterializadas nas exposições de arte conceitual como em *Information* (MoMA, Nova Iorque, 1970), ou a *Structure and Function in Time* (Arts Centre, Sunderland, 1975).

E naturalmente o filme foi incluído em exposições individuais de artistas. Dentre muitos podem referir-se a de Robert Whitman *Sound for 4 Cinema Pieces*, (Museu de Arte Contemporânea, Chicago, 1968); na exibição/exposição de Marcel Broodthaers *Films, dias e fotos: Une contradiction entre le mouvement et le Statisme de l'image* (Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 25 -27 Maio 1975), e em exposições dedicadas a cineastas como a *About 30 Works by Michael Snow / Autour de 30 Oeuvres de Michael Snow Michael* que foi apresentada em 1972 em Nova Iorque no Center for Inter-American Relations New York e na National Gallery do Canadá (Ottawa).

Os museus para além de introduzirem o filme e o vídeo nas suas exposições também criaram condições de produção para os artistas. Sobretudo com o vídeo que quando surgiu era bastante caro e mais orientado para o mercado profissional, fazendo com que em países em que a tecnologia não era desenvolvida, o acesso ao equipamento fosse mais difícil. Foi o caso histórico do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). O seu primeiro diretor Walter Zanini ao ver que os artistas da cidade não podiam participar nas mostras de arte internacionais dedicadas ao vídeo, quis comprar equipamento portapak tornando-o disponível para os artistas no museu. Desde 1976, artistas foram convidados a utilizar o equipamento, a aprender a manejá-lo, e a terem possibilidades de apresentar as obras no museu, que passou a ter mostras regulares de vídeo. Semelhante processo se passou em Portugal na Galeria de Belém (Lisboa), que era uma galeria pública, e que também em 1976 criou um estúdio com o mesmo propósito.

Tradicionalmente o museu tem ocupado o topo na hierarquia da validação das obras de arte, e a integração do filme em exposições em museus validaram a inegável entrada do filme no mundo da arte. Contudo esta aferição não é ausente de ambiguidades. E se as exposições e apresentações de filmes foram frequentes, a inclusão de filmes nas coleções foi bastante mais diminuída e hesitante.

A integração dos filmes nas coleções de arte contemporânea foi sendo lenta e pontual. Se o uso do filme foi bastante disseminado por este período a grande maioria das coleções de arte contemporânea não o refletem. Até porque a criação de obras em filme e vídeo para muitos artistas correspondeu a períodos muito curtos e específicos dentro do total da produção dos artistas noutros suportes. Compreende-se que antes



VIII Jovem Arte Contemporânea 1974 - Vista da exposição. Arquivo MAC-USP.

de colecionar os filmes de Richard Serra à grande parte das coleções terão interessado mais as suas esculturas; semelhante distinção se colocaria entre colecionar um filme ou uma pintura de Andy Warhol. A razão poderá estar na valorização atribuída aos diferentes *medium*, mas também no entendimento de que certas obras não seriam colecionáveis. Esta hesitação perante obras mais complexas também se verificou com os livros de artistas e com a performance. Como diz Chrissie Iles o compromisso institucional de colecionar filmes e vídeos de artista significava acolher obras que eram indiferentes ou concebidas por oposição aos valores que justificam a criação de uma coleção e que assentam sobre a imutabilidade e objetualidade das obras artísticas¹²¹. Os filmes foram gerados num quadro de resistência intencional ou indiferença aos processos de colecionismo, como um dos suportes ideais que permitiram a expansão da radical transformação a que foi sujeito o objeto artístico. O filme entra em conflito com o objeto artístico colecionável ou como obra-mercadoria, pela sua inerente reprodução ilimitada, pela dificuldade de acesso (para ver um filme é necessário equipamento de projeção), e pela sua fragilidade e imaterialidade.

Veja-se o exemplo de museus que foram pioneiros na relação com a imagem em movimento. O Museu de Arte Moderna de São Francisco (SFMOMA), ativo desde o seu início na promoção de filmes de artistas, integrou a primeira obra de imagem em movimento, uma instalação de slides de 35 mm de Jim Melchert, em 1973. Mas a

121. CHRISSIE Iles; Huldisch, Henriette. Keeping time: on collecting film and video art in the museum. In: ALTSHULER, Bruce (Ed.). *Collecting the new: museums and contemporary art*. New Jersey: Princeton University Press, 2005. p. 65-83.

integração de novas obras foi sendo muito pontual. Num balanço feito em 2007¹²², a coleção de média do museu era formada por cerca de 162 obras, sendo o total da coleção cerca de 26 mil. O departamento de Média detinha cerca de 70% das 162 obras e as restantes estavam inseridas noutros departamentos do museu: 52% das obras de time-based em média eram vídeos monocal; 13 % instalações vídeo monocal; 17% eram animações digitais. Os restantes 18%, ou seja, cerca de 30 obras, eram formadas por filmes, instalações vídeos com equipamento específico, instalações sonoras, instalações com slides e instalações de circuito fechado. As obras cujo suporte era filme, 8 mm ou 16 mm, não eram mais do que sete, sendo que cerca de metade são obras realizadas já depois de 2000. Algumas das obras da coleção de média do museu são de propriedade partilhada com outros museus e uma coleção particular, agregados pelo projeto New Art Trust.

Embora o museu tenha sido um dos primeiros a fundar um departamento dedicado às obras de arte de filme, vídeo e som, e se tenha empenhado particularmente no trabalho de artistas da Califórnia, mais precisamente da zona da Baía de São Francisco – o fato é que a coleção do museu quase não reflete a grande atividade de cineastas, artistas, videastas que floresceu na região a partir da década de 1940¹²³ e explodiu nas décadas seguintes.

Outro exemplo representativo é o do Whitney Museum of American Art. O museu criou um programa público de exibição de filmes em 1970, que rapidamente evoluiu para a formação de um departamento que passou a incluir desde 1975 vídeo. O curador do Departamento de Filme e Vídeo foi John G. Hanhardt¹²⁴, um dos mais empenhados curadores no reconhecimento e divulgação da imagem em movimento no domínio das artes visuais, que organizou uma série de programas (auditório) e exposições (galeria) de cinema independente, vídeo arte, instalação, performance e arte sonora, sendo várias das obras comissariadas pelo museu.

O Whitney é um exemplo sintomático do que se afirmou sobre o carácter *incoleccionável* do filme, verificando-se um grande lapso temporal entre o início da apresentação de filme nas galerias e a sua aquisição e integração na coleção. A primeira obra vídeo a ser colecionada foi *V-yramid* (1982), de Nam June Paik, incorporada em 1982 após a grande exposição do artista realizada no museu. O primeiro filme que

122. Estes números estão actualmente modificados dada a grande dimensão de duas grandes doações particulares que o museu começou a integrar em 2010, que duplicaram a coleção e que originaram a necessidade da expansão do edifício e uma nova apresentação da coleção deverão estar concluídas em 2016.

123. Sobre a intensa atividade da Bay Area consultar: ANKER, Steve; GERITZ, Kathy; SEID, Steve. *Radical light: alternative film and video in the San Francisco Bay Area, 1945-2000*. Berkeley: University of California Press, 2010.

124. Que se tornaria um dos principais curadores de filme e vídeo norte americano. Implementou a coleção de estudo de filme e vídeo no Walker Art Center em 1972; de 1974 a 1996 foi Curator e Head do Film & Video Dept. do Whitney Museum of American Art; e posteriormente senior curator no Guggenheim e Smithsonian. Foi o principal impulsionador do projecto Andy Warhol Film Project iniciado na década de 1980 e ainda em curso.

entrou na coleção foi uma edição limitada de um filme 16 mm *Hardcore*, de Walter de Maria, e que foi oferecido ao museu pela galerista Virginia Dwan na década de 90. Contudo com os esforços de Hanhardt mais tarde o museu associar-se ia a fundamentais projetos de preservação de filmes e vídeos, principalmente propor um plano que passava pelo aliar de esforços entre o Whitney – que desenvolveria a investigação – e o MoMA que tinha uma grande experiência de preservação de filmes. A partir de então o museu tem estado ativamente envolvido na coleção e preservação de filmes e vídeos de artistas, assim como na recuperação dos filmes e vídeos do catálogo Castelli-Sonnabend Tapes and Films.

Como podemos ver o acolhimento da imagem em movimento nos museus não foi linear, uniforme ou livre de paradoxos. A integração do filme no domínio das artes visuais tem-se feito de avanços e hesitações, que revelam um longo e complexo processo de assimilação pelo sistema artístico marcada por constantes reavaliações e renegociações que fazem com que ainda hoje este seja assunto de reflexão.

Termino com as reflexões de dois dos mais empenhados defensores da imagem em movimento no campo das artes visuais, que mais obras expuseram e melhor conhecem a suas história, um em Inglaterra e outro nos Estado Unidos, que poderão abrir para a nossa discussão.

John G. Hanhardt, curador de filme e vídeo desde 1972 em diversos museus dos Estados Unidos (Walker Art Center, Whitney Museum, Guggenheim e Smithsonian), salienta que é a corrida por curadores e historiadores para abraçar artistas de mídias emergentes que tem produzido um desconhecimento generalizado no mundo da arte desta história. Lembra que, embora a importância dos filmes e vídeos de artistas de cinema e vídeo criados nos anos 1960 e 1970 seja de uma forma geral reconhecida, ela não é de fato integrada na historiografia da arte ou nas práticas curatoriais porque curadores e historiadores frequentemente não conseguem fazer ligações entre essas obras anteriores e o que está sendo criado hoje¹²⁵.

Também David Curtis, que tem estudado, promovido e dado apoio à produção de filmes de artistas na Inglaterra desde finais dos anos 60, já em 2001, na sequência da explosão das imagens em movimento nas exposições desde meados dos anos 90, dizia ficar sempre surpreendido quando assistia às discussões críticas e teóricas em torno da esmagadora presença da imagem em movimento como se ela fosse recente, como se não tivesse passado, e se tivesse gerado imaculadamente nas galerias nessa década. Numa apresentação que fez num dos grandes seminários sobre a imagem em movimento nas artes visuais, Curtis acrescentou que os museus de arte tinham responsabilidades neste hiato. Pontuou que bastava olhar para as coleções nacionais (Inglaterra) para ver que os museus colecionavam principalmente obras em filme e

125. HANHARDT, John G. From screen to gallery: cinema, video, and installation art practices. *American Art*, Chicago, v. 22, n. 2, p. 2-8, dez. 2008.

vídeo que circulavam em edições limitadas e eram vendidas por galerias¹²⁶. Ou seja, que as coleções refletiam mais o mercado da arte que a própria história da arte e, neste caso, a história do filme nas artes visuais.

Referências

- ABEL, Richard (Ed.). *French film theory and criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- ANKER, Steve; GERITZ, Kathy; SEID, Steve. *Radical light: alternative film and video in the San Francisco Bay Area, 1945-2000*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- CASTELLI-SONNABEND VIDEOTAPES AND FILMS. New York: Castelli-Sonnabend Videotapes and Films Inc., v. 1, n. 1-suplement, nov. 1974-5.
- CHRISSIE Iles; HULDISCH, Henriette. Keeping time: on collecting film and video art in the museum. In: ALTSHULER, Bruce (Ed.). *Collecting the new: museums and contemporary art*. New Jersey: Princeton University Press, 2005. p. 65-83.
- CURTIS, David. *A history of artists' film and video in Britain*. London: British Film Institute, 2007.
- FOSTER, Hal. What's Neo about the Neo Avant-Garde. *October*, Cambridge, v. 70, p. 5-32, out. 1994.
- HANHARDT, John G. From screen to gallery: cinema, video, and installation art practices. *American Art*, Chicago, v. 22, n. 2, p. 2-8, dez. 2008.
- HORAK, Jean Cristophe (Ed.). *Lovers of cinema: the first American film avant-garde, 1919-1945*. Madison: University of Wisconsin Press, 1995.
- LEIGHTON, Tanya (Ed.). *Art and the moving image: a critical reader*. London: Tate Publishing, 2008.
- LEVIN, Thomas Y. Iconology at the movies: Panofsky's film theory. *The Yale Journal of Criticism*, Baltimore, v. 9, n. 1, p. 27-55, 1996.
- LUKACH, Joan M. *Hilla Rebay: in search of the spirit in art*. New York: George Brazillier Inc., 1983.
- MACDONALD, Scott; STAUFFACHER, Frank. *Art in cinema: documents toward a history of the film society*. Philadelphia: Temple University Press, 2006.
- VACHEL, Lindsay. *The art of the moving pictures*. New York: The Macmillan Company, 1916.
- VAIL, Karole (Ed.). *The Museum of Non-Objective Painting: Hilla Rebay and the origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2009.
- WASSON, Haidée. *Museum movies: The Museum of Modern Art and the birth of art cinema*. Berkeley: University of California Press, 2005.

126. Apresentação de David Curtis no seminário "Moving Image As Art symposium – Part 2: Session 1", Tate Modern, 1 Jun. 2001.

ENTREVISTA COMO INSTRUMENTO DE CONSERVAÇÃO NA
ARTE CONTEMPORÂNEA

ARQUIVO PARA UMA OBRA-ACONTECIMENTO

SUELY ROLNIK

No próprio momento em que digere o objeto, o artista é digerido pela sociedade que já encontrou para ele um título e uma ocupação burocrática: ele será o engenheiro dos lazeres do futuro, atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais.

Lygia Clark, 1969¹²⁷

A obra de Lygia Clark é hoje, reconhecidamente, um dos gestos fundadores da arte contemporânea no Brasil e uma presença significativa no cenário global. É que o percurso da artista ocupa uma posição singular no movimento crítico que agitou o terreno internacional da arte ao longo dos anos 1960-1970. Como muitas das práticas artísticas do período, especialmente as da América Latina, sua obra vem correndo o risco de se ver reduzida a um conjunto desarticulado de espólios esterilizados.

A necessidade e o desejo de enfrentar esta situação deram impulso à criação de um projeto de construção de uma memória corporal da obra de Lygia Clark e do contexto que lhe dá origem, que realizei entre 2002 e 2010. O resultado é um arquivo de 65 filmes de entrevista, dos quais 53 foram selecionados para montagem em DVD¹²⁸.

127 CLARK, Lygia, “L’homme structure vivante d’une architecture biologique et cellulaire”. In: *Robho*, n. 5-6, Paris, 1971. Exemplares desta revista são raridades, mas o leitor pode ter acesso ao facsimile do dossier dedicado a Lygia Clark neste número da revista – assim como do primeiro dossier dedicado à artista na mesma revista n.4, Paris, 1968 – no catálogo da exposição *Lygia Clark, de l’oeuvre à l’événement. Nous sommes le moule, à vous de donner le souffle*, Suely Rolnik and Corinne Diserens (edits.) (Nantes: Musée de Beaux-Arts de Nantes, 2005). Versão brasileira: *Lygia Clark, da obra ao acontecimento: Somos o molde, a você cabe o sopro* (São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006). A versão brasileira traz um encarte com ambos dossiers traduzidos em Português.

128. Os 53 DVDS do arquivo estarão à disposição do público para consulta gratuita em museus e instituições culturais em vários países. No Brasil, já estão disponíveis em São Paulo, na Cinemateca

O arquivo vem tendo vários tipos de desdobramentos em diferentes contextos: uma exposição da obra da artista no Musée des Beaux-Arts de Nantes (2005) e na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2006), uma série de exposições do próprio arquivo em vários países¹²⁹, uma caixa contendo uma seleção de 20 DVDs, acompanhados de um livreto, para o qual escrevi o presente texto, e, por fim, convites, atualmente em negociação, para incorporar o arquivo completo ou sua versão menor (a caixa) ao acervo de museus das Américas e da Europa com legendagem nas respectivas línguas.¹³⁰



Suely Rolnik, *Arquivo para uma obra acontecimento: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto*. São Paulo: SESC, 2011. Fotografia: André Porto.

Brasileira, onde também se encontram para consulta os DVcams das 65 entrevistas realizadas, em sua versão original na íntegra, sem edição.

129. Realizei a curadoria de várias exposições de partes do arquivo, acompanhadas de conferências e workshops. Para mencionar algumas delas: na Bélgica, por iniciativa do Performing Arts Research Training Studios (PARTS), Extra City - Center for Contemporary Art, Teatro Beursschouwburg e Galeria Jan Mot, com palestras e *workshops* em colaboração com Hubert Godard e Guy Brett (Bruxelas e Antuérpia, de 24/03 a 31/04 de 2007); na Alemanha, no IN TRANSIT 08 Performing Arts Festival - “Singularities”, na Haus der Kulturen der Welt (Berlim, de 11/06 a 21/06 de 2008); nos Estados Unidos, na Cage, galeria experimental inaugurada com uma apresentação deste arquivo que permaneceu durante um ano (New York, janeiro-dezembro de 2012). No Brasil, no Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia (Uberlândia, de 14/03 a 25/04 de 2008), no Centro Cultural Banco do Nordeste (Fortaleza, de 17/04 a 07/05 de 2010). Posteriormente à escrita deste texto, foram realizadas exposições por ocasião do lançamento da caixa contendo 20 dos 53 DVDS, no Brasil, em 2011 no SESC-SP (São Paulo) e no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - MAMAM (Recife). Na França, a caixa foi lançada em 2012, em Paris com uma exposição no Laboratoires d’Aubervilliers e uma conferência na Triennale d’art contemporain, no Palais de Tokyo e, em Bruxelas, com uma conferência no Wiels, Centre d’Art Contemporain em colaboração com a École de Recherches Graphiques e École Supérieure des Arts (ERG). Em 2014, o arquivo será exibido na exposição *Preparations*, no Bonniers Konsthall (Stockholm, 10/09 a 23/11).
130. A iniciativa de realização desta caixa partiu de uma sugestão do Ministère de la Culture et de la Communication, na França, para apresentá-lo em edital de concurso, após a recepção que a exposição *Lygia Clark, de l’oeuvre à l’événement*, teve na imprensa francesa e internacional. Uma parte dos volumes foi distribuída gratuitamente para bibliotecas de instituições culturais e educativas em ambos os países, e os demais volumes foram destinados à venda em livrarias na França e nas lojas do SESC e nas livrarias Cultura. Na França todos os DVDs falados em língua estrangeira foram legendados em 2005. Já no Brasil, a legendagem em português dos 14 filmes de entrevistas com estrangeiros não incluídos nesta caixa se encontra à espera de apoio para sua realização.

O projeto será, aqui, o ponto de partida para revisitar o trabalho de Lygia Clark e, a partir dos problemas que sua poética nos coloca, problematizar as operações de arquivo, preservação, coleção e exposição desse tipo de prática artística, que tem por objetivo fazer com que a obra persista como experiência viva. Optar por esta abordagem é uma tomada de posição na disputa que se trava hoje em torno dos destinos deste tipo de obra – entre sua morte anunciada e sua pulsação vital no presente.

Um território insólito

A trajetória de Lygia Clark iniciou-se em 1947. Seus primeiros dezesseis anos foram dedicados à pintura e à escultura, trabalhos que tiveram, muito precocemente, uma surpreendente recepção no Brasil e, já em 1964, o início de sua recepção internacional.¹³¹ A singularidade de pesquisa da artista nestes campos a leva, em 1963, à criação de *Caminhando*¹³². A origem desta obra foi um estudo de Lygia para um de seus *Bichos*: ao fazer um corte numa tira de papel em forma de fita de Moebius, a artista se dá conta de que a obra consiste na própria experiência de cortar aquela superfície e não no objeto que resulta do corte. Ela decide então transformá-la numa proposição artística: aqueles que aceitassem realizá-la fariam a experiência de um tempo, sem antes e depois, e de um espaço sem avesso e direito, em cima e embaixo, dentro e fora. A obra se realizaria nessa *experiência*, isto é, na temporalidade do gesto daquele que deixaria definitivamente de reduzir-se à condição de “espectador” numa relação estéril com um objeto supostamente neutro, situado em sua exterioridade como espaço supostamente inerte; ele deixaria igualmente de reduzir-se à condição de “receptor”, com sua relação passiva com a obra. No lugar destas figuras tradicionais, ele passa a ser um “experimentador” da proposta artística, seu “ativador”, seu “atualizador” ou seu “efetador”. A partir daí, lhe seria dado experimentar um espaço vivo por meio de seu ato, e é nesse ato que a *obra* se realizaria.

131. O texto se refere à exposição na galeria Signals, de David Medalla e Paul Keeler, em Londres, à qual esteve fortemente ligado Guy Brett, crítico inglês que foi o único a dialogar com a obra de Lygia Clark, desde aquele período até o final da vida da artista, incluindo suas proposições após a guinada de 1963. Quanto aos demais críticos que acompanharam o início de sua obra, antes da guinada de 1963, Mário Pedrosa tampouco se afastou da amiga, embora reconhecesse que não tinha como pensar sua obra a partir de *Caminhando*. O mesmo aconteceu com Yve-Alain Bois, que o afirma explicitamente em seu texto “Nostalgia of the Body”, in *October 69*, October Magazine and MIT Press, verão de 1994, PP. 85-99. Quanto a Ferreira Gullar, afastou-se completamente das obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, pouco tempo após a dissolução do Neo-Concretismo. Ver nota 167.

132. A proposição consiste em oferecer ao experimentador uma tira de um papel qualquer, tesoura e cola. Os objetos vêm acompanhados de instruções de uso: ele deverá torcê-la em 180 graus, colar o avesso de uma de suas extremidades ao direito da outra, formando uma só superfície, bidimensional, como uma fita de Moebius; em seguida, deverá escolher um ponto qualquer da tira para começar um corte no sentido longitudinal, evitando apenas incidir sobre o ponto inicial a cada vez que se completar uma volta na superfície. O corte vai gerando formas espiraladas e entrelaçadas, enquanto a tira vai se afinando e encompridando até que a tesoura não possa mais evitar o ponto em que a operação começou. Nesse momento, a tira separa-se em duas, readquire avesso e direito, e a obra se encerra.

Simples, poderosa, a proposição extrapola as fronteiras que delimitam, na época, o campo da arte e faz Lygia Clark entrever um território inédito. Uma grave crise abre-se com essa *visão*, a partir da qual não haverá mais volta: efetua-se uma inflexão no rumo da trajetória da artista, que a leva a colocar em risco o início de sua consolidação internacional, para perseguir radicalmente a nova via de investigação. Três anos de gestação lhe serão necessários para começar a dar corpo àquilo que era então apenas virtualidade. A primeira proposição será *Pedra e ar* (1966)¹³³ que inaugura uma série de trabalhos que Lygia Clark reunirá com o nome de “Nostalgia do corpo”¹³⁴. A ela se seguirão outras quatro séries de proposições que mobilizarão os últimos 23 anos do trabalho da artista: “*A casa é o corpo* (1967-1969), *O corpo é a casa* (1968-1970), *Corpo coletivo*, que a artista chamou num segundo momento de *Fantasmática do corpo* (1972-1975) e *Estruturação do Self* (1976-1988)”¹³⁵. Tais obras lhe permitirão dar corpo progressivamente a esse território que ela inaugura com *Caminhando* e em cuja construção ela investe até o final da vida.

A partir da guinada de 1963, as investigações da artista persistiram na criação de proposições que dependiam do processo que mobilizavam no corpo daqueles que se dispunham a vivê-las como condição de sua realização. Como ela própria escreve em um de seus manuscritos: “A estrutura em minhas proposições só existe como um suporte para o gesto expressivo. (...) É o estado da arte sem arte.”¹³⁶ A obra acontecia na expansão da subjetividade de cada um de seus efetuidores pela ativação deste estado, que chamarei aqui de *experiência estética*: sua capacidade de se deixar afetar pelas forças que irradiam os objetos criados pela artista bem como o ambiente em que esses objetos eram vividos, sob a ilusória estabilidade de suas formas, tal como são apreendidas pela percepção. A obra se completava com a ativação de sua vulnerabilidade à sensação da disparidade paradoxal entre os dois exercícios da cognição – a percepção das formas do mundo e a vibratibilidade às forças que o animam –, quando sua tensão atinge um limiar de tolerabilidade. Ela desafiava seu ativador a

133. *Pedra e ar* compõe-se de um saquinho de plástico, um elástico, um seixo e ar. Cabe a seu ativador encher o saquinho com seu próprio sopro e fechá-lo com a ajuda de um elástico; em um de seus ângulos externos, voltado para cima, ele apoia o seixo; em seguida, ele deve segurar o saquinho com a palma das mãos, pressionando-o em movimentos de sístole e diástole que fazem a pedra subir e descer sucessivamente. Lygia Clark considerava *Pedra e ar* (1966) seu primeiro trabalho sobre o corpo, o mais simples e, talvez por isso, seu preferido.

134. “Nostalgia do corpo”, fase da trajetória de Lygia Clark, entre 1966 e início de 1967. São dessa fase, entre outros, os seguintes trabalhos, todos criados no ano de 1966: *Pedra e ar*, *Livro sensorial*, *Pingue-pongue*, *Desenhe com o dedo*, *Água e conchas*, *Respire comigo*, *Diálogo de mãos* e *Natureza (Estrutura cega)*. A última proposição dessa série é praticada até 1967.

135. Para maiores esclarecimentos acerca dos *Objetos Relacionais* e seu uso na *Estruturação do Self*, ver: Suely Rolnik, “Breve descrição dos *Objetos Relacionais*”, in *Lygia Clark, da obra ao acontecimento* (catálogo), op. cit., P. 15. No original em francês: “Brève description des *Objets Relationnels*”, in *Lygia Clark, de l’oeuvre à l’événement. Nous sommes le moule, à vous de donner le souffle*.

136. CLARK, Lygia. Manuscrito s/d, provavelmente de 1963-64, in Arquivo L. Clark.

sustentar-se no “vazio-pleno”¹³⁷ da zona de alteridade que tais forças abriam em sua subjetividade: um vazio de sentido, inseparável de um pleno de sensações de tais movimentos de forças que conturbam o layout de si e do mundo, fazendo pressão para reinventá-lo. Era neste *acontecimento* que se realizava a obra propriamente dita. A aposta é que tal acontecimento teria reverberações no cotidiano daqueles que o vivenciassem, impregnando sua relação com as forças em jogo nos meios dos quais fosse se compondo suas existências.

Já no começo de sua trajetória dedicada à pintura e à escultura, Lygia Clark procurou deslocar-se da redução do exercício do olho à sua potência retiniana (que apreende as coisas por meio de sua forma) para buscar sua potência vibrátil (que apreende as forças vivas que elas irradiam), e a dinâmica paradoxal entre ambas¹³⁸. Numa entrevista da artista ao *Jornal do Brasil* em 1960, ela expressa claramente essa qualidade de “visão” que buscava produzir com suas obras: “As formas assim como todas as coisas exprimem mais do que sua simples presença física (medida e peso). É como se cada coisa irradiasse uma energia conjugada com a energia do espaço vivo e real.”¹³⁹

O que muda e se complexifica a partir da virada de 1963 é que a pesquisa desta mesma dinâmica deixa de limitar-se ao olho para ser explorada nos demais sentidos, por meio da criação de objetos que fazem apelo a todos eles. É nesse aspecto que os trabalhos da artista se distinguem da exploração dos sentidos realizada pelas “experiências sensoriais” ou pelas práticas de “expressão corporal” que se desenvolveram a partir das mesmas décadas, muitas das quais se restringem à exploração da percepção. A coincidência desse movimento com as proposições de Lygia Clark indica apenas que respiravam o ar de um mesmo tempo, o qual convocava a questão do corpo na arte, especialmente a investigação dos outros sentidos, visando a superar o primado da visão, tanto na criação artística como em sua recepção.

O trabalho de Lygia não mais se interromperia na finitude da espacialidade do objeto; realizava-se agora como temporalidade numa experiência na qual o objeto se descoisifica para voltar a ser um campo de forças vivas que afetam o mundo e são por ele afetadas, promovendo um processo contínuo de diferenciação da realidade

137. Vazio-pleno foi como Lygia Clark designou esse tipo de experiência; espécie de ritornelo que insiste ao longo de toda sua trajetória.

138. Para maiores esclarecimentos acerca da presença dessa direção de pesquisa já nas obras iniciais de pintura e escultura, ver: Suely Rolnik, “Molding a Contemporary Soul: the Empty-Full of Lygia Clark”, in Rina Carvajal e Alma Ruiz, eds., *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, Mira Schendel* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999, PP. 55-108). Edição bilíngue (inglês/espanhol). Publicado em português com o título “Molda-se uma alma contemporânea”, in Lúcia Leão org., *Interlab - Labirintos do pensamento contemporâneo* (São Paulo: Iluminuras, 2002, PP. 173-194) e, com o título “Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark”, in: Benilton Bezerra e Carlos Alberto Plastino (Org.), *Corpo, afeto e linguagem: a questão do sentido hoje*. RJ: Contracapa, PP. 315-350, 2001.

139. CLARK, Lygia. “O vazio-pleno”, *Jornal do Brasil*, abril de 1960, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical; p.5

subjetiva e objetiva. Se essa questão, central na investigação da artista, já estava presente em suas estratégias picturais e esculturais, no salto de 1963 ela se expande e se radicaliza. É verdade que já nos *Bichos* – última série antes da virada –, o assim chamado espectador é convidado a manipular o objeto, explorando suas formas potenciais e, por meio desta exploração, viver uma experiência na qual a obra se realiza; ele torna-se então parte da obra. No entanto, a obra ainda assim podia existir enquanto um objeto em si mesmo, independentemente de sua manipulação e, sobretudo, da experiência que esta potencialmente propicia. A partir de 1963, a obra já não pode sustentar-se na autonomia do objeto, isolado da experiência proporcionada pelo contexto do dispositivo específico do qual faz parte, sob pena de convertê-lo em uma espécie de nada. Essa é a estratégia de Lygia para tornar suas criações refratárias a qualquer desejo de fetichização (ainda que mesmo um nada possa converter-se em obra fetichizada pelo sistema institucional da arte)¹⁴⁰. A artista *digeriu o objeto*, tal como refere-se a própria Lygia ao deslocamento que se operava em experimentações de vários artistas daquele período¹⁴¹: a obra torna-se acontecimento, ação sobre a realidade, sua transformação.

Convém assinalar que o convite que a obra de Lygia Clark faz à mobilização do corpo como seu elemento decisivo tampouco pode ser confundido com o simples convite à manipulação dos objetos criados pelo artista como tendia a acontecer nas propostas de “participação do espectador”. Na correspondência entre Lygia Clark e Hélio Oiticica chama a atenção à insistência de ambos em distinguir seus trabalhos dessas práticas, comuns na cena artística da época¹⁴². Estabelecer tal distinção todavia faz sentido, não só em relação aos trabalhos contemporâneos que reivindicam a participação do espectador (frequentemente caracterizados por uma espécie de democratismo politicamente correto), mas também àqueles que propõem a assim chamada “interatividade”, que a partir dos anos 1980 é principalmente associada a

140. Um exemplo da fetichização de um objeto que fazia parte de uma proposição, para o qual jamais se imaginaria esse destino, é um grande plástico transparente retangular, com sacos de náilon ou juta costurados nas extremidades, que fazia parte de uma das proposições da série *Arquiteturas Biológicas*, criada por Lygia Clark em 1968 e praticada com variações até 1970. O objeto era usado por um grupo de pessoas que enfiavam os pés ou as mãos nos sacos e passavam a improvisar movimentos, cada uma envolvendo a outra no plástico. A obra se realizava na exploração dessas aproximações entre os corpos, que desestabilizavam as experiências habituais. Esta proposição foi apresentada com o tal plástico com os sacos costurados em suas pontas, pousado sobre um pedestal na exposição “Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s”. A exposição teve o mérito de mostrar, pela primeira vez ao público dos Estados Unidos, práticas de arte conceitual realizadas fora do eixo norte-americano.

141. Referência ao texto de Lygia Clark citado na epígrafe.

142. Numa dessas cartas, Hélio Oiticica escreve à amiga (20/06/1969): “[...] para você o importante é essa descoberta [do corpo] [...] e não a ‘participação num objeto dado’, pois essa relação objetal (sujeito-objeto) está superada [...], ao passo que em geral o problema de participação mantém essa relação.” In Luciano Figueiredo org., *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974* (Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, P.115). Para maiores esclarecimentos sobre esta questão, ver Suely Rolnik, “Afinal, o que há por trás da coisa corporal?”, in *Lygia Clark, da obra ao acontecimento*, op.cit., p. 9.

práticas artísticas que se utilizam de novas mídias da comunicação. Estas últimas frequentemente limitam-se a mobilizar fascínio pelas próprias tecnologias e pelo poder de produzir efeitos tecnológicos, em geral previamente programados. Em ambos os casos, a experiência (ou melhor, a ausência de experiência) caracteriza-se por uma relação estéril entre a fachada dos objetos e a do corpo daquele que os manipula, ambos tornados *coisas*, destituídas de vida. Características em tudo distintas das que definem a experiência disruptiva que se faz por meio da mobilização da vibratibilidade do corpo daquele que age a obra, proporcionada pelos *Objetos Relacionais* e pelo dispositivo que orienta o modo de abordá-los. As posturas envolvidas em grande parte das propostas de participação do espectador e de interatividade (as quais tendem a situar-se na esfera do entretenimento) permanecerão para sempre fundamentalmente estrangeiras a esta outra esfera onde habita o trabalho de Lygia Clark. Em tal espera, os corpos dos objetos e daquele que é convidado a ser seu ativador despertam de sua inércia como coisas, para existir como vivos. Um processo de criação se põe em funcionamento entre eles, o qual os leva a tornar-se outros.¹⁴³

Lygia seguiu esse caminho ao longo de 26 anos até sua morte em 1988. O penúltimo passo será dado no trabalho com seus estudantes na recém-criada faculdade de artes plásticas na Sorbonne¹⁴⁴, onde a artista lecionou de 1972 a 1976¹⁴⁵. Conhecida por Saint Charles, nome da rua em que se situava, essa foi a primeira faculdade de artes na universidade, criada como resposta ao conservadorismo das escolas de belas-artes, às quais se restringia esse ensino na França até então. Consequência do movimento que convulsionou o país em 1968, Saint Charles tornou-

143. Ainda hoje insiste-se em submeter a obra de Lygia Clark a partir de *Caminhando* (1963) não só às categorias de “participação do espectador” e de “interatividade”, mas também às de “happening”, “body art” e “performance”. Esta postura desconsidera que a própria artista, durante todo o período que desenvolveu suas proposições após 1963 e até o final de sua vida, recusou veementemente que sua obra fosse confundida com estes tipos de práticas artísticas (o que pode ser confirmado em vários de seus manuscritos e entrevistas). E se a artista o recusava, certamente não era por uma mera questão de opor-se a categorizações, e menos ainda por uma birra infantil contra a História (oficial) da Arte, mas sim porque tais equívocos implicam a neutralização de sua estética, cuja consequência é a anulação dos efeitos disruptivos que suas proposições poderiam promover no território institucional da arte e em sua narrativa dominante. Um exemplo recente de tal insistência pode ser constatado na exposição monográfica da obra da artista inaugurada em maio deste ano (2014) no Museum of Modern Art in New York (MoMA), com curadoria de Luis Pérez-Oramas e Connie Butler. Cf. press release da exposição: “The Museum of Modern Art announces the first major U.S. Museum retrospective exploring the work of Lygia Clark”; press.moma.org/wp-content/files_mf/lygiacklarkannouncementrelease_final27.pdf. (a respeito desta exposição, ver igualmente notas 25 e 39).

144. UFR d’Arts Plastiques et Science de l’Art de l’Université de Paris I, Sorbonne.

145 Lygia Clark viveu em Paris por três períodos. O primeiro no início de sua trajetória artística, de 1950 a 1952, quando estudou com Arpad Szenes, Isaac Dobrinsky e Fernand Léger. O segundo em 1964, quando conviveu com o grupo de artistas latino-americanos da arte cinética, principalmente venezuelanos, como Soto e Cruz-Diez, e com os artistas que se agrupavam em torno da galeria Denise Renée em Paris e da Signals, em Londres. O terceiro e último período, de 1968 a 1976, é o focado no presente texto.

-se, na Paris daquele período, o campo por excelência das práticas mais radicais de arte contemporânea no sentido da liberdade de experimentação. Assim, já aqui, para viabilizar sua investigação artística, Lygia Clark opta por exilar-se do território institucional e disciplinar da arte, migrando para a universidade. Ali, torna-se mais viável sustentar em suas proposições o campo de forças que desestabiliza as formas dos sujeitos e objetos, dissolvendo sua separação perceptiva, representacional e racional. Fortalecia-se, assim, em sua obra a experiência dos efeitos destas forças no corpo, os quais habitam a subjetividade como sua alteridade intrínseca e impulsiona seus devires – experiência que tendia a ser banida do mundo oficial da arte naquele momento.

Esse contexto levará a artista a dar um outro passo adiante. A situação de seu trabalho na universidade lhe permite uma exploração microscópica da experiência que seus dispositivos propiciam. Pela primeira vez, ela acompanha de perto os efeitos de seus objetos e procedimentos na subjetividade daqueles que os experimentavam. Com um grupo relativamente estável de pessoas em sessões suficientemente longas, cria-se um ambiente propício para que seus atualizadores deixassem emergir as sensações que a proposição mobiliza e pudessem dar livre voo às imagens que essas convocavam e até verbalizá-las, quando fosse o caso. Nesse cenário, o processo se amplia e se desdobra ao longo do tempo e ao ritmo da regularidade das sessões. Além disso, a presença de Lygia torna-se indispensável para que aconteça a experiência que sua obra supõe. A artista participa do processo: um ritual que ela conduz, manipulando os objetos no corpo dos estudantes, ou propiciando as condições de suas experimentações.

A nova experiência lhe permitirá testemunhar com as dificuldades das pessoas de se entregarem às suas proposições de modo a liberar sua experiência estética e a capacidade poética que ela mobiliza. Lygia então se dá conta de que esse acontecimento que seus objetos supõem e mobilizam como condição de sua expressividade choca-se com barreiras psíquicas naqueles que os ativam. Tais barreiras são erguidas pela fantasmática inscrita em sua “memória do corpo”, como a própria artista a nomeou.

A existência efetiva de tais barreiras aparece nas entrevistas de seus alunos na Sorbonne, realizadas para o Arquivo¹⁴⁶. Por um lado, em sua maioria, eles reconhecem a importância seminal dessa experiência em suas vidas e, no caso de seus estudantes artistas, a forte influência que terá tido igualmente em seu trabalho. Por outro lado, no entanto, muitos deles evidenciam uma incontestável ambivalência, lembrando da raiva que sentiam de Lygia em alguns momentos. Isto provavelmente acontecia quando o estranhamento que suas proposições provocavam, como um

146. Duas entrevistas de alunos de Lygia Clark foram incluídas na caixa de 20 dos 65 DVDs realizados para o *Arquivo para uma obra-acontecimento*: Christinne Ishkinazi e Gaëlle Bosser (a última filmada junto com Claude Lothier). Os demais alunos entrevistados que compõem o arquivo completo são Berndt Deprez, Marie-José Pillet e Didier Vignon.

aspecto essencial de sua poética, transformava-se em sentimento de angústia. Esta decorreria de um efeito possível de tais proposições que, ao mobilizar uma relação intensiva com o entorno, convocariam em alguns a memória de sensações traumáticas de tentativas malogradas nesta direção. O retorno de sensações traumáticas requer introspecção e um sutil trabalho de elaboração para o qual as aulas certamente não ofereciam o ambiente adequado. É talvez esta impossibilidade que alguns alunos manifestavam na raiva e em sua resistência a vivenciar a experiência estética, ativada pelas proposições da artista como seu principal objetivo. Barreiras fantasmáticas inscrevem-se na memória do corpo junto com a experiência traumática que lhes dá origem – ambas tendem a ser simultaneamente mobilizadas em qualquer situação que evoque o trauma direta ou indiretamente. Este pode ter sido o caso de certas experiências mobilizadas pelas proposições da Lygia Clark, que teriam colocado um impasse a suas investigações artísticas.

É diante desse impasse, que se colocava para a concretização da questão central de seu pensamento artístico, que Lygia cria a *Estruturação do Self*, último gesto de sua obra, que acontece depois da volta definitiva ao Rio de Janeiro, em 1976. Para realizá-la, ela destinou especialmente um cômodo de seu apartamento para uma espécie de instalação, onde recebia uma pessoa por vez¹⁴⁷, em sessões de uma hora, com a periodicidade de uma a três vezes por semana, durante meses e até anos. Os *Objetos Relacionais* eram os instrumentos concebidos pela artista para tocar o corpo de seus “clientes”, como ela mesma referia-se àqueles que se dispunham a viver a experiência. Desnudos,¹⁴⁸ eles se deitavam sobre um daqueles objetos, o *Grande colchão*¹⁴⁹, e assim começava a sessão. Eram muitos os usos dos *Objetos Relacionais* e estes se definiam em função daquilo que Lygia escutava como pedido do corpo do cliente a cada instante do processo. A sensação dessa demanda invisível é o que a orientava na escolha dos objetos, assim como na sequência de seu uso na sessão e no modo como os manipulava.

O foco da nova pesquisa deslocava-se, portanto, para os traumas e seus fantasmas inscritos na memória do corpo, cuja mobilização deixaria agora de ser um mero efeito colateral de suas proposições, para ocupar o próprio centro nervoso do dispositivo. Lygia Clark buscava explorar o poder daqueles objetos de trazer à tona essa memória e *tratá-la*, o que implicava a operação que ela chamou de “vomitar a fantasmática”. Assim, a criação de sua proposição artística derradeira lhe foi imposta

147. A artista chegou a trabalhar excepcionalmente com um casal.

148. Os clientes ficavam apenas de roupa íntima.

149. *Grande colchão* é o nome que Lygia deu a um *Objeto Relacional* que consistia num “almofadão de plástico transparente, preenchido com bolinhas de isopor e coberto por um lençol solto, sobre o qual o cliente permanecia deitado durante toda a sessão. Lygia Clark o utilizava igualmente para outros fins, por exemplo pressionar contra este colchão o corpo do cliente marcando todo o seu contorno de modo a ‘enformá-lo’ – expressão que a própria artista propõe para qualificar esta operação”. Cf. Suely Rolnik, “Breve descrição dos Objetos Relacionais”, in *Lygia Clark, da obra ao acontecimento*, op.cit., P.15.

pela própria lógica de sua investigação, que a levou a agregar a seus dispositivos uma dimensão deliberadamente terapêutica. A artista estava preparada para isso por seus muitos anos de psicanálise¹⁵⁰, que a fizeram adentrar a complexidade da memória do corpo e o trabalho de desfazer seus nós. Operou-se aí um novo exílio do terreno institucional da arte, agora para o terreno da clínica, uma região bem mais distante das fronteiras da arte, no interior das quais ainda se situava o circuito universitário do ensino que ela elegera anteriormente para exilar-se de modo a viabilizar suas experimentações.

Vale a pena lembrar que, ao longo dos doze anos em que Lygia realiza a *Estruturação do Self*, ela insiste em afirmar que se trata de uma prática terapêutica e, paralelamente, em inúmeras passagens de seus manuscritos, principalmente no final de sua vida, repete inúmeras vezes que nunca deixou de ser artista ou abandonou a arte, nem tornou-se psicanalista ou algo do gênero.

Se levarmos em consideração o que diz a própria artista, como entender seu exílio para o território da clínica? Talvez essa tenha sido a saída que encontrou para libertar o exercício que pressupõe a palavra “arte” das determinações pelos princípios que predominavam no território institucional em que esse exercício se encontrava confinado na época; gesto compartilhado com muitos artistas de sua geração que fizeram da problematização desse contexto o foco central de suas criações. Na resposta singular que Lygia oferece, com sua obra, ao desafio colocado por esse estado de coisas, podemos supor que o que importava para ela era a operação artística e o acontecimento que ela promovia e não o campo institucional em que esse se daria, nem sua designação ou categorização pela história canônica da arte, e muito menos o lugar que lhe seria atribuído numa hierarquia pré-estabelecida de valores culturais. Ora, naquele momento, o campo institucional da arte era o menos propício para tal operação. É pois para garantir a continuidade de sua investigação artística e da construção do território insólito que tal investigação exigiu, que Clark foi levada a uma deriva extra-institucional. Foi assim que ela migrou para o campo da clínica, onde pode dar mais um passo na criação do território que ela compôs ao longo de sua trajetória, desde seus primeiros trabalhos.

Do ponto de vista desse território, a polêmica relativa ao lugar onde situar sua última proposição – se ainda na arte, ou já clínica, ou mesmo na fronteira entre ambas ou em seu ponto de junção – revela-se totalmente estéril, falso problema, via

150. Lygia Clark fez análise durante grande parte de sua vida, em distintos momentos e com distintos psicanalistas, entre os quais Pierre Fédida, no último período em que viveu em Paris. Uma entrevista com Fédida foi realizada para este arquivo, já em 2002, antes de o projeto ter recebido apoio, pois havia o risco de perder a oportunidade de contar com seu precioso testemunho já que o psicanalista encontrava-se gravemente enfermo. Essa foi a última entrevista dada por Fédida, que faleceu três meses depois. A entrevista é parte do arquivo completo de 53 filmes editados e pode igualmente ser lida nas íntegra em *Lygia Clark, da obra ao acontecimento*, op. cit., PP. 69-71.

sem saída. Há que se fazer o esforço de dirigir-se ao território criado pela artista, em sua radical singularidade, lá onde estética e clínica revelam-se como potências da experiência, inseparáveis em sua ação de interferência na realidade; potências que, neste sentido, são também políticas, por seus efeitos disruptivos no modo de subjetivação dominante, especialmente em seu poder no campo institucional da arte. É precisamente a confluência dessas potências num só e mesmo gesto criador que teria que ser (re)ativada quando se pretende trazer as obras de Lygia Clark para o presente¹⁵¹.

○ acontecimento se esvai

Durante a vida de Lygia e ainda por dez anos após sua morte, suas práticas dedicadas às experimentações envolvendo o corpo não tiveram recepção alguma no circuito institucional da arte. A existência pública de sua produção permanecia encasulada em seus trabalhos de pintura e escultura, os quais ocupam, no entanto, somente um terço de sua trajetória. Com exceção do breve período de 1968 a 1971, na Europa, durante o qual tiveram lugar a uma pequena retrospectiva de sua obra na Bienal de Veneza (1968), os dossiês consagrados ao seu trabalho em dois números da revista *Robho*¹⁵² (1968 e 1971) e o início de suas *aulas* na Sorbonne (1971), a atenção aos outros dois terços de sua produção só veio acontecer em 1997-1998. Ela se deve à pequena sala destinada a algumas dessas proposições na Documenta X, pela curadora Catherine David, mas principalmente à retrospectiva itinerante organizada pela Fundació Antoni Tàpies, na qual se mostrou pela primeira vez o conjunto do trabalho da artista¹⁵³. A partir daí essas práticas passam a ser reconhecidas como parte

151. Ainda hoje insiste-se na ideia de que a partir de *Caminhando* (1963), Lygia Clark teria abandonado a arte na direção de uma prática terapêutica. Um exemplo recente de tal insistência pode ser constatado na exposição monográfica da obra da artista no MoMA, mencionada na nota 17. A exposição tem nesta ideia o coração de seu princípio curatorial concebido por Luis Pérez-Oramas e Connie Butler, que coerentemente a escolheram inclusive para seu título: *Lygia Clark: The abandonment of art, 1948-1988*.

152. A revista *Robho* desempenhou um papel importante na abertura da França para a arte contemporânea. A descoberta do trabalho de Lygia Clark por seus editores, Jean Clay e Julian Blaine, foi responsável pelo deslocamento que se operou no eixo da revista até então centrado na arte cinética (de cuja divulgação era o principal veículo em Paris), em direção às instalações, performances, intervenções públicas, etc. Uma entrevista com Julian Blaine foi incluída na caixa contendo 20 DVDs do Arquivo. Quanto a Jean Clay, não foi possível entrevistá-lo, pois há muitos anos ele se recusa a falar sobre Lygia Clark. O texto “Fusão generalizada”, de sua autoria, publicado no dossiê consagrado a Lygia Clark no nº 4 da revista *Robho* (PP. 12-14), é um dos melhores ensaios escritos sobre a obra da artista após a virada de 1963. Ele pode ser lido em *Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule, à vous de donner o souffle*, op. cit., e em sua tradução em português no encarte da versão brasileira do mesmo catálogo, *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopra*, op. cit.

153. Exposição realizada pela Fundació Antoni Tàpies (Barcelona, 1997), em parceria com os museus MAC de Marseille (Marseille, 1998), Fundação Serralves (Porto, 1998), Palais des Beaux-Arts (Bruxelas, 1998) e Paço Imperial (Rio de Janeiro, 1998-1999). A publicação do catálogo dessa ex-

de sua obra, que é então admitida no clube seletor das estrelas internacionais da arte contemporânea. De uns anos para cá, a obra da artista comparece em pelo menos trinta exposições por ano em toda parte, sendo cada vez mais requisitado o período experimental; paralelamente a este fenômeno, suas obras de pintura e escultura têm sido vendidas por valores cada vez mais altos.

Nesse diapasão, e levando em conta o modo como são geralmente apresentadas, tais proposições na maioria dos casos encontram-se esvaziadas de sua vitalidade – o mesmo destino de outras práticas artísticas daquelas décadas. Expõem-se simplesmente os objetos que participavam dessas ações ou as próprias ações são refeitas diante de um público de museus e bienais, que as observa entre curioso e distraído, sem a menor condição para que se atualize a experiência na qual essas ações ganham seu sentido e, com elas, a própria obra. É que tais proposições, especialmente a *Estruturação do Self*, são estritamente incompatíveis com a presença de qualquer pessoa em posição de “espectadora”, exterior à obra e imune à experiência que ela supõe e mobiliza – isso sem mencionar o silêncio, a continuidade temporal e a intimidade muda entre corpos vibráteis, aspectos indispensáveis para que a obra propriamente dita tenha chances de se realizar. Se a artista fizera de sua obra a digestão do objeto a fim de reativar o poder crítico da experiência artística, o circuito agora digeriria a artista fazendo dela o engenheiro do lazer de um futuro que já chegara, o que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais – exatamente como ela havia previsto há mais de três décadas¹⁵⁴.

No melhor dos casos se apresentam objetos acompanhados de documentos, ou apenas documentos, os quais só permitem apreender tais ações fragmentariamente e em sua mera exterioridade, destituídos de sua essência *relacional*, no sentido desse termo que se pode extrair da obra de Lygia Clark. Anula-se assim o gesto poético da artista, de modo a fazer de sua obra uma iguaria de luxo para o banquete da coisificação da arte que vem sendo promovido pelo capitalismo cultural. O texto citado na epígrafe é uma espécie de profecia que comprova a aguda lucidez da artista acerca do novo regime, já em 1969, quando ele apenas se anunciava no horizonte. Lucidez que, em sua guinada de 1963, já se evidenciava claramente em sua obra: ao driblar essa instrumentalização, a artista a desnudava, embora fosse ainda cedo para verbalizá-la com igual acuidade, o que só seria possível seis anos depois.

As formas da crítica que Lygia coloca em ação em suas proposições nas duas décadas seguintes, sobretudo sua migração para fora do terreno institucional da arte, só encontrarão ressonância depois de sua morte, a partir da segunda metade dos anos

posição, concebido por Manuel J. Borja-Villel, então diretor do museu e por Núria Enguita Mayó, co-curadora da mostra, constitui uma fonte privilegiada para pesquisadores da obra de Lygia Clark pelo primoroso trabalho de investigação, que incorporou manuscritos da artista até então inéditos e inacessíveis ao público, cuja leitura é essencial para a compreensão de sua obra.

154. Referência ao texto de Lygia Clark “L’homme structure vivante d’une architecture biologique et cellulaire”. Op. cit. nota 1.

1990, na deriva extra ou paradisciplinar empreendida por uma nova safra de artistas que naquele momento retoma em outras bases conceituais e políticas o movimento de Crítica Institucional iniciada na década de 1960¹⁵⁵. Muitas das práticas artísticas que então começavam a proliferar, especialmente na América Latina, buscavam infiltrar-se nos interstícios mais tensos da vida urbana para tornar perceptíveis as forças que colocavam em xeque a cartografia oficial da cidade. A deriva para fora dos espaços e categorias oficiais da arte empreendida por essa terceira geração de Crítica Institucional não implicou exilar-se por completo, como foi necessário para Lygia em seu tempo. O contexto já era outro: a relação dessas novas práticas artísticas com o circuito oficial da arte passava agora a ser marcada por uma dinâmica fluida de idas e vindas, que tendia a disparar micromovimentos de uma desterritorialização crítica do *establishment* da arte. Essa geração desviava-se assim do imaginário anti-institucional e anti-disciplinar que impulsionara as criações mais radicais das décadas de 1960-1970, o qual permeou igualmente as proposições de Lygia, embora sua deriva não tenha sido movida por um desejo de opor-se ao instituído, mas sim pela exigência de sua poética, que não podia ser atendida naquele contexto.

O mal estar que mobilizava em mim o modo como a obra da artista vinha sendo incorporada ao circuito, encontrou um terreno propício para seu enfrentamento no gesto crítico que se reativava nessa nova geração de artistas, agora com outras estratégias, nas quais a questão da pertinência de investir o terreno institucional da arte tornava-se falso problema. Uma sustentação coletiva se oferecia ao desejo de ativar a força poética da obra da artista perante sua volta recente àquele território que, em vida, ela havia desertado. Na verdade, esse desejo teve origem bem antes, no impulso que me levou a tomar suas proposições corporais como tema de minha tese em Paris VII, em resposta a um pedido de Lygia, que se frustrava com a escassez de diálogo com os críticos da época. A tese foi um primeiro passo, mas permanecia o desejo de levar a tarefa adiante e dotá-la de maior densidade. Eu devia isso a Lygia e à sua obra que tanto havia contribuído e continuava contribuindo para meu próprio trabalho. Foi assim que, em 2002, comecei a pensar o projeto de construção de uma memória corporal de suas proposições, que resultou no arquivo anteriormente mencionado.

155. Ver Brian Holmes, “L’extradisciplinaire”, publicado por ocasião de um trabalho em colaboração com François Deck na exposição *Traversées*, Musée d’art moderne de la Ville de Paris, 2001. Ver igualmente, do mesmo autor, “L’extradisciplinaire. Vers une nouvelle critique Institutionnelle”, e, de Suely Rolnik, “La mémoire du corps contamine le musée”, in *Multitude*, nº 28 (Paris, 2007). Disponível em: <<http://multitudes.samizdat.net>>. Número produzido em colaboração com o periódico austríaco multilíngue *Transform*. Disponível em: <<http://transform.eipcP.net>>.



Suely Rolnik, *Arquivo para uma obra acontecimento: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto*. São Paulo: SESC, 2011. Fotografia: André Porto.



Suely Rolnik, *Arquivo para uma obra acontecimento: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto*. São Paulo: SESC, 2011. Fotografia: André Porto.

Memória do corpo

O caminho que encontrei para construir essa memória foi a realização de uma série de entrevistas registradas em filme. A memória que eu quis evocar com essas entrevistas não era a das formas dessas ações ou dos dispositivos e objetos que implicavam, tal como haviam sido representados. O objetivo era trazer à tona a memória das potências mobilizadas pelas proposições de Lygia Clark, suscitando uma imersão nas sensações vividas naquelas experiências. A lógica temporal das sensações não obedece à ordem cronológica própria ao tempo das percepções. As sensações não têm passado, presente ou futuro; estão sempre ali, à espera de serem acessadas para que o que está sob as fissuras da cartografia em curso, e que as mesmas anunciam, possa tomar corpo e levar à sua reconfiguração. Ativar, hoje, essas políticas do desejo e de relação com o mundo, performatizadas nas experiências que a obra de Lygia proporcionava, era o intuito maior do projeto.

Para alcançar o objetivo, não bastava restringir as entrevistas àqueles que estavam diretamente ligados à artista, sua vida e sua obra; era necessário também produzir uma memória do contexto no qual sua estética se inseria, já que experimentar deslocamentos das políticas de subjetivação e de produção cognitiva, então dominantes, estava no ar do tempo e se dava igualmente, de inúmeras outras tantas maneiras, no efervescente ambiente contra-cultural da época. O interesse, nesse caso, tampouco era restituir os fatos, e muito menos sua suposta aura heroica que faria deles um modelo a ser reverenciado, eternizado e reproduzido. Tratava-se sim de atualizar as sensações dessa afirmação de potência artística especialmente ousada em seu espírito crítico, sua inventividade e sua liberdade de experimentação, que se tornara possível no Brasil da década de 1960 por encontrar reverberação num amplo movimento cultural. Importava incitar um trabalho de reatualização dessa intensa experiência de toda uma geração, trabalho que, no Brasil, fora impedido até então pela superposição dos efeitos da ditadura e do capitalismo cultural, diferentemente despo-

tencializadores do exercício do pensamento crítico. Era por fim necessário produzir também uma memória desse movimento que havia ocorrido no mesmo período em Paris, para onde a artista se mudara em 1968 e onde permanecera durante oito anos que obviamente tiveram efeitos em sua obra. Para realizar semelhante tarefa, eu contava com meus trinta e tantos anos de prática clínica; especialmente as experiências com a Análise e a Psicoterapia institucionais¹⁵⁶ e também com a Esquizoanálise¹⁵⁷, que me trouxeram um sentido radicalizado e expandido da prática psicanalítica, no qual revela-se e afirma-se sua natureza de Ciência Humana Clínica.

A visada, portanto, não era desenvolver um trabalho de registro do passado e seu arquivamento para a glória de um patrimônio cultural esterilizado, nem transformar a artista em diva do experimentalismo brasileiro ou fazer de sua obra um monumento. Pelo contrário, o objetivo era o de permitir que a força de acontecimento de que são portadores essa obra e o movimento cultural em que sua singularidade inscreve-se pudessem estar vivos de modo a interagir com a produção artística na

156. A Psicoterapia Institucional tem sua origem durante a Segunda Guerra Mundial, com o trabalho de François Tosquelles, psiquiatra catalão anarquista que se refugia no Hospital de Saint Alban, na França. Nesse contexto ele experimenta inúmeras inovações na prática psiquiátrica, entre as quais uma psicanálise repensada e expandida em função do trabalho com a psicose em ambiente institucional e a incorporação da autogestão do coletivo como recurso terapêutico, o que inclui “cuidadores” (*soingants*) e “cuidados” (*soingés*) numa relação horizontal. A Psicoterapia Institucional ganha fôlego na Clínica de La Borde, fundada pelo psicanalista e psiquiatra Jean Oury após a guerra, nos anos 1950, com a qual Félix Guattari esteve envolvido desde sua primórdios até o final da vida, tendo sido seu co-diretor por um longo período. Liderada por La Borde e marcada num primeiro momento pelo movimento lacaniano como sua vertente mais significativa em âmbito institucional e no tratamento da psicose, a Psicoterapia Institucional se expandiu nas décadas de 1960-1970, num vasto movimento que teve papel central na revolução da psiquiatria do período na França e em muitos outros países. No Brasil esta abordagem teve uma recepção significativa a partir dos anos 1980 e gerou um avanço significativo no campo da saúde mental que persiste até hoje. O movimento teve vários desdobramentos, como a Pedagogia Institucional criada por Ferdinand Oury, irmão do psicanalista, e a Análise Institucional, cujo âmbito de atuação é toda espécie de campo institucional.

157. A Esquizoanálise é uma proposta clínico-filosófica de Félix Guattari desenvolvida em sua colaboração com Gilles Deleuze. Com o vasto trabalho teórico empreendido por ambos, a Psicoterapia e a Análise Institucionais – que tiveram em Guattari um de seus grandes teóricos e clínicos –, complexificam-se e se expandem, beneficiando-se do campo filosófico introduzido pela obra conjunta desses autores. O exercício da clínica, para a Esquizoanálise, extrapola o campo institucional onde ela é suposta situar-se, especialmente o consultório e seu setting tradicional, para assumir-se como um modo de abordagem teórica e prática da realidade, seja qual for seu âmbito. A obra destes autores reativa a radicalidade da psicanálise em sua origem enquanto dispositivo de intervenção micropolítica na vida social e na cultura, já que incide nas políticas de produção da subjetividade e do desejo, e consequentemente, em seus efeitos nos contornos da realidade vigente. Desta perspectiva, o alvo de sua intervenção são os pontos de bloqueio da potência de criação no modo de existência dominante, de maneira a provocar mudanças efetivas no desenho de suas cartografias lá onde isto se faz necessário. Sua ética consistiria assim na reativação do acesso à imanência enquanto campo de forças que agitam as formas da realidade; consistiria sobretudo na sustentação da subjetividade no paradoxo entre o conhecimento dos efeitos de tais forças no corpo, de um lado, e, de outro, o conhecimento racional. Sendo este paradoxo constitutivo do humano enquanto vivo, é nesta sustentação que se situaria a ‘saúde’ da vida em sua essência de potência de diferenciação; uma saúde cujos efeitos clínicos são também e indissociavelmente políticos e culturais.

atualidade. O que diferencia essas duas posições é a concepção de memória que cada uma pressupõe.

A primeira concepção de memória concerne às formas produzidas por um certo movimento vital – ou seja, suas meras carcaças acompanhadas de suas representações certificadas pela história da arte e prontas para ser empalhadas e fetichizadas não só como mercadoria com alto valor econômico, mas também como obra com alto valor de prestígio social para quem as possui e/ou as expõe. Essa é a memória das percepções e das narrativas a elas associadas, inscritas em uma certa cartografia cultural. A segunda, memória das sensações, concerne à inscrição corporal do próprio movimento vital de resposta ao entorno, nos pontos de tensão em que o estado de coisas ultrapassa um limite de tolerabilidade e mobiliza a potência do pensamento, para que se inventem novas direções de sentido. Em outras palavras, o que se inscreve na memória do corpo é o impulso desejante, disparador da imaginação criadora atizado pelas questões do presente. Assim, o que se tratava de convocar e registrar era a memória da experiência de uma ativação coletiva de tal impulso que encontrara, naquelas décadas, um solo favorável para sua germinação.

A intensão era que a ativação dessa lembrança se somasse ao vigor do movimento artístico entre as novas gerações no final dos anos 1990, não só no Brasil, mas se possível em toda a América Latina, após as duas décadas de sua paralisia pelos efeitos micropolíticos das ditaduras que ainda persistiam, após sua dissolução. Os jovens artistas, críticos, historiadores e curadores desses países só conheciam esse passado pela memória dos fatos e suas respectivas representações, e não pela memória corporal da potência de criação artística e da abertura que promovera em seu entorno, na arte e mais amplamente na cultura da vida cotidiana, que permanecia recalçada. A aposta deste projeto era que a reativação dessa memória – aqui, especialmente a do legado de Lygia Clark – agenciada com essa movência teria o poder de agregar-lhe novas forças vindas dessas poéticas ancestrais, que haviam se tornado objeto de esquecimento defensivo. Em suma, o objetivo era produzir uma memória dos corpos que essa experiência afetara e nos quais ela se inscrevera para fazê-la pulsar na atualidade em sintonia com a potência crítica que então voltava a manifestar-se (e tem se mantido ativa desde então)¹⁵⁸; a operação iria a contrapelo da tendência de neutralização da obra de Lygia Clark em seu retorno ao território institucional da arte.

Para esse propósito, realizei 65 entrevistas, filmadas na França e nos Estados Unidos por Babette Mangolte e, no Brasil, por Moustapha Barat¹⁵⁹, as quais resulta-

158. Dois anos após a escrita deste texto, a reativação de um pensamento criador coletivo no Brasil ganhou extensão e intensificou-se. Atesta esta nova situação o movimento de uma nova geração que tem ocupado as ruas das cidades do Brasil desde junho de 2013, em sintonia com movimentos similares em outras partes do mundo, que tiveram início em 2011. Esta é uma das manifestações da articulação entre micro e macropolítica que vem ganhando corpo na subjetividade das novas gerações, tal como acima assinalado.

159. Babette Mangolte é uma artista, fotógrafa e cineasta franco-americana cujo trabalho situa-se entre o documento e a experimentação. No início de sua trajetória, trabalhou como *camerawoman* em

ram na constituição do mencionado arquivo. No transcorrer das filmagens, Corinne Diserens, na época diretora do Musée des Beaux-Arts de Nantes, propõe que eu concebesse uma exposição da obra de Lygia Clark, tendo neste arquivo, a medula de seu conceito curatorial. Outro desafio se colocava agora: seria pertinente trazer essa obra para o espaço museológico e, ainda por cima, apresentá-la sob a forma de exposição, sabendo que Lygia havia desertado ambos já em 1963, como um gesto essencial para seu pensamento artístico? Teria a artista feito esse movimento se estivesse viva? Jamais saberemos. No entanto, de algo podemos estar certos: ela reagiria energeticamente ao modo como sua obra tem sido trazida de volta ao dispositivo de exposição e, ainda por cima, no território institucional da arte¹⁶⁰. Mas Lygia não está mais entre nós e a decisão de como reagir a essa volta só pode ser tomada por nós mesmos. Assumindo a responsabilidade e o risco dessa decisão, optei por aceitar o convite, motivada pelo desejo de interferir nos parâmetros predominantes de transmissão de sua obra, no interior do próprio museu. Mas como transmitir um trabalho como o de Lygia Clark nesse contexto?

Lygia Clark de volta ao museu?

Para responder a estas perguntas, parti de alguns princípios curatoriais. Primeiramente, era necessário que se soubesse que as investigações de Lygia Clark envolvendo objetos e dispositivos que apelavam para a experiência corporal de um receptor que se tornara ativo ocuparam dois terços de sua produção. O segundo princípio consistia em mostrar que a obra produzida durante esses 26 anos não é uma espécie de magma indiferenciado composto de objetos qualificados pela própria artista de “sensoriais” ou “relacionais” de cujos respectivos sentidos se tem um conhecimento vago quando não nulo. A confusão aumenta mais ainda quando, no afã de decifrar

vários dos primeiros filmes de Chantal Akerman, entre os quais *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976). Nos anos 1970 instalou-se em Nova York, onde realizou documentários da cena experimental daquela cidade no período (entre os quais, os trabalhos de Trisha Brown e Yvonne Reiner na dança, Rauschenberg e Joan Jones nas artes plásticas e Robert Wilson no teatro). Stéphan Moustapha Barat, nascido no Marrocos, cidadão franco-americano e residente no Rio de Janeiro, é câmera, diretor de fotografia, ator e produtor, com um vasto currículo de curtas e longas-metragens, nacionais e estrangeiros.

160. Uma prova da bravura de Lygia Clark quando se deparava com modos de apresentação de sua obra que a deturpavam foi a reação da artista à exposição de seus *Bichos* e *Casulos* no Studiengalerie of the Studium Generale na Polytechnic of Stuttgart, cujo curador era Max Bense. A exposição e, sobretudo sua curadoria por Max Bense eram importantes para o reconhecimento internacional que sua obra começava a conquistar. Apesar disso, ao chegar à galeria, poucos minutos antes da *vernissage*, Lygia deparou-se com seus *Bichos* pendurados no teto, convertidos numa espécie de móveis e fora do alcance para sua experiência na manipulação. A artista reagiu furiosamente e não teve dúvida: rapidamente conseguiu uma tesoura e cortou os fios que prendiam seus *Bichos* ao teto, libertando-os daquele grave equívoco. A esse respeito, ver Lygia Clark e Hélio Oiticia, *1964-1974*, op. cit. PP. 29-32.

estes trabalhos, se « aplica » a eles a ideia proposta por Nicolas Bourriaud,¹⁶¹ de uma *estética relacional*. O equívoco que consiste em confundir a obra de Lygia Clark, seja com as experiências sensoriais, seja com as práticas de participação do espectador e de interatividade, vale também para a ideia de relacional tal como definida por este autor. Esta é totalmente distinta da ideia da artista que implica um campo relacional de afetação entre os corpos vivos dos objetos e de seus ativadores, no qual se opera a obra enquanto acontecimento.

Os dispositivos propostos pela artista que favorecem a realização deste acontecimento são inúmeros e muito distintos entre si; eles foram agrupadas pela própria artista em cinco fases, que ela designou com nomes específicos, tal como mencionado no início do texto.¹⁶² Cada uma das fases se compõe de uma vasta série de proposições em torno de certa direção de estudo e é a investigação de cada campo de questões que a leva à fase seguinte. Para mostrar a profusão de proposições da artista e suas distintas fases, na exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo apresentaram-se para cada fase objetos originais, réplicas e fotos. Havia ainda textos concisos que propunham uma sugestão de interpretação dos problemas centrais que a artista explorava naquele momento, o nome e a data da fase em questão, assim como de cada uma das inúmeras proposições que nela se agrupavam. Havia, por fim, os dois únicos documentários realizados com a própria artista, acerca de suas práticas que implicavam o corpo: um filme sobre a *Estruturação do Self*¹⁶³, projetado no espaço ao lado do material sobre essa proposição, e outro sobre algumas proposições de fases anteriores¹⁶⁴, projetado entre os materiais referentes a elas.

O terceiro princípio consistia em mostrar que as questões que Lygia Clark perseguia com suas aventuras experimentais impregnavam seu trabalho desde o início dedicado à pintura e à escultura. A artista direcionara a favor da singularidade de sua investigação, as respectivas heranças do Construtivismo Russo e da Abstração Geométrica de Mondrian, que haviam marcado o Concretismo e o Neoconcretismo – os importantes movimentos artísticos no Brasil dos anos 1950, dos quais Lygia Clark foi uma de suas mais vigorosas expressões.

161. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Dijon: Presses du Réel, 2002). Tradução em português: *Estética relacional* (São Paulo: Martins Fontes, 2009). As ideias de Bourriaud têm sido bastante “adotadas” na América Latina, geralmente isoladas da vasta e variada produção internacional de pensamento nesse campo de questões. Um fenômeno que se inscreve em nossa tradição colonial, ainda fortemente presente na produção intelectual do continente, especialmente na arte.

162. Para maiores esclarecimentos acerca das fases do trabalho de Lygia Clark por ela estabelecidas, assim como das proposições que a artista criou em cada fase, ver Suely Rolnik, “Molda-se uma alma contemporânea”, in *Interlab - Labirintos do pensamento contemporâneo*, op. cit. e “Breve descrição dos Objetos Relacionais”, in *Lygia Clark, da obra ao acontecimento* (catálogo), op. cit.

163. A memória do corpo, documentário realizado por Mario Carneiro (Rio de Janeiro: Rio Arte, 1982).

164. O mundo de Lygia Clark, documentário realizado por Eduardo Clark, filho da artista (Rio de Janeiro, 1973).

Para tornar tal leitura sensível ao público, dispus a trajetória de sua obra do fim para o começo: depois de fazer todo o percurso dos 26 anos de proposições que se realizavam nas experiências de seus ativadores, o visitante se deparava com o *Caminhando*, onde tinha a seu dispor sobre duas mesas, dois conjuntos de tesoura, papel e cola, para fazer a experiência se assim o desejasse, sem o que não havia obra. Ainda tinha a seu dispor a clássica série de fotos desse trabalho efetuado pela própria artista, dispostas na parede à guisa de instrução de uso. Os objetos para esta experiência situavam-se no corredor que conduzia às salas nas quais estavam expostos os trabalhos de pintura e escultura. Esta passagem no espaço evocava o lugar de passagem do tempo cronológico que *Caminhando* ocupara entre estes primeiros trabalhos e as experimentações corporais que se seguiram; mas tal passagem evocava também e sobretudo outra temporalidade: a do devir radical de seus primeiros trabalhos que plasmou-se nessa proposição. Ao encontrar as pinturas e esculturas, depois de ter descoberto as proposições corporais, o público podia se dar conta de que esses trabalhos haviam sido, efetivamente, o desdobramento de suas pesquisas iniciais. Era uma oportunidade de deixar de reduzir o olhar sobre estas obras à percepção retiniana de suas formas por elas mesmas, para convocar a outra capacidade do olho, sua vibratibilidade às forças. O público podia assim *ver* para além do visível aquilo que a artista procurava veicular por meio de suas estratégias supostamente formais, já naquele período.¹⁶⁵ Só então o visitante encontrava uma apresentação do conjunto de sua trajetória, com farta informação escrita e iconográfica, que lhe permitia refazer sua leitura do começo ao fim, agora no registro representacional do tempo cronológico, mas que já não podia ser separado do registro estético da experiência que a exposição buscou propiciar em seu itinerário até aquele ponto.

E para finalizar, ou começar, o quarto princípio consistia em atribuir aos filmes de entrevistas deste arquivo um papel central no dispositivo curatorial. Na Pinacoteca, os colocamos em três diferentes momentos da exposição: no começo, no meio e no final. Logo na entrada, o público era recebido por essas vozes num filme em *loop* com fragmentos escolhidos de cada entrevista¹⁶⁶, projetado num telão disposto em uma espécie de hall, de onde ainda não se podia vislumbrar o espaço da exposição. O segundo momento acontecia depois de se ter acompanhado todas as

165. Ainda hoje tende-se a interpretar a produção inicial da artista como uma investigação formal. Essa tendência aparece igualmente no conceito curatorial da mencionada exposição do MoMA, no qual distingue-se as primeiras obras da artista de suas proposições a partir de *Caminhando*, baseando-se na ideia de que as primeiras (pré-63) corresponderiam à sua fase formal (inclusive suas obras realizadas no período do Movimento Neoconcreto), enquanto que as segundas (pós-63) se situariam nas categorias de “participação do espectador”, “happening”, “performance” e “arte de participação social” (em relação a estas últimas, ver notas 140 e 142).

166. O conteúdo desse loop são fragmentos de todos os DVDs de entrevistas incluídas na exposição. Tais fragmentos constituem os dois minutos iniciais de cada filme de entrevista, quando se vê o entrevistado em quatro imagens simultâneas na tela – cada uma delas é uma sequência de discurso, editada a partir de uma seleção das passagens mais significativas de seu depoimento.

práticas que envolvem o corpo: podia-se então assistir a DVDs na íntegra, exibidos em tela de plasma com horários programados, numa pequena sala montada com esse objetivo em um dos lados do espaço octogonal que existe neste museu. Por último, após ter encontrado o conjunto de sua obra, incluindo as pinturas e esculturas e a apresentação de sua cronologia, o percurso da exposição finalizava na Sala da Memória, onde havia duas cópias de cada DVD podendo ser assistidos em seis monitores com dois fones de ouvido cada um – comportando, portanto, doze pessoas simultaneamente, podendo cada uma escolher as entrevistas que quisesse. A ideia era que os filmes pudessem impregnar de memória viva o encontro do público com o conjunto de objetos e documentos expostos de modo a restituir-lhes o sentido – isto é, a experiência estética, indissociavelmente clínica e política vivida por aqueles que fizeram parte dessas ações e do contexto em que elas ocorreram inicialmente, como uma resposta singular às questões de seu tempo.

De fato, esse *arquivo vivo* permitia ouvir um concerto de vozes paradoxais e heterogêneas, marcadas pelo tom da singularidade das experiências vividas e, portanto, dissonantes dos timbres aos quais estamos habituados, seja no campo da arte, da clínica ou da política. Minha suposição era que só dessa forma a condição de *arquivo morto* desses documentos e objetos tal como vinham sendo apresentados poderia ser ultrapassada para fazer deles elementos de uma memória viva, potencialmente produtora de diferenças no presente.

Na exposição da Pinacoteca, a sala dos filmes estava sempre lotada; algumas pessoas, principalmente jovens artistas, voltavam a esse espaço por uma ou mais semanas. No entanto, isso em nada garante os efeitos desse encontro; qualquer previsão neste sentido seria mera retórica vazia, movida por um desejo onipotente, por princípio fadado ao fracasso. O que se ofereceu aqui foi apenas o gesto de proporcionar o encontro em questão. Seus efeitos aconteceriam (ou não) na proliferação dessa experiência em tempos e espaços diferidos, e não necessariamente no âmbito da arte.

Arquivo vivo ou morto

Encontrar estratégias para transmitir esse tipo de trabalho que mudou o regime da obra de arte até então vigente é, evidentemente, um desafio que nos lançam não apenas as proposições de Lygia Clark. Nisso as acompanham todas as práticas artísticas do passado ou do presente, nas quais a obra já não se reduz ao objeto, mas implica a incorporação de seu efetivador e aquilo que promove em sua sensibilidade. A necessidade de enfrentar esse desafio esteve na origem da ideia deste arquivo, bem como em cada um de seus desdobramentos.

Nesse sentido, o arquivo se inscreve no âmbito das inúmeras iniciativas que buscam repensar o modo de constituição de inventários para essa espécie de prática artística. Inscreve-se, igualmente, no âmbito das exposições que vêm sendo realizadas pelo mundo nos últimos anos tendo arquivos como seu principal foco, motivadas

pela convicção de que é impossível reproduzir *a posteriori* as ações que eles documentam.

A ideia com a qual este arquivo e seus desdobramentos participa desse debate é que se, de fato, não há como fazer réplicas de experiências, em compensação, buscar maneiras de transmiti-las impõe-se como tarefa incontornável se quisermos aproximar a poética pensante que as permeia e manter vivo seu poder de afetar o presente e de ser por ele afetado em novas experiências. Responder a essa exigência requer que se vá além de simplesmente reunir a documentação registrada na época, organizá-la e torná-la pública. Primeiro porque a própria organização do arquivo e o modo de sua apresentação não são neutros; mas também e sobretudo, porque isolados da experiência vivida nessas práticas, objetos, filmes e fotos das ações que elas implicavam tornam-se carcaças esvaziadas da vitalidade de uma obra para sempre perdida, na poeira de um *arquivo morto* – relíquias de um passado, destinadas a ganharem o selo de sua classificação entre as rubricas da história oficial da arte e serem, com isso, reverenciadas. A atitude a ser assumida em face de tais produções artísticas deve ir em sentido inverso: a existência desses trabalhos teria o poder de escovar a contrapelo a vontade totalizadora que move “essa” história, gerada pelo espírito colonial acadêmico da Europa Ocidental e dos Estados Unidos. Tais propostas colocam potencialmente em crise as categorias em questão e nos obrigam a traçar os contornos de outra(s) história(s) – processo múltiplo e infinito de criação e diferenciação que não pode nem jamais poderá ser definido de uma vez por todas em nome de uma geopolítica imperial, sob pena de deixarmos escapar nada mais nada menos do que a própria exceção da arte.

Isso vale para toda e qualquer ação relativa a essas práticas artísticas. É o caso dos desdobramentos do presente arquivo. Seu estatuto de objeto não identificável tem impregnado seus destinos, o que faz com que eles tampouco sejam neutros. Seu primeiro desdobramento, a exposição da obra de Lygia Clark acima descrita, participa, como vimos, do movimento que indaga os modos de apresentação desse tipo de obra.

O segundo desdobramento, sua inserção nos acervos de museus, tem tido o efeito de desencadear um processo de problematização da própria estrutura institucional. Colocá-lo no setor de pesquisa não é evidente, já que seu conteúdo não é composto de documentos originais de época, mas de material produzido na atualidade. O mesmo vale para o setor de arquivos, pois não se trata de um arquivo no sentido tradicional do termo e, além disso, sua razão de ser é acompanhar a obra de Lygia Clark no acervo do museu, para tornar seu acesso um pouco mais possível; isso levaria a inseri-lo junto de sua obra no próprio acervo. No entanto isso tampouco é evidente pois, por um lado, o arquivo não é a obra, nem parte dela mas, por outro, as proposições de Lygia Clark que ele explora não têm autonomia para integrar-se ao acervo se reduzidas ao simples conjunto dos objetos que as mesmas envolvem. Esses não podem ser considerados objetos de arte em si, mas não porque seriam *não-objetos*,

como queria Ferreira Gullar¹⁶⁷. Pelo contrário, eles são elementos essenciais de tais proposições artísticas, e se não são autônomos é porque sua inegável qualidade estética só pode realizar-se em sua natureza *relacional* no interior da ação artística para a qual foram criados.

A coisa não para por aí: mesmo que se decida colocar no acervo os objetos dessas proposições acompanhadas do arquivo, eles não podem ser simplesmente classificados no acervo de obras de artes plásticas pois tangenciam as artes do corpo, nas quais tampouco podem ser classificados pois Lygia sempre fez questão de marcar a diferença entre suas proposições e as da *body art* ou da performance, reagindo violentamente quando se fazia tal confusão. O arquivo, por sua vez, poderia eventualmente ser classificado no âmbito das obras cinematográficas, já que as entrevistas foram filmadas por Babette Mangolte, ela mesma artista cuja obra vem sendo mostrada em museus e bienais e integra várias coleções.¹⁶⁸ Mas aqui também a coisa se complica, pois a concepção e a edição dos filmes não são de sua autoria. As entrevistas filmadas foram concebidas e editadas por mim, como parte de um projeto que tampouco pode ser inserido em alguma categoria do campo das artes plásticas, nem mesmo do documentário.

Esse conjunto de ambiguidades coloca dificuldades para a classificação deste objeto no organograma do museu: seu lugar é um território inexistente entre o arquivo, a pesquisa e o acervo; e neste último, entre as artes visuais, as artes do corpo e o cinema. Estaria o arquivo ecoando os efeitos do território ímpar que Lygia Clark criou com sua obra, agora no interior do próprio território institucional da arte? Talvez essa seja uma pergunta pretenciosa. A única afirmação que se pode fazer é que, com essa posição insólita e nada cômoda, a presença do arquivo nos museus tem provocado um estranhamento e colocado um desafio que requer um trabalho conjunto entre os vários departamentos para decidir onde e como inseri-lo. Isso contribui para explicitar a inadequação do tipo de compartimentação dominante nos museus, cujos setores já não fazem sentido para as práticas da arte contemporânea que misturam diferentes meios e linguagens do mundo da arte, além de não se restringirem a ele. Isso coloca a instituição diante da necessidade de repensar sua estrutura tradicional.

167. Acerca da discordância com essa interpretação de Ferreira Gullar, Lygia relata em um de seus manuscritos: “[...] Gullar escreveu a teoria do ‘não-objeto’ e queria que todos nós a adotássemos. De minha parte era impossível pois, como dizia Mário Schenberg, os *Bichos* seriam a escultura que os cubistas não inventaram, e eu achava a mesma coisa. Em um programa de televisão o Gullar apontando o *Bicho* disse: ‘Lygia, se isso é uma escultura, não vale nada, mas se for considerado um não-objeto tem um alto significado’. Minha resposta foi a seguinte: ‘Ferreira Gullar, a teoria passa, a obra quando é boa fica’. Foi nessa ocasião que o grupo se desfez.” (inédito s/d, acervo de Lygia Clark). Ver nota 5.

168. Obras de Babette Mangolte foram adquiridas pelo Instituto Inhotim e expostas numa sala da galeria Mata, dedicada a sua produção cinematográfica dos anos 1970 até hoje e um programa de obras de outros cineastas selecionadas por ela.

Em última análise, o que é posto em xeque é a própria lógica que rege a instituição museu.

Tampouco é neutro o terceiro desdobramento deste projeto que consiste nas exposições do próprio arquivo. Um outro desafio, aqui, se coloca: como apresentá-lo ao público em exposições, sem esvaziá-lo de sua natureza ativadora? Tal indagação permeia certamente as exposições de arquivos que vem sendo realizadas pelo mundo, há mais de uma década¹⁶⁹, relativas a práticas e movimentos artísticos cuja materialidade é meio para a experiência de seu conceito em seus efeitos vivos, de que depende sua realização como obra. No entanto, são raras iniciativas que tem encontrando, de fato, estratégias para enfrentar este desafio. É neste debate que se situam as exposições do *Arquivo para uma obra-acontecimento*. O conceito curatorial que as tem orientado sugere um caminho para este enfrentamento, entre outros possíveis, já pensados ou a pensar. Trata-se da opção por um espaço expositivo marcado pela ausência absoluta de apelos sensoriais de qualquer espécie, e onde não haja obras nem imagens, mas apenas os filmes, exibidos sucessivamente numa tela ou em DVDs à disposição do público, em um ou mais computadores, nos quais cada visitante pode ver e ouvir as entrevistas que quiser e quando quiser, além de algum material disponível para sua leitura. E estes poucos elementos são envolvidos por um ambiente sereno, isento de assédios a seduzir o desejo em sua ânsia de satisfação fácil e imediata. Num primeiro momento, o vazio gera uma inquietante frustração. Quando este inesperado desconforto não leva a uma fuga precipitada, a situação instala um silêncio que convida a uma imersão introspectiva, seja nas vozes que dizem memórias do corpo das experiências vividas nas proposições de Lygia Clark e em seu entorno cultural, seja nos textos da própria artista, tão agudos quanto sua arte, ou nos poucos textos existentes de críticos e historiadores acerca de suas proposições. Ele se vê imerso num estranho lugar borderline que é nem bem uma exposição, nem bem uma biblioteca ou uma sala de cinema, mas tudo isso ao mesmo tempo, interpenetrando-se e gerando um objeto não-identificável, como o é a obra de Lygia e o arquivo ali exposto. A experiência do vazio-pleno deste estranho lugar tem alguma chance de ecoar a pulsação relacional da poética desta artista.

Evidentemente, a forma desta exposição vale somente para a obra de Lygia Clark, assim como para o arquivo criado em função dela e para ela. E mesmo neste caso, são várias as formas de exposição possíveis, dependendo da instituição onde se fazem, das características de seus espaços e, sobretudo, dos embates de forças que os agitam, os quais requerem um trabalho de prospecção e problematização para criar as condições para que a obra possa ativar-se em sua potência. No entanto, o princípio que rege seu conceito curatorial é sempre o mesmo, e ele pode atualizar-se na invenção de outras formas, a partir da singularidade das obras de outros artistas que

169. Dado que o presente ensaio foi escrito em 2011, atualmente já fazem duas décadas que vem sendo realizadas exposições de arquivos.

se aspira tornar sensíveis e dos contextos onde são apresentadas. É por atualizarem em sua própria forma o caráter essencialmente relacional das proposições de Lygia Clark, que estas exposições tornam-se igualmente ativas no campo do debate surgido internacionalmente do desafio que este tipo de obra nos impõe, quando o que nos importa ao torná-las públicas é a preservação de sua força.

Por fim, seu quarto desdobramento, a caixa, realizada na França e no Brasil. A intensão que esteve em sua origem foi a de ampliar o acesso público ao material desse arquivo, visando principalmente contribuir para a elaboração coletiva em torno deste tipo de obra. Para isso foi necessário pensar, também aqui, uma forma que preservasse o conceito que permeia este projeto como um todo. A demanda de tradução dos filmes do arquivo em diferentes idiomas, por parte de museus que participam do debate acima mencionado, sugere que, de fato, sua realização responde a uma questão que está no ar.

Embora a vontade que moveu a realização deste arquivo e seus desdobramentos foi a de intervir na neutralização das proposições desta artista no circuito internacional da arte, também aqui é impossível prever se o dispositivo terá este ou outros efeitos, nem sequer garantir que algum efeito aconteça. O trabalho de Lygia Clark nos convida especialmente para esse questionamento: a coragem e a radicalidade com que a artista assumiu a singularidade do que se impunha ao seu pensamento em sua época nos impelem a enfrentar os problemas que se apresentam no atual estado de coisas no terreno da arte e contribuem para desnudá-los. Obviamente, isso não quer dizer que se deva fazer ‘como’ Lygia Clark. Os dispositivos dessa artista pertencem a sua poética e a seu tempo.

Se Lygia Clark – e, com ela, muitos outros artistas de sua geração, não só no Brasil – ainda nos convoca é porque permanecem atuais as questões que o legado de sua força crítica nos leva a colocar. Como e onde comparece, na vasta e variada produção contemporânea, a potência política imanente à ação artística, seu poder de instaurar *possíveis* face às supostas impossibilidades do presente? Que dispositivos arquivistas, museológicos e curatoriais têm permitido manter ativa essa potência? Que outros dispositivos inventar para que os problemas que nos indicam nossos afetos vitais ganhem corpo – um corpo com densidade suficiente para furar o cerco perverso que tende a dominar o circuito da arte e interfira efetivamente em sua paisagem?

PROJETOS PARA DESENVOLVER A PARTICIPAÇÃO DO ARTISTA E ENTENDER E PRESERVAR A SUA MENSAGEM, EXPERIÊNCIAS E RESULTADOS

ARIANNE VANRELL VELLOSILO

Atualmente pareceria estranho não ter a presença dos artistas ou de seus assistentes durante a montagem e instalação de suas obras em exposições nos museus ou eventos de arte contemporânea. Apesar desta participação ser muito ativa, a colaboração sistemática entre artistas e os museus ou centros de produção e exposição remete há poucas décadas. Este trabalho conjunto começa com a preparação da exposição e termina com a montagem das peças, no qual se definem os protocolos de manutenção e de conservação, através do que se considera necessário e em muitos casos, inevitável para garantir a correta difusão da ideia original e da mensagem do artista.

O interesse do artista em participar diretamente na montagem de suas obras e em controlar como estas devem ser expostas e apresentadas evoluiu ao longo do século XX. Isto se explica através da dificuldade de interpretar e transmitir novas propostas conceituais, arraigadas em contextos culturais, políticos e sociais que deram lugar a destacados movimentos artísticos. Estes destacaram e promoveram a importância da ideia e da mensagem da obra ou *a intenção do artista* e de valorizar, não apenas o testemunho material da obra senão sua proposta imaterial, sensorial e conceitual. Como consequência, o reconhecimento da *intenção do artista* se refletiu em numerosos aspectos da gestão e difusão da arte contemporânea, que originaram entre outros exemplos, novas legislações relacionadas ao cuidado material e imaterial da obra e a evolução e ampliação da proteção dos direitos autorais.

Na arte contemporânea, a possibilidade de nos relacionarmos diretamente com os artistas e conhecer seu contexto de criação, torna possível acessar a informação relevante para por em prática estratégias de conservação adaptadas às necessidades de cada proposta e contribuir para sua transmissão a gerações futuras. Um dos desafios mais interessantes na conservação da arte contemporânea é a colaboração com artistas para articular e documentar quais são as prioridades de suas propostas, com o objetivo de compreender seus argumentos, respeitar suas propostas e garantir a

preservação do significado de seu trabalho. O objetivo desta informação é produzir novos conhecimentos, o que se reflete no sentido original da palavra *documento*, que vem do latim *docere* e significa mostrar, informar, instruir, ensinar.

O uso de novos materiais e o incremento dos elementos utilizados, o surgimento de obras interativas e o aumento da complexidade no discurso das novas propostas dos anos cinquenta, impulsionaram a necessidade e o interesse por consultar o artista como fonte primária da informação para entender as características e necessidades de suas obras. Desde então, um dos objetivos desta participação foi ajudar a definir critérios de atuação para responder às dificuldades de conservação de obras complexas como consequência do uso de novos materiais, a incorporação de ferramentas, suportes ou componentes tecnológicos, assim como valorizar a importância de referências conceituais.

Neste encontro é interessante destacar o papel das entrevistas com artistas como um extraordinário instrumento de comunicação entre os artistas, o museu e os espectadores. O museu, em seu sentido mais amplo e com o apoio e a participação de todos os profissionais que o integram, ostenta uma grande responsabilidade: que seja possível “*entender, descrever e reinterpretar a imaterialidade*” que caracteriza grande parte da produção contemporânea, tal e como pontuou Hugo Segawa, diretor do *MAC USP*, ao abrir este seminário.

A participação do artista é fundamental na criação de novos conhecimentos que orientem na elaboração de critérios certos, que permitam identificar o que devemos preservar ou como devemos fazê-lo. *O MAC, como um museu dentro da universidade deve incentivar e ser parte destes processos de criação de conhecimentos*, tal como destacou Cristina Freire, curadora do *MAC USP*, em sintonia com as propostas do professor Walter Zanini, que já nos anos setenta destacava a importância de *repensar a arte contemporânea através de objetos de estudo, que aumentaram sua legibilidade e compreensão*.

Estes interesses começaram a tomar forma através de entrevistas isoladas e pequenos projetos pessoais, que deram origem a projetos institucionais que foram difundidos em seminários e congressos ao longo das últimas décadas. Nestes encontros se desenvolveu a ideia da participação do artista não só como criador, senão como participante na difusão, compreensão e exposição de suas obras, que contribuíram para reforçar o conceito de responsabilidade compartilhada como modelo de garantia para a preservação do patrimônio contemporâneo.

Um dos primeiros encontros no qual se desenvolveu esta ideia foi o seminário para curadores e conservadores *Shared Responsibility* ou *Responsabilité Partagée*¹⁷⁰ organizado por Marion H. Barclay do *Le Musée de beaux-arts du Canada* em colaboração com *The Canadian Conservation Institute* e *The National Gallery of*

170. RAMSAY-JOLICOEUR, Barbara A.; WAINWRIGHT, Ian N.M. (Eds.). *Shared responsibility: responsabilité partagée*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1990.

Canada em Ottawa, Canadá em outubro de 1989 e cuja atas foram publicadas em francês e em inglês. Entre as apresentações que enfatizavam o trabalho conjunto de conservadores, curadores e artistas cabe destacar os artigos *An Artist's Thoughts on Conservation and Curatorial Issues*, de Liz Magor; *Owning Ideas, Appropriation and Protective Collectives*, de Greg Curnoe; *Copyright: A Policy Maker's Point of View*, de Lesley E. Harris; *Copyright: A Museum Curator's Point of View*, de Diana Nemiroff; *Conservation and Curatorial issues: An Artist's Thoughts*, de Christopher Pratt; *Conservation in Institutions Today: How it Differ from the Past*, de Ross Merrill e *Curatorial in Institutions Today: How it Differ from the Past*, de Willard Holmes, entre outros. Neles se reflete o interesse por analisar as necessidades das obras e dos artistas, conservadores, curadores e o museu a partir de diversos pontos de vista, assim como a necessidade de criar modelos de gestão adaptados às características das novas propostas.

Outras instituições e redes internacionais, como a *International Network for the Conservation of Contemporary Art* (INCCA), a partir de sua sede no Instituto de Patrimônio holandês (*Netherlands Institute for Cultural Heritage* o ICN) impulsionou projetos focados em promover a participação do artista e oferecer ferramentas para desenvolver modelos de participação mais eficientemente estruturados. Estes projetos tiveram como resultado uma grande difusão através de publicações como *The Guide To Good Practice: Artists' Interviews*¹⁷¹ e *The Concept Scenario Artists' Interviews*, editados por *The Netherlands Institute for Cultural Heritage/Foundation for the Conservation of Modern Art*, em Amsterdã, Holanda, em 1999. Estes documentos e outras informações relacionadas com instituições dedicadas ao estudo e conservação de arte contemporânea podem ser consultadas de forma livre e gratuita na página do INCCA, através de www.incca.org. Nesta página é possível aproximar-se a projetos internacionais relacionados a entrevistas com artistas, como o realizado por *The Australian Center for Contemporary Art*, em Melbourne, Austrália; *Tate Interviews with Artists*, realizados pela *Tate Modern* ou *The Artist Interview Project INCCA-NA (North America)*, assim como acessar a numerosas pesquisas e teses de doutorado relacionadas com a participação do artista.

No final de 2002 se deram os primeiros passos para criar o projeto europeu *Inside Installations*, dentro do grupo INCCA, cujo objetivo foi propor novas estratégias de preservação e apresentação de coleções de instalações de arte. Este projeto se concretizou entre 2004 e 2007 com a participação de mais de 50 profissionais e 25 instituições, que desenvolveram diferentes temas de pesquisa baseados no estudo e montagem de 33 instalações complexas.

Quase que paralelamente a este projeto, a *Foundation Daniel Langlois*, no Canadá, impulsionou o projeto *DOCAM*¹⁷², cujo objetivo foi a documentação e conser-

171. The project is funded by the European Commission, Raphael Programme 1999. INCCA, P.O. Box 76709, 1070 KA, Amsterdam. Web address: <http://www.incca.org>

172. <http://www.docam.ca>

vação do patrimônio de arte em novos meios. Neste projeto se desenvolveram cinco eixos de pesquisa: conservação, documentação, catalogação, *história da tecnologia e a terminologia*. Por sua vez, *Inside Installations* desenvolveu pesquisas relacionadas com as *Estratégias de conservação; A participação do artista; Documentação; Teoria e semântica e Gestão do conhecimento e intercâmbio de informação*.

A estrutura do projeto se baseou no desenvolvimento de cinco temas de pesquisa sob a responsabilidade de cada um dos coordenadores do projeto, mas com a participação conjunta de todos para alcançar os objetivos propostos. Esta estrutura permitiu avaliar diversas estratégias e fórmulas e aproveitar a experiência de todos os integrantes do projeto, potencializar a oportunidade de estabelecer um contato direto com os artistas e obter informações relevantes sobre o seu trabalho, seu contexto de criação e o significado de suas obras. A partir desta experiência foi possível construir os conhecimentos necessários para melhorar as propostas de conservação e as decisões como conservadores, restauradores ou curadores.

Outra das atividades que se potencializaram nestes temas de pesquisa foi a compilação de artigos relevantes, que permitiram melhorar os conhecimentos e habilidades de cada tema, como por exemplo, artigos direcionados a melhora da relação entre entrevistado e entrevistador ou considerações para obter informações de qualidade. Estes artigos se encontram disponíveis na página web do projeto, do mesmo modo é possível acessar ao curso de vídeo documentação online, e aos vídeos de artistas relacionados com o projeto.

inside
installations online course
video documentation of installations

module 1 module 2 test clip library

This clip library contains the example videos from Module 1 as well as four supplementary interviews with case researchers from the Inside Installations project who describe their experiences with video documentation.

<p>Case study: <i>Liquid Time II</i> (1993), Fabrizio Plessi</p> <p>Interviewee: Thomas Zirlewagen, ZKM / Museum für neue Kunst, Karlsruhe, Germany</p> <p>download interview</p>		<p>Case study: <i>Circle Puppets</i> (1994), Dennis Oppenheim</p> <p>Interviewee: Arianne Vanrell, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain</p> <p>download interview</p>	
--	---	--	--

Inside Installation online course. Video documentation of Installations

Outro dos objetivos iniciais do projeto *Inside Installations* foi promover a difusão livre e gratuita dos resultados que foram obtidos durante este estudo. Isto se concretizou através da página www.inside-installations.org e de www.incca.org. Nela se facilitou o acesso a grande quantidade de documentos e aos resultados e conclusões do projeto que foram publicados no caderno ou *booklet* de *Inside Installations* que expõe um breve resumo do projeto e dos estudos de caso desenvolvidos. Posteriormente, os conhecimentos adquiridos serviram, também, como base para outros artigos relacionados que foram publicados no livro *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Works*. Atualmente os arquivos em pdf do *Booklet* e do livro *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Works* podem ser baixados gratuitamente na página web do INCCA.

Outra das atividades que se potencializaram em *Inside Installations* foi a compilação e difusão pública e gratuita de artigos teóricos e práticos sobre diversos temas relacionados com a conservação de instalações de arte contemporânea. Isto permitiu melhorar os conhecimentos gerais e as habilidades específicas necessárias para desenvolver os processos de documentação que se concretizam de forma habitual em museus e instituições contemporâneas, como é o caso dos artigos direcionados a melhorar a relação entre entrevistado e entrevistador ou indicações sobre como obter informações de qualidade. Além desses artigos, que se encontram disponíveis na página do projeto, é possível acessar um curso de vídeo documentação online, assim como os vídeos de artistas relacionados com o projeto, entre outros recursos.

Nestes anos posteriores ao projeto, a influência e repercussão desta iniciativa foi imensa. Como participante de *Inside installations*, o departamento de Conservação-Restauração do Museu Reina Sofía liderou dois projetos de pesquisa na América Latina através de dois estudos de caso no Uruguai e na Argentina. Estes projetos se basearam na informação produzida nos diferentes temas de pesquisa e nas propostas de protocolos que surgiram das experiências que aportaram cada um dos estudos de caso, o que permitiu avaliar a validade das investigações fora do âmbito da União Europeia.

Em *Inside Installations*, a pesquisa relacionada com a *Participação do artista* esteve a cargo de Frederika Huys e Anne De Buck do departamento de conservação do *S.M.A.K. (The Municipal Museum os Contemporary Art)* da cidade de Gantes, na Bélgica. O estudo se nutriu de diversas experiências através de interessantes laboratórios e encontros, que permitiram contrastar técnicas de entrevistas e conselhos úteis para a preparação das entrevistas e o uso do material obtido.

Em função dos objetivos e meios disponíveis para realizar cada entrevista (em vídeo, áudio, por escrito ou via e-mail) podemos acessar a informações de qualidade, para melhorar a conservação destas peças e promover sua melhor compreensão e difusão através de exposições, publicações e empréstimos a outras instituições, que reforcem sua valorização por parte do público e promovam a influência e impacto destas obras entre espectadores, pesquisadores e artistas.

Por outro lado, a oportunidade de trocar informação e contrastar dados de obras entre as diferentes coleções dos museus ligados ao projeto ajudou no desenvolvimento de pesquisas que serviram de base para diversos estudos, como por exemplo, o da conservadora Sanneke Stigter, do *Kröller-Müller Museum*, em Otterlo, Holanda, que levou a cabo uma pesquisa sobre o significado da obra de Joseph Kosuth que permitiu argumentar novos protocolos de exposição e produção. A obra *Glass (one and three)*, foi realizada em 1965 e é propriedade do *Kröller-Müller Museum*, neste estudo, foi comparada com obras similares: duas versões de *One and three chairs*, realizada em 1965, uma delas propriedade do *Museum of Modern Art of New York*, nos *Estados Unidos (MoMA)* e outra pertencente ao *Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, em Madrid, Espanha.

As obras consistem em um objeto, um cartaz com o significado da palavra que designa tal objeto e sua foto no local de exposição em que está sendo exibida a obra. Durante sua pesquisa, Stigter destacou que a fotografia, que se considerava *original* por vir diretamente do artista produzia confusões na interpretação da intenção do artista se fosse exposta independentemente do lugar de exibição, e que não correspondia às propostas conceituais de Kosuth. Este qualificava suas propostas de anti-formalistas, com o que, em sentido tautológico se aproximava à mesma reflexão a partir de três perspectivas distintas, quer dizer, ao objeto, ao seu significado e a sua representação fotográfica.

A partir desta pesquisa se definiram protocolos de montagem coerentes com a *intenção* do artista e não da materialidade dos elementos originais. A fotografia e o cartaz com o significado do objeto exposto constituem elementos intercambiáveis que devem ser expostos relacionados com o lugar de exposição, quer dizer, a fotografia do objeto na sala em que se exhibe e o cartaz no idioma do lugar. O fato de compreender a intenção do artista produziu muitas mudanças na obra e grandes modificações na apreciação de seus elementos, anteriormente considerados como originais e únicos que passaram a fazer parte de elementos de produção substituíveis. Como consequência, o único elemento *original* é o objeto que dá nome à obra, e os elementos, cartaz e fotografia, devem ser produzidos novamente já que dependem do lugar de exposição.

A documentação que sustentou a pesquisa e reinterpretação desta obra e a valorização da ideia sobre a matéria serviu de base a interessantes discussões acerca da conservação dos elementos originais, realizados ou não pelo artista para sua exibição em determinada sala e as necessidades de exposição e armazenamento de elementos expositivos e propostas de estratégias de empréstimo a outras instituições, entre outros.

Durante o desenvolvimento dos estudos de caso que resultaram no *Inside Installations* foi possível constatar as influências e interações que surgem entre entrevistador e entrevistado como parte do processo de trabalho. Por um lado, o entrevistador deve se informar para estruturar suas ideias e perguntas com base em uma documen-

tação exaustiva do artista, seu trabalho e seu entorno e interesses. O artista, como entrevistado, deve organizar seu discurso para poder explicá-lo, oferecer detalhes relacionados com a percepção de sua obra e a importância dos detalhes técnicos e conceituais. A informação obtida através do artista afetou o desenvolvimento dos outros temas de pesquisa desenvolvidos no projeto: estratégias de conservação, documentação, teoria e semântica e gestão do conhecimento e intercâmbio de informações e aportou novos e úteis conhecimentos para melhorar a compreensão e interpretação da obra que podem ser explicados no curso de projetos expositivos, em propostas de conservação e propostas educacionais ou de difusão.

Uma das conclusões que surgiram ao longo do projeto foi o conceito de *reinterpretação*, a partir da análise e interpretação dos conhecimentos obtidos a partir das entrevistas e outros meios de investigação. Estes dados influenciaram uma melhor gestão das obras, sem esquecer que cada peça deve ser levada em conta de forma independente durante o processo de tomada de decisões. Através deste projeto se desenhou uma nova figura do conservador, que é responsável não apenas pela conservação material da obra, mas também pela gestão produtiva da informação para que seja possível identificar, descrever, armazenar, compartilhar e ativar dados relevantes para o melhor conhecimento e preservação das coleções.

As entrevistas, como ferramentas de comunicação e de gestão, permitiram criar pontes entre profissionais de museus e artistas para alcançar objetivos comuns na difusão de novas ideias. Servem como testemunho e memória do artista e ajudam a organizar e argumentar suas ideias. Como conservadores, nosso objetivo é relacionar esta resposta dentro de um contexto, para entender o porquê das soluções propostas e situá-las em seu contexto temporal para ajudar a melhorar os critérios gerais da conservação.

Graças a este projeto melhoraram-se diversos processos de documentação, compreensão da obra, estratégias de conservação, avaliação de riscos e difusão da informação por meio da ativação de conhecimentos em publicações e fóruns especializados. Para alcançar os objetivos, cada entrevista deve estruturar-se em função das características e singularidades de cada obra e artista, em um ambiente cordial que permita obter informações de qualidade. A informação editada e verificada pelos pesquisadores ou entrevistadores e validada pelos artistas entrevistados formará parte do processo de estudo e análise que tornaram possível melhorar os protocolos de gestão e conservação.

A partir da experiência em *Inside Installations*, foi possível aplicar as ferramentas desenvolvidas em algumas entrevistas com artistas que aconteceram no departamento de conservação-restauração do *Museu Nacional Centro Reina Sofia*. Três destes exemplos serão explicados a seguir, o primeiro caso mostra a entrevista realizada com Robert Whitman após o término da montagem de sua obra *Bathroom Sink* na exposição *Primera Generación Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*

que aconteceu no *Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, Madrid, de 7 de novembro a 2 de abril de 2007.

Bathroom Sink faz parte de uma série de instalações que cria Whitman no princípio dos anos sessenta, e que o artista chama de *peças de cinema*. Estas obras se apoiam em objetos domésticos e imagens em movimento para desenvolver novos conceitos de escultura e de performance para produzir novas inter-relações e experiências com o espectador. Nesta obra, um vídeo a cores mostra uma mulher penteando os cabelos, escovando os dentes e maquiando-se projetado sobre um espelho, que por sua vez reflete a imagem e projeta sobre a parede. A mulher recria, de forma



Figura 2: Entrevista de Robert Whitman, com Arianne Vanrell, durante a montagem da exposição *Primera Generación Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*. Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid em novembro de 2006.

mecânica e quase ritualística, cenas da pintura tradicional que implicam posturas poéticas e sensuais.

Durante a montagem da exposição foi realizado um pequeno vídeo com detalhes técnicos relacionados com a instalação de elementos que determinavam a montagem correta da peça e uma entrevista em vídeo com o artista depois de concluída a montagem da obra. Um dos aspectos que se destacaram durante esta conversa foi a ausência de detalhes sobre a relação que deveria existir entre a obra e o espaço de exibição nos documentos e instruções que haviam sido aportados pelo artista. Como consequência, a obra se colocou perpendicularmente ao corredor de circulação principal do público, sem propiciar que este circulasse diante da projeção de vídeo.

Durante a entrevista, Whitman ressaltou que em sua obra era importante que o público se visse obrigado a circular em frente à peça e interromper, com seu corpo e sua sombra, o feixe de luz emitido pelo projetor de vídeo que faz parte da peça. Ainda que o artista não considerasse importante destacar este elemento em suas instruções, uma vez montada a obra tornou-se evidente que se tratava de um detalhe importante, não só para a transmissão de sua mensagem, senão para provocar uma maior interação por parte do espectador.

Em uma exposição posterior, chamada *Máquinas & almas, arte digital y nuevos medios*, realizada no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre 26 de junho e 13 de outubro de 2008 entrevistamos o artista Daniel Rozin acerca das características de suas obras, seu significado e seu funcionamento. Paradoxalmente, Rozin havia tido uma experiência similar a Whitman referente à localização de uma de suas peças na feira de ARCO em Madrid, anos atrás. Naquela ocasião sua obra havia sido colocada em um corredor e a velocidade do fluxo de visitantes não havia permitido que a mecânica, que faz funcionar suas obras, dispusesse do tempo necessário para reagir e não havia possibilitado a construção dos jogos de sombras que fazem parte de suas propostas, além de eventuais incidentes de funcionamento pelo uso excessivo dos elementos da obra, que se solucionaram ao longo da exposição.

Nesta ocasião, e pela primeira vez em uma exposição, Rozin deixou visível o sistema de fabricação dos *Mirrors* que foram expostos deliberadamente separados da parede para permitir os olhares do público e a explicação do funcionamento foi reforçada através de duas telas de plasma colocadas próximas de duas das obras. A entrevista partiu de informações gerais e se dividiu em três pequenos segmentos para destacar as singularidades e necessidades de cada peça. Durante a entrevista, Daniel Rozin mostrou o mecanismo de funcionamento dos três *Mirrors*, ou espelhos, que participa-



Figura 3: Entrevista de Daniel Rozin, com Arianne Vanrell, durante a montagem da exposição *Máquinas & almas, arte digital y nuevos médios*, no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía em junho de 2008.

ram nesta mostra e explicou seu significado como *espelhos de sua própria vida*, por estarem relacionados com processos que fazem parte de suas experiências cotidianas.

Na mesma exposição, os artistas Bem Rubin e Mark Hansen mostraram a obra interativa *The Listening Post*, que se desenvolveu a partir do interesse em entender a evolução da linguagem e da comunicação humana. Esta obra está formada por uma malha de cabos de aço que dão suporte a um grande número de telas fluorescentes de baixo custo, alto falantes e mensagens de texto captadas em tempo real através da *Internet* que são codificados estatisticamente para selecionar as palavras mais empregadas. Estas palavras são projetadas em uma tela fluorescente e lidas em voz alta por um sintetizador de voz.

Durante a entrevista realizada com ambos os artistas aproveitamos para conversar sobre o uso dos distintos dispositivos, quais haviam sido os critérios de escolha e os problemas que poderiam ter ocorrido durante a montagem, conservação ou a manutenção da peça em ocasiões anteriores, já que nesta obra coexistem diferentes tipos de tecnologias que incluem, além dos elementos físicos, responsáveis da estética da obra, as fontes das mensagens de textos e os *softwares* e linguagens empregadas para sua seleção.

Durante a entrevista os artistas detalharam vários temas que os preocupavam para conseguir a conservação a médio e longo prazo de suas obras. Em primeiro lugar, *os elementos físicos*, como a estrutura metálica, os alto falantes e as telas de texto fluorescentes, que possuem uma tecnologia de baixo custo e de fácil reparo, não ofereciam graves riscos de conservação já que são de uso frequente em outros entornos cotidianos, como caixas registradoras de supermercados ou telas de aeroportos. Por outro lado, *as fontes de dados* das mensagens de texto através da *Internet* haviam evoluído aos sistemas de comunicação cada vez mais resumidos, motivo pelo qual os artistas já haviam substituído os *chats* de *sms* do projeto inicial por *blogs* ou de redes públicas que empregavam palavras sem abreviações e permitiam dispor de palavras inteiras e frases longas. Em terceiro lugar, ambos os artistas haviam detectado diferentes níveis de leitura em função dos lugares de exposição que afetavam a percepção e compreensão de sua mensagem, já a leitura em *off* das palavras selecionadas pelo *software* se realizava em inglês.

Como consequência destas reflexões, os dois artistas já haviam superado alguns problemas de conservação através de diversas estratégias que colocaram em prática, como a escolha de elementos fáceis de reparar e o uso de fontes de dados mais estáveis e sem abreviações, quer dizer, aos *blogs* e redes sociais. Para preservar esta obra a médio e longo prazo e evitar problemas de incompatibilidade entre suportes e linguagens informáticas propuseram a atualização permanente de *software* e *hardware* dos sistemas informáticos necessários. Por último, os artistas consideraram modificar a origem das fontes de palavras e a linguagem do narrador em *off* para adaptá-lo ao idioma local de cada lugar de exposição, com a intenção de propor uma interação real entre o público e a obra, como análise e reflexo de seus hábitos de comunicação.

Ao serem perguntados pela sustentabilidade de sua obra em longo prazo, os artistas consideraram a possibilidade de criar um enorme *back up* a partir de temporadas inteiras de exposição de *The Listening Post* para tornar possível a exibição das fontes de dados e a conservação dos demais elementos da obra além da dependência tecnológica, sem embargo, não haviam tomado uma decisão definitiva já que estimavam que a gravação de dados para estimular o funcionamento da obra se opunha ao sentido imediatista e a análise da evolução da comunicação humana que sustentava sua proposta.

A diversidade de propostas contemporâneas provoca interessantes reflexões sobre as necessidades de difusão e preservação da arte contemporânea e propõem novos desafios que podem ser sustentados graças ao trabalho interdisciplinar entre artistas, técnicos especializados, conservadores, curadores e outros profissionais relacionados ao entorno da produção e exibição de obras contemporâneas.

As entrevistas e o intercâmbio de informação estruturada permitem alcançar novas fontes de conhecimento que podem suprir e diminuir a dependência dos artistas na montagem e a difusão de suas obras, garantir a integridade da mensagem e a compreensão por parte do público. Estes procedimentos podem prover múltiplos modelos de informação e construir protocolos de atuação e preservação consensuais.

A elaboração do artista na compreensão integral de sua obra facilitará a elaboração de novas propostas de preservação e a análise de possíveis riscos materiais e de compreensão que possam afetar a difusão da *interação do artista* e a preservação de sua obra a médio e longo prazo, pelo que constituem práticas insubstituíveis na busca de bons argumentos que nos levem a alcançar melhores soluções na gestão do patrimônio contemporâneo.

CANTEIRO DE OBRAS

MAMÃE BORRACHA, 2012 (JÚLIO TIGRE)

GILCA FLORES

Instituição: Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo

Permanência e impermanência: dissonâncias na conservação de uma obra de arte

Introdução do caso

Este trabalho propõe reflexões acerca das dissonâncias ainda recorrentes no processo de musealização da obra contemporânea cuja proposta envolva a impermanência de sua matéria. A obra de arte efêmera afronta a postura retilínea das instituições museais que pautam a formação e valoração de seus acervos na permanência da materialidade do objeto artístico, evidenciando o descompasso destas estruturas museais diante da complexidade e das rupturas provocadas pela obra contemporânea.

Para trazer o tema à discussão, escolhemos apresentar como estudo de caso uma obra que tem no cerne de sua proposição a impermanência e a subjetividade, destacando a problemática de sua aquisição para um acervo institucional com a proposta de conservação de sua matéria. Trata-se da obra *Mamãe Borracha*, do artista Júlio Tigre, feita a base de látex, pigmentada, realizada especialmente para a exposição *Elisa*, iniciada em novembro de 2012, na Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU), da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), em Vitória. A mostra homenageava Elisa Queiroz, importante artista capixaba falecida em 2011 e, para esta coletiva, dez artistas que acompanharam sua trajetória de vida e sua produção foram convidados a produzir obras que dialogassem com a poética e vida de Elisa. Após a exposição, todas as obras foram incorporadas ao acervo artístico da UFES.

Da documentação e da conservação

Basearemos este estudo nas informações relativas a obra em questão já publicadas pela galeria em sua página oficial na rede social Facebook e na gravação em vídeo da apresentação de Júlio Tigre na roda de conversa *Perspectivas e desafios: acervos de arte contemporânea*, partilhada com a autora deste trabalho e a artista Rubiane Maia, evento público, realizado no Museu de Arte do Espírito Santo, em Vitória (ES), dentro da programação da 12ª Semana de Museus, em maio de 2014.

A obra *Mamãe Borracha* tem a forma de um disco, com cerca de três metros de diâmetro, que apresenta em seu centro uma grande bolha de ar. Sobre a obra, a documentação disponível na galeria consiste em três itens: 1.Resposta do artista ao questionário escrito proposto pela instituição; 2.Desenho/projeto da obra; 3.Fotos da execução, exposição, limpeza e acondicionamento. Apresentaremos cada item isoladamente para posteriormente traçarmos correspondências que nos sirvam a uma análise, do ponto de vista da conservação da obra.



CO1. Julio Tigre, *Mamãe Borracha*, 2012.

O questionário escrito (item 1) apresentou ao artista seis perguntas sobre seu trabalho que foram assim respondidas:

1. O que se vê?

Um tapete de borracha de 250 cm de diâmetro que respira.

2. Do que a obra pode estar falando?

A borracha como fim do desgaste, contra o atrito e o impacto, acomodando-se em torno da pele do mundo. Flexibilidade e conforto, mas sob tensão. A gravidez do tempo. A expectativa.

3. O que a obra poderia ser?

Aquilo que a experiência do observador trazer.

4. Quais questões o seu trabalho aborda e por quê?

A imaginação material, ir em busca da raiz, da força imaginante na matéria é o que me fascina.

5. Por que usar este meio?

Pela identificação física e a curiosidade latente que a obra proporciona.

6. Como você catalogaria o seu trabalho?

Há pouco o que falar sobre uma futura obra, ela não é somente uma ideia, mas tampouco ainda é uma coisa, o devir. (Galeria de arte Espaço Universitário, 2013a)

Como projeto (item 2), o artista realizou um desenho em aquarela no qual identificamos que intencionava produzir o disco de látex com 220 cm de diâmetro e duas bolhas de ar. Sobre o desenho, algumas anotações a lápis oferecem ainda detalhes sobre o título, materiais a serem utilizados e os recursos necessários para a execução.

A obra foi realizada diretamente no piso da galeria e algumas fotos publicadas pela instituição em sua página virtual mostram o artista em atividade (item 3), os recursos que utilizou e o processo de execução da obra (GALERIA DE ARTE ESPAÇO UNIVERSITÁRIO, 2013b). As imagens disponíveis nos permitem visualizar as cintas que foram coladas no chão, uma maior para limitar o contorno externo do disco e outra menor, interna, para isolar a área em que realizaria a bolha. Observamos ainda a colocação do látex em etapas e a introdução de canhão de seringa, que tornaria possível a insuflação do ar após a secagem do látex, formando a grande bolha.

A Galeria não conta com um conservador-restaurador em seu quadro funcional, sendo os profissionais do Núcleo de Conservação e Restauração da UFES solicitados, quando necessário. Por sabermos da dificuldade da conservação do látex, ao tomarmos conhecimento da aquisição da obra, buscamos oferecer alguma contribuição àquela instituição. Pesquisamos referências sobre a conservação deste material, fizemos contato com profissionais de outras instituições e realizamos consulta à pesquisadora Patrícia Schossler, doutora em Química Analítica/Ciência da Conservação, especializada no estudo de polímeros em obras de arte, com quem iniciamos posteriormente uma investigação sobre o tema. Esta especialista nos orientou quanto aos cuidados de limpeza e acondicionamento da obra. Alertou-nos ainda sobre a problemática manutenção do látex, que com o tempo perde sua elasticidade, tornando-se quebradiço e, com maior gravidade, o risco de ocorrer a emissão de ácido sulfúrico, o que poderia comprometer outras obras na reserva técnica. Tais informações foram

imediatamente repassadas para a instituição e, após a exposição, a limpeza foi executada conforme as orientações. Porém, quanto ao acondicionamento, não foi possível à galeria atender à recomendação de manter a obra aberta, devido à escassez de espaço disponível em sua reserva técnica, tendo sido necessário enrolar a obra em tudo de PVC para a armazenagem.

Em atendimento ao protocolo indicado no caso de obras de arte não convencionais, propusemos ao artista a realização de uma entrevista e documentação de sua produção com uso do látex, para dar maior subsídio à conservação de sua obra acervada. Embora alguns desencontros tenham frustrado nossas tentativas de agendamento de uma entrevista, tivemos oportunidade de realizar várias conversas com o artista, que nos permitiram compreender a complexidade deste caso, que incluía a impossibilidade técnica e a inadequação conceitual de reexibição da obra. Aproveitando nossa participação no evento da 12ª Semana de Museus, em sua apresentação Júlio Tigre oferece um depoimento detalhado sobre a obra *Mamãe Borracha*, que tivemos a oportunidade de gravar em vídeo.

O artista tem grande afinidade e experiência com o látex, material que utiliza há décadas em sua produção artística. Em seu discurso, Júlio fala de sua afinidade com o termo *Mamãe Borracha*, da plasticidade do látex, mencionando a função da borracha na proteção ao atrito (pneus) e seu uso como preservativo, que alude ao erotismo, destacando seu caráter fetichista. Por todas as características citadas, a escolha do látex para a produção de seu trabalho na exposição *Elisa* já evidenciava o diálogo com a obra daquela artista. Ciente de que o látex apresenta fragilidades e limitações em sua conservação a longo prazo, isto não parece ter sido relevante para o artista, uma vez que sua proposta não previa a manutenção do objeto após a exposição, o que afirma ao dizer que “*Mamãe Borracha* é um tapete de látex que respira, que tem ar, mas que morre.” (TIGRE, 2014). Júlio Tigre declara que o essencial na obra *Mamãe Borracha* foi o processo, a performance da obra e sua interação com o público, o que reforça dizendo: “o que me interessa é o que fica em tua memória, na experiência da tua memória” (TIGRE, 2014).

De modo bastante contundente, no decorrer da gravação, em diversos momentos o artista expressa que a efemeridade permeia seu trabalho poético, sendo ele questionador das relações e projeções de valor que as instituições museais estabelecem com a obra artística, enquanto objeto. Este conflito é pungente neste caso, uma vez que o artista afirma que após o ar esvair-se da bolha (o que ocorreu ainda dentro do período da mostra), considera que a obra *Mamãe Borracha* se extinguiu e, ao final da exposição, a matéria ‘morta’ não deveria ser conservada: “Esse ar vai escapando durante a exposição, até quando ao final não tem mais ar, não tem mais nada e acabou... tá morto, enterra. O espírito foi-se.” (TIGRE, 2014).

Discussões e questões suscitadas

Ao analisarmos a documentação presente na instituição – questionário, projeto e fotografias –, identificamos uma fragilidade dos dados, que resultam ineficientes para a conservação da obra. As respostas contidas no questionário são difusas e, embora mencionem alguns pontos ampliados no depoimento, não fornecem elementos suficientes para a compreensão de o quê preservar da obra, questão que antecede o como. Avaliamos que o questionário escrito é um recurso bastante limitado para a coleta desse tipo de dado, sendo mais indicado uma entrevista, uma vez que no decorrer desta é possível ampliar as perguntas diante de respostas mais evasivas.

Notam-se incongruências também no desenho deixado pelo artista, cuja imagem não corresponde ao que de fato foi realizado, uma vez que exhibe a obra com duas bolhas, tendo sido executada somente uma. O que motivou essa mudança de plano? Nenhum dos documentos citados atende a esta pergunta.

Sobre as dimensões da obra, a documentação também não é precisa, já que no texto o artista cita que teria 250 cm, no desenho indica 220 cm e a obra produzida conta com cerca de 300 cm de diâmetro. Embora todos os dados possam contribuir para a compreensão de seu processo de criação, e neste sentido as informações, ainda que imprecisas, nos aproximam da poética deste artista, não atendem à documentação para a conservação e não dão suporte a uma futura montagem da obra.

O vídeo com o depoimento de Júlio Tigre sobre sua obra traz uma contribuição ímpar para a compreensão desta, em sua dimensão material e imaterial. O artista fala de sua relação com o título *Mamãe Borracha*, sobre a plasticidade do látex, as analogias que evoca e o caráter simbólico do ar contido na bolha, cujo esvaziamento faz referência à morte de Elisa Queiroz. Suas declarações tornam clara que a força poética da *Mamãe Borracha* está justo em sua efemeridade. Por que então aceitou a incorporação de sua obra ao acervo? Essa é uma questão a ser debatida, pois mesmo sob críticas, os museus se mantêm como forte referência na validação e valoração da arte. Diante disso, torna-se ainda maior a responsabilidade da instituição em ser criteriosa em sua política e protocolos de aquisição.

A identificação do caráter efêmero da obra antes da montagem da exposição teria permitido prever um plano diferente para sua participação no acervo. Um registro em vídeo da performance do esvaziamento da bolha durante o período do evento, bem como da interação do público com a obra, poderia resultar em um trabalho documental que melhor representaria a obra no acervo que a sua matéria preservada.

Com este trabalho procuramos trazer para o debate um problema que nos parece muito representativo das experiências que frequentemente têm ocorrido em instituições museais, tanto nacionais como estrangeiras, que este caso em estudo apenas exemplifica. Identificamos que embora muitas vezes apresentem um discurso contemporâneo, de modo geral, em suas práticas, as instituições museais ainda se relacionam com seus acervos de modo tradicional e fragmentado, sendo necessária e

urgente uma atualização em suas estruturas e conceitos, desde a política de aquisição, com a incorporação de novos protocolos, além de ações colaborativas que envolvam profissionais de diferentes áreas de conhecimento (como curadoria, museologia, conservação-restauração, história da arte, educação) para melhor responder à complexidade da produção contemporânea. Torna-se igualmente indispensável promover a compreensão do papel do conservador-restaurador na chamada documentação para conservação, essencial diante da obra contemporânea não convencional e a contribuição que seu conhecimento pode oferecer ao enfrentamento dos desafios que esta produção artística provoca. Como impulsionar e acelerar o processo dessas mudanças em nossas instituições?

Referências

GALERIA DE ARTE ESPAÇO UNIVERSITÁRIO. *Fotos de Galeria de Arte Espaço Universitário*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/353061101435841/photos/pb.353061101435841.-2207520000.1412308184./424694787605805/?type=3&permPage=1>> Acesso em 28 set. 2014.

_____. *Processos de elaboração, remoção, higienização e armazenamento*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.467719286636688.1073741834.353061101435841&type=3>>. Acesso em: 28 set. 2014.

_____. *Visitação*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.394178300657454.94238.353061101435841&type=3>>. Acesso em: 28 set. 2014.

TIGRE, Júlio. *Perspectivas e desafios: acervos na arte contemporânea: bate-papo*. Vitória, 2014. Gravação em vídeo. Conferência proferida no Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo, em 16 de maio de 2014.

RELATORIA

LUIZA MADER PALADINO

Documentação da obra

O debate envolveu questões relacionadas à documentação desenvolvida pela galeria que abrangia o questionário elaborado para o artista, as fotografias da montagem e o projeto artístico com os dados específicos sobre a obra. Problematizou-se a insuficiência da documentação gerada pelo questionário para o trabalho do conservador. As respostas difusas e a incongruência dos dados sobre a obra, como a dimensão correta, por exemplo, indicavam uma falta de diálogo entre os profissionais da galeria de arte com o Núcleo de Conservação e Restauração. Desse modo, foi mencionada a importância da interdisciplinaridade envolvendo a atividade de todos os agentes ligados àquela instituição, ou seja, uma integração mais ampla entre curador, conservador, artista e historiador da arte.

Exibição e Conservação

Foi abordada a conexão entre exibição e preservação, tendo como ponto de partida a contradição apresentada pela aquisição da obra em látex e a impossibilidade técnica de sua reapresentação. Levantou-se a questão do artista refazer a obra no espaço expositivo ou ainda solicitar a presença de algum profissional para a sua montagem. Sobre a ampliação dos modos de documentação, pontuou-se a importância do registro fotográfico e de vídeo durante todo o processo de execução da obra e o período de exposição. Essa documentação faria parte dos procedimentos estratégicos da conservação e serviria como registro histórico de exposições temporárias. Entretanto, esses aspectos não foram considerados durante o ato de doação da obra ao

acervo da galeria. Concluiu-se que o processo incompleto de incorporação de *Mamãe Borracha* ao acervo deveu-se, entre outros pontos, pela falta de trabalho em equipe, sobretudo porque o conservador ainda fica restrito ao seu laboratório e é apenas solicitado quando há problemas em uma obra específica. Ressaltou-se, também, o valor do restaurador no desenvolvimento de um plano de conservação sistemático, que busca levantar subsídios para analisar vários pontos, tais como: se a reserva técnica possui ou não condições de acondicionar e preservar uma obra; se os profissionais da instituição não têm conhecimento sobre o material (látex, por exemplo,) um diálogo mais pacífico com a conservação; entre outros.

A LIÇÃO, 2006 (REGINA SILVEIRA)

TEODORA CAMARGO CARNEIRO
Instituição: Pinacoteca do Estado de São Paulo

Questões relativas à guarda de obra em suporte digital: *A lição*, Regina Silveira

O acervo da Pinacoteca do Estado possui hoje 11 obras em arquivo digital para serem acessadas, impressas, exibidas, projetadas, etc. A documentação específica para essa categoria de obra ainda se encontra em estágio inicial de elaboração, o que causa muitas dúvidas e questões referentes ao local mais apropriado para seu armazenamento. Essas questões abrangem desde a decisão para o formato de arquivo até as condições de guarda que possam garantir sua preservação e acesso no futuro.

A primeira obra digital incorporada ao acervo do museu foi a instalação *A Lição*, da artista Regina Silveira, no ano de 2006. É composta por 4 sólidos geométricos, sendo eles um cubo, uma esfera, um cone e um cilindro. São confeccionados em aglomerado de madeira tipo MDF e pintados com tinta automotiva de cor preta e branca. A silhueta desse conjunto compõe uma imagem gráfica, de cor preta, construída por vinil adesivado preto fosco recortado e aplicado no piso e na parede.



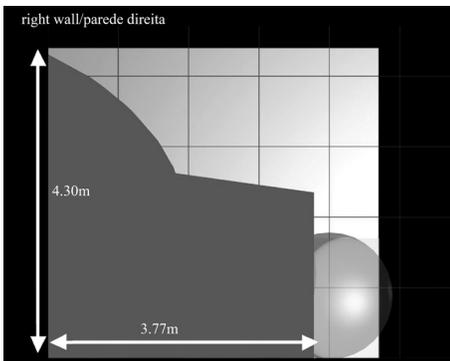
Regina Silveira, *A lição*, 2006.

Obra exposta em 2006 na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

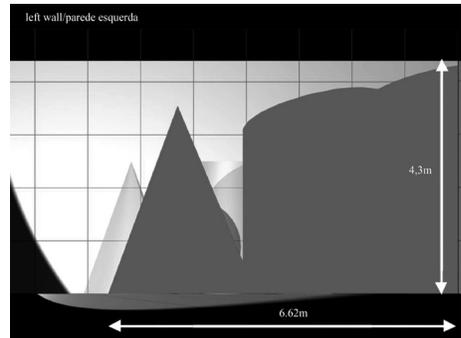
Essa silhueta é recortada conforme o projeto da artista, com o recurso de um arquivo digital que é enviado para empresas especializadas para o corte em *plotter*.

Atualmente esses arquivos estão armazenados num diretório que fica localizado num *storage* de rede que atua por meio de RAID, *Redundant Array of Independent Disk*, que é o espelhamento da informação em quatro discos, como se fossem quatro discos rígidos.

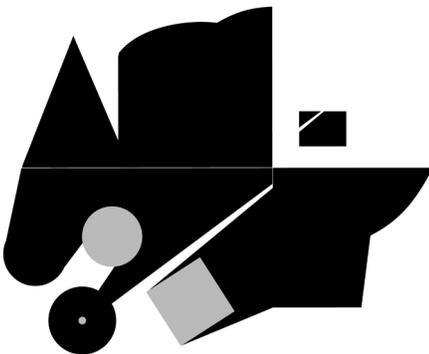
Em setembro de 2014 ao pesquisar as obras digitais, não acessamos as imagens que nos foram enviadas pela artista em 2006 e que se encontravam arquivadas nesse diretório porque as extensões não estavam identificadas. Os arquivos correspondiam à silhueta projetada, ao recorte do vinil da parede direita, ao recorte do vinil da parede esquerda, ao recorte em vinil do piso, com a localização correta do posicionamento dos quatro volumes.



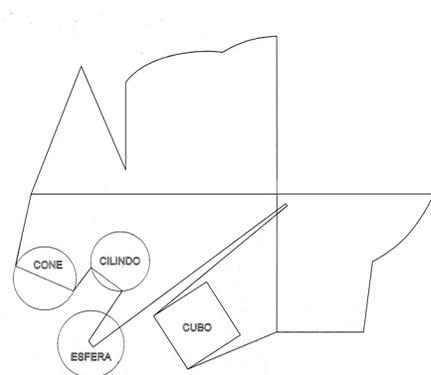
Projeção do recorte do vinil da parede direita.



Projeção do recorte do vinil da parede esquerda.



Recorte do vinil no piso.



Esquema de montagem da obra.

Regina Silveira reside em São Paulo e mantém uma relação estreita com a Pinacoteca do Estado. Entre a apresentação desse estudo de caso no *Seminário Internacional ARTE CONTEMPORÂNEA: preservar o quê?* e do seu posterior envio para publicação, entramos em contato com a artista e solicitamos uma nova cópia digital para podermos futuramente enviar para empresas especializadas, que a partir desse arquivo, poderão ampliar a imagem em vinil preto fosco adesivado para aplicação no piso e na parede atrás da obra, que dessa forma ficará completa para sua exposição.

Seria uma situação diferente se fosse um artista já morto ou com mídias e programas mais antigos, onde seriam necessários outros procedimentos, como migração de extensões ou até mesmo a emulação. Aplicado à informática, emular é a ação de um *software* que reproduz as funções de um determinado ambiente, a fim de permitir a execução de outros *softwares* sobre ele. Pode ser pela transcrição de instruções de um processador alvo para o processador no qual ele está rodando, ou pela interpretação de chamadas para simular o comportamento de um *hardware* específico. Basicamente, um emulador expõe as funções de um sistema para reproduzir seu comportamento, permitindo que um *software* criado para uma plataforma funcione em outra.

As obras tradicionais estão fisicamente ligadas a um suporte material, que é visto como parte integrante desta e que deve, portanto, ser preservado com medidas de conservação já amplamente estudadas e disseminadas. No entanto, o suporte das obras de arte digitais é considerado apenas um meio ou veículo para a guarda das informações, que deve ser sempre atualizado por meio de migrações de mídias e de formatações. Algumas obras não permitem essa transferência em razão do caráter estético da obra ou da obsolescência da tecnologia utilizada. A obra digital depende da tecnologia para ser apresentada, que vem sendo atualizada cada vez mais rapidamente, deixando ultrapassados os meios originais necessários para sua exibição.

Continuamos trabalhando na Pinacoteca para identificar todos os arquivos e suas extensões, estudar eventuais migrações de arquivos comerciais para programas e extensões universais que não necessitam do pagamento de licenças para serem atualizados. Esse trabalho é realizado pelo Núcleo de Conservação e Restauro em conjunto com os Núcleos de Gestão Documental e de Tecnologia da Informação. Pelo número reduzido de obras não se faz necessário no momento presente a contratação de um conservador especialista nessa área.

Referências

LAURENSEN, Pip, Authenticity, change and loss in the conservation of time-based media installations. *Tate Papers*, London, n. 6, 2006.

CAMARA, Cristina; CARBALLAS, Mónica. Videoarte: la evolución tecnológica: nuevos relatos para la conservación. In: CONSERVACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO, 8., 2007, Madrid. *Conservación de Arte Contemporáneo: 8ª jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2007.

GALERIA BRITO CIMINO. *A lição*: Regina Silveira. São Paulo, 2006. Catálogo de exposição.

RELATORIA

EMANUELLE SCHNEIDER

Questões técnicas

Levantou-se questionamento acerca da possibilidade do departamento de conservação da Pinacoteca realizar um molde físico, ou seja, um modelo em tamanho original dos arquivos, garantindo, desse modo, uma referência material das especificações técnicas do projeto revogando-se a dependência exclusiva do arquivo digital. A alternativa se mostraria viável caso a montagem da obra não dependesse previamente da análise da espacialidade do ambiente a recebê-la que é, via de regra, variável. Aspectos como a altura do pé direito e o tamanho das paredes exigem sempre uma readequação da impressão em vinil a fim de alcançar o efeito de sombras necessário para a fruição completa da obra-instalação conforme concebida pela artista. Não se trata, portanto, de uma obra absolutamente estática. O arquivo precisa ser encaminhado para uma empresa especializada que, além da plotagem, realiza os cortes e predefine as áreas onde serão feitas as emendas, assim, o arquivo digital mostra-se indispensável, ressaltando a necessidade de recuperação e acesso às informações no seu formato original.

Questões sobre o formato do arquivo e sua extensão também foram levantadas. Constatou-se tratar-se de uma imagem compatível somente com o programa Adobe Photoshop. Tal extensão gera inconformidades pelo fato do software ser de rápida obsolescência, uma vez que novas versões são lançadas constantemente, exigindo atualizações regulares tanto do programa quanto dos arquivos salvos em uma versão ultrapassada. Dentre as possibilidades de solução apresentadas, considerou-se a emulação e outra, esta talvez mais conveniente e menos laboriosa, seria a de conversão para um arquivo de imagem vetorial. Sendo o vetor um formato internacional

padrão, mostra-se passível de edição e assegura a integridade das características essenciais do arquivo.

Foi ainda salientada a pertinência da diversificação dos formatos dos arquivos e a necessidade de criação de um sistema de acesso restrito aos mesmos. Notou-se a necessidade das instituições estabelecerem ciclos de vida para os arquivos digitais por meio de uma programação periódica no âmbito da infraestrutura das tecnologias e seus formatos. A comunicação entre os departamentos de Tecnologia da Informação e de Conservação e Restauro dentro das instituições, também mostra-se essencial para garantir a integridade das obras digitais no decorrer do tempo.

Diálogo entre profissionais de diferentes áreas e com o artista

Foi levantada a possibilidade e a necessidade dos museus e das instituições artísticas de forma geral passarem a considerar a formação ou contratação de novos agentes/profissionais técnicos, especializados no manejo e conservação destes novos formatos de obras que vem sendo sistematicamente incorporadas às coleções contemporâneas. No caso específico da Pinacoteca do Estado de São Paulo, a conservadora atentou para o fato de que o acervo de trabalhos digitais começou a se formar nos anos 2000 e sendo relativamente poucas as obras dessa natureza. Desse modo, por não serem maioria, a instituição não as toma como prioridade. Do ponto de vista institucional e financeiro não seria, portanto, viável a contratação em regime de exclusividade de um técnico especializado no trato destes dispositivos tecnológicos, recurso este que, de acordo com a mesma, já se justifica em instituições de maior porte, com acervos de obras digitais mais volumosos, tendo citado como exemplo a Tate Modern. Contudo, foi destacado no debate a já existência no mercado de um tipo de profissional com formação interdisciplinar que pode ser contratado para trabalhar nestes processos, ainda que a prestação de serviços seja esporádica e pontual. Os debatedores ressaltaram ainda, que as instituições brasileiras precisam se adequar às novas demandas museológicas, mesmo que a presença de obras com tamanhas especificidades nas coleções seja minoritária, pois, determinadas informações são extremamente relevantes para a memória e a conservação destes trabalhos.

Também foi sugerido que no caso de haver a possibilidade de contato direto com a artista, isso deve ser efetivado, estabelecendo uma troca de informações mais detalhada e profícua com a mesma acerca de seus trabalhos, seja através de entrevistas ou da criação de documentações substancialmente válidas para a instituição e seus departamentos técnicos.

Intercâmbio entre instituições

A discussão do caso foi encerrada com a concordância de que é preciso, acima de tudo, vencer os entraves gerados pela falta de comunicação dentro dos museus entre áreas técnicas e curatoriais e criar, se possível, canais de diálogo entre as instituições, com a elaboração de protocolos comuns de trabalho com obras similares, estabelecendo fluxos de troca de experiências a partir de uma mesma linguagem.

ECCO NARCISUS, 1991/2010 (HUDINILSON JUNIOR)

ISIS BALDINI
MARIA ADELAIDE PONTES

Preservar o quê? Em que condições? Por que e para que conservar? Estas são questões que nós, conservadores e curadores, nos fazemos com menos frequência do que deveríamos e que, no universo contemporâneo, constitui um equívoco quando se trata da preservação de obras de arte que possuem, além de sua existência material, uma existência imaterial que a justifica e potencializa.

Talvez a maior dificuldade de todo conservador não seja encontrar a técnica adequada para prolongar a sobrevivência de uma obra, mas aceitar a morte de um objeto artístico como forma de conclusão positiva de um processo criativo.

Para refletir sobre a intencionalidade do fim de uma obra e os inúmeros interesses que muitas vezes faz com que este seja postergado, independente da vontade do artista, um exemplo interessante é a instalação *Ecco Narcisus*, do artista plástico Hudinilson Junior.



Hudinilson Junior, *Ecco Narcisus*, 1991/2010. Detalhe da impressão em papel termográfico de *O Êxtase de Santa Teresa*.



Hudinilson Junior, *Ecco Narcisus*, 1991/2010. Detalhe da impressão em papel termográfico de *Pietà*.



Hudinilson Junior, *Ecco Narcisus*, 1991/2010. Detalhe da impressão em papel termográfico de imagem de um nu masculino assinalada como Santo Sudário.

A instalação é formada por três imagens de grande formato impressas em papel termográfico compostas de tiras de fax símile: de um lado, *O Êxtase de Santa Teresa*, do escultor italiano Bernini, do outro, detalhe do rosto de Jesus Cristo da escultura *Pietà*, de Michelângelo e, ao fundo, a imagem de um nu masculino que Hudinilson assinala poeticamente como Santo Sudário. Ao centro do nicho formado pelo tríptico há um espelho no chão com cacos em toda sua borda, interpretando o lago e o efeito provocado pelo toque de Narciso na superfície da água, onde os reflexos das imagens se fundem e se separam, em um jogo que se modifica de acordo com a movimentação do observador. Logo na entrada da instalação, na proximidade com o espelho, há um cenotáfio, pedra de granito com a inscrição gravada em baixo-relevo *Ecco Narcisus*.

As três figuras estão com os olhos semicerrados que pode ser uma referência a profecia de Tirésias, o vidente cego de Tebas, que disse que Narciso viveria muito se não fosse confrontado com o próprio reflexo, ou ainda uma alusão ao efeito narcótico da imagem. A escolha do granito para a pedra tumular é uma homenagem a ninfa Ecco, que desolada pela pouca atenção que recebia de Narciso, pelo qual era apaixonada, refugiou-se nas montanhas e transformou-se em pedra. O lago de espelho é uma nítida referência ao lago que Narciso se debruçou e viu, pela primeira vez, sua imagem. Segundo a mitologia, Narciso ficou entorpecido com seu reflexo e não conseguia se afastar do lago.

As imagens foram feitas a partir do processo termossensível por meio de fax e a partir de matrizes em Xerox. Para determinar a técnica de reprodução, o artista pesquisou intensamente a resistência físico-química da impressão feita em papel térmi-

co, papel impregnado com uma substância química (corante mais ácido) que quando exposto ao calor reage e muda de cor, escurece. Trata-se de uma impressão instável, que pode desaparecer com muita facilidade quando exposta à iluminação intensa ou então escurecer totalmente quando exposta ao calor. A intencionalidade do artista era que, ao final da exposição, as imagens tivessem desaparecido assim como Narciso, cujo corpo jamais foi encontrado.



Hudinilson Junior, *Ecco Narcisus*, 1991/2010. Instalação montada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1991.

A obra *Ecco Narcisus* foi realizada em 1991 para uma exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo¹⁷³ e, embora a intenção original fosse o desaparecimento das imagens, como potencialização das questões simbólicas presentes, ao final da exposição estas, para frustração do artista e contrariando todas as pesquisas que ele realizou, não desapareceram.

173. A obra exposta atendeu ao convite de Maria Alice Milliet, então diretora da Pinacoteca do Estado, para Hudinilson Jr. apresentar um projeto artístico que resultasse de suas investigações com a xerografia. Hudinilson foi um dos pioneiros a ministrar cursos de arte xerox e implementou o Centro Xerográfico da Pinacoteca do Estado de São Paulo, no início dos anos 80.



Hudinilson Junior, *Ecco Narcisus*, 1991/2010. Instalação montada na Capela do Morumbi em 2010.

Em 2010, o Museu da Cidade de São Paulo¹⁷⁴ resolveu expor a instalação na Capela do Morumbi em São Paulo, um sonho que Hudinilson acalentava desde 1992 quando foi visitar a última exposição feita por Leonilson e considerou que o local, que um dia fora sacro, o ambiente perfeito para expor seu projeto profano. E por incrível que pareça, quando abriram as bobinas, que ficaram guardadas sob a cama do artista por 19 anos, as imagens estavam perfeitas. Esperava-se que ao final da exposição a obra finalmente cumprisse sua trajetória artística e desaparecesse, o que não ocorreu; ao término da exposição as impressões continuavam inalteradas.

Cumprido o seu desejo de ver o projeto na Capela, o artista considerou que não fazia mais sentido reeditá-lo novamente, que a obra já poderia encerrar-se ali junto com o término da exposição, e decidiu se desfazer da obra, descartando-a. Porém, sua mãe (Maria Aparecia Urbano) o aconselhou a doar para o Centro Cultural São Paulo (CCSP). A obra foi doada na seguinte condição: a instituição não poderia fazer nada que prolongasse a vida da obra, ela deveria desaparecer, e após ter cumprido sua função as bobinas deveriam ser descartadas. Foram doadas as bobinas e o projeto para a reconstrução do cenotáfio, a pedra tumular original ficou com o artista que desejava que a colocassem sobre seu túmulo quando morto. Na ocasião, foi feita uma entrevista, onde o artista registrou sua intenção, e proposto um tombamento provisório, já que a obra era perecível. Estes dados deveriam estar registrados na ficha de tombo, o que, descobriu-se posteriormente, não foi feito.

174. Curadoria de Inês Raphaelian, então diretora do Museu da Cidade de São Paulo.

Em meados de 2013, o artista faleceu. O cenotáfio, que deveria ser colocado sobre seu túmulo e não o foi por tratar-se de um túmulo de família, foi doado, pela família, ao CCSP. A obra que era uma instalação considerada pelo artista como provisória tornou-se uma síntese de sua produção artística. E agora? Respeita-se a vontade do artista? Tenta-se enganá-la com réplicas para preservar o original? Desrespeita-se em nome de um interesse social, artístico e/ou financeiro? Preservar o quê? A intenção ou a constituição material da obra? Contudo, convém considerar que *Ecco Narcisus* impôs-se ao seu destino desde o começo.

RELATORIA

FERNANDA PORTO

O papel do museu

Diante do caráter efêmero de *Ecco Narcisus* de Hudinilson Jr (1957-2013), questionou-se a responsabilidade do museu: conservar a obra sob condições ideais para que sua duração seja prolongada; ou respeitar o desejo do artista e deixar que as imagens desapareçam.

Acervo temporário

Destacou-se um descompasso no comportamento da maioria das instituições, que lidam com o acervo contemporâneo como se tratasse de um acervo tradicional, sem ponderar possíveis variantes e adaptações a cada caso. Diante de tais circunstâncias, julgou-se necessária a reflexão da relação do acervo com a noção de transitório. O tombamento provisório adotado no caso *Ecco Narcisus* mostrou-se uma solução eficiente a ser aplicada a outras situações específicas de obras contemporâneas. A concepção de acervo temporário também foi levantada na discussão. A ideia de um acervo temporário parece uma alternativa adequada para absorver obras efêmeras para guarda provisória (de curta duração). Outra reflexão colocada em pauta foi a de pensar um museu que materialmente não existissem obras, mas memórias de obras. A partir desse viés, entender a obra como documento, como registro do passado e projeto para o futuro.

Questões legais

Ainda que tenham sido realizadas uma ampla documentação e uma extensa entrevista com Hudinilson, que explicitavam o desejo do artista, não foi possível garantir que este desejo permanecesse nos termos finais da doação. Como consequência da doação, questionou-se: uma vez que o artista doou a obra para a instituição, que poder de decisão ainda lhe compete? Qual o papel da instituição nesse processo? No Brasil, juridicamente, o artista teria todo o direito, tanto moral, como autoral. Porém, com sua morte, tal direito passa para a família. Nesse caso, o que torna a situação de *Ecco Narcisus* ainda mais complexa são os diversos interesses mobilizados por diferentes agentes. Vale ressaltar que desde o falecimento do artista, o valor de mercado da obra tem aumentado muito significativamente.

A intencionalidade do artista

Questionou-se também a existência de uma técnica que pudesse fixar a imagem no papel de fax para a obra não desaparecer. A solução seria uma réplica da obra que desaparecesse a cada exposição, porém, Hudinilson não permitiu, já que para ele a obra deveria existir uma vez e depois acabar definitivamente. Ao considerar que as questões que perpassam a obra *Ecco Narcisus* se resumem a uma ideia central de aceitar ou não a mortalidade, foi possível associá-la à impossibilidade da sociedade contemporânea de conviver com a morte. Culturalmente, a nossa sociedade dispensa da experiência da vida a relação com a morte, o que parece ter um rebatimento no conceito e nas políticas de acervo.

BARREIRA DO VASCO, 1988 (RUBENS GERCHMAN)

CLARA GERCHMAN

MARIANA ESTELLITA

Instituição: Instituto Rubens Gerchman

HUMBERTO FARIAS DE CARVALHO

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro /

Centro de Conservação de Bens Culturais

Desafios da conservação da obra *Barreira do Vasco*

O trabalho de conservação da coleção do IRG propiciou uma reflexão importante sobre a conservação de arte contemporânea, principalmente no que diz respeito à tomada de decisões que norteiam os tratamentos de conservação. Para a realização desse trabalho foi imprescindível a colaboração da filha do artista, diretora do IRG, dos colaboradores desse instituto, na qualidade de museólogos e pesquisadores, e do assistente do artista, Alexandre de Souza. O desafio desse trabalho era compreender que o ponto nevrálgico, que iria orientar as decisões de conservação, estava intrinsecamente ligado ao entendimento das proposições conceituais artísticas. Assim, era imprescindível compreender o que forjou a personalidade de Gerchman e sua pesquisa artística, o que faz de sua obra algo muito particular. O panorama sociopolítico e os critérios processuais usuais em sua época fazem parte de um universo de experimentação estética; a partir deste viés, trabalhou-se criticamente a fim de orientar o posicionamento do tratamento e das intervenções de conservação.

A obra *Barreira do Vasco* é composta por uma estrutura de madeira contraplacada, posicionada verticalmente e estabilizada por uma base horizontal, também esta de madeira contraplacada, ambas policromadas. Elementos de decoração, como o brasão com o símbolo do clube de futebol Vasco da Gama, confeccionado com papel, vidro e moldura em alumínio, foram incorporados à obra. Um rádio, aparentemente da década de 1950, foi apropriado pelo artista e pintado de acordo com o conjunto da obra. Mencione-se, ainda, a presença de um jarro de flores feito de barro e forrado com espelhos; flores de plástico; duas pinturas aderidas ao suporte vertical com um fundo abstrato e uma figura feminina; e dois objetos de madeira contraplacada em forma orgânica, também aparentando uma forma híbrida entre cabeças – referências

ao *Beijo* – e paletas de artista, pintadas de preto e vermelho, localizadas na parte superior do suporte vertical.

A obra sofreu um violento ataque de cupins, que danificou estruturalmente a base da obra, impossibilitando o tratamento de conservação. Este era o primeiro desafio para que se propusesse uma intervenção. Os espelhos que forravam o vaso de flores apresentavam, cerca de 80% deles, oxidação e perdas que comprometiam o reflexo característico de espelhos – e este era um segundo desafio. Utilizou-se como base para a tomada de decisões o diagrama proposto por Humberto Farias Carvalho em sua pesquisa de mestrado, o qual se revelou uma útil ferramenta. Os espelhos, segundo esse autor, são elementos apropriados pelo artista, configurando-se como partes autorais da obra, e o nível de deterioração deles, bem como as suas perdas, provocaram um deslocamento do significado, do valor semântico, pretendido pelo artista. Por isso, sendo essa parte da obra considerada autoral (e não autográfica, feita pela mão do artista), e, dentro do entendimento crítico dos conservadores responsáveis, os espelhos não mais condizendo com a proposição conceitual do artista, optou-se pela reconstrução dessa parte da obra, substituindo-se os espelhos danificados por novos e preenchendo-se as áreas faltantes.

Com relação à perda da base que estabilizava a obra – e que, por conseguinte, recebia o rádio e o jarro de flores –, uma opção de reposição estrutural era pertinente. No entanto, o desafio era basear a intervenção em uma fundamentação teórica que respeitasse a integridade da obra, além das questões éticas envolvidas nesse processo. Investigando os arquivos do artista, encontrou-se um registro da obra em questão em um catálogo de uma exposição em 1979, em que aparecia de forma bem diferente da em que estava em outro registro, de 1988, e de modo ainda mais distinto do que se apresentava em 2010 (Figura. 1). Este fato se explica pela personalidade artística de Gerchman, que se transformava a todo o momento, criando e recriando suas obras; no entanto, é importante frisar que a essência da proposição foi sempre a mesma, independentemente das alterações estéticas.



Rubens Gerchman, *Barreira do Vasco*, 1988. Na sequência, imagens feitas em 1979, 1988 e 2010/2013.

O assistente do artista, Alexandre de Souza, informou que era comum o artista pedir para ele, Alexandre, pintar uma parte da obra segundo sua (dele, Gerchman) orientação. A filha do artista, Clara Gerchman, confirmou essa informação, observando ainda que na obra do artista tudo era passível de complementação e mudança. Ora, se nesse caso o artista orientava seu assistente a pintar de forma livre e informal partes da obra em questão, fica evidente uma postura de tratamento autoral nessa parte da obra, especificamente nesse caso. Assim, havia uma abertura, dentro da proposição do artista, para que se pudesse reconstruir essa parte da obra dentro de um acabamento estético adequado à proposição artística. Naquele momento havia uma segunda opção, colocado por outra equipe de conservação, de que em vez de se reconstruir a base da obra, se colocasse uma base de cor neutra. Obviamente, essa equipe se fundamentou nos preceitos brandianos, que naquele momento poderiam ser uma opção adequada. Porém, entendeu-se que no conjunto da obra uma fundamentação calcada nos preceitos simbólicos do objeto seria a mais adequada, conforme a doutrina de Salvador Viñas. Em consonância com o tratamento realizado no jarro de flores, elegeu-se a reconstrução da base segundo a orientação indicada pelo artista e transmitida por seu assistente. Desta forma, encontrou-se um terreno comum entre as partes envolvidas e as pesquisas propostas para esse tratamento de conservação.

Outro posicionamento fora dos padrões ortodoxos de conservação foi a seleção do material para retocar, ou melhor, para “pintar” a nova base da obra reconstruída. Essa escolha nasceu da reflexão sobre qual tratamento se adequava melhor à obra. Tintas de conservação como Golden MAS e Gamblin,¹⁷⁵ são as mais pertinentes para retocar lacunas em objetos artísticos, devido à sua estabilidade e à sua reversibilidade, e foram utilizadas nos casos pertinentes. Mas para o processo de reconstrução elegeu-se como material pictórico a própria tinta utilizada pelo artista, encontrada em grande quantidade no arquivo histórico do IRG. É sabido que a preservação do patrimônio cultural e artístico pretende perpetuar a existência desses objetos para que eles possam ser usufruídos pelas futuras gerações, sendo assim, uma perspectiva otimista de sobrevida, mensurada em séculos. Partindo desse pressuposto, a utilização da tinta usada pelo próprio artista em um intervalo de anos, desde a sua criação até a intervenção, não provocaria uma mudança significativa na experimentação estética da obra.

O exemplo citado nesta apresentação é rico em informações que subsidiam um debate sobre as decisões adotadas em intervenções conservativas em arte contemporânea. O período em que foram realizadas as intervenções nas obras de Rubens

175. SANCHEZ, Alicia Ortiz; SANCHEZ, Andrés Ledesma; SEDANO, Ubaldo Espín MICÓ, Sandra-Boró. *Aplicación de investigación previas em nuevos materiales para reintegración pictórica: evaluación de diferencias de color, variaciones de solubilidad y metodologías de actuación*. In: *Conservación de Arte Contemporáneo 11ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. 2010. p. 137-156.

Gerchman foi um momento fértil em termos de questionamentos acerca de que parâmetros adotar.

Referências

CARVALHO, Humberto Farias. *Uma metodologia para conservação e restauro de arte contemporânea*. 2009. 215 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

CONSERVACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO, 11., 2010, Madrid. *Conservación de Arte Contemporáneo: 11ª jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2010.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid: Síntesis, 2004.

RELATORIA

CAROLINA CASTANHEDA MOURA

Intervenções que “modificam” a obra

A apresentação iniciou-se com a descrição da organização do Instituto Rubens Gerchman (IRG). O estudo de caso foi a obra *Barreira do Vasco* (1988) e tomou-se com naturalidade as ações propostas para a sua restauração. Aparentemente tal reação não era esperada pelos representantes do IRG. Evidenciou-se no curso das discussões que a falta de questionamentos deveria ser encarada como um avanço significativo para a área, o que foi colocado de forma consensual pelos presentes, já que há alguns anos uma interferência tão grande em um trabalho causaria muito espanto.

Documentação do processo de restauro

Foi salientada a importância de uma documentação detalhada de todas as etapas do processo de restauro para evitar que as intervenções realizadas hoje não sejam mal interpretadas no futuro. Falou-se inclusive que muitas ações são realizadas baseadas apenas em testemunhos do artista ou de pessoas próximas e no futuro o acesso a estas fontes será inevitavelmente mais difícil. O papel do restaurador inclui, portanto, documentar estes encontros para garantir uma melhor compreensão futura da obra e das decisões tomadas com o intuito de conservá-la para a posteridade.

BEABÁ, 1968,
(WALDEMAR CORDEIRO E GIORGIO MOSCATI)
DESERTESEJO, 2000, (GILBERTTO PRADO)

MARCOS CUZZIOL
Instituição: Instituto Itaú Cultural

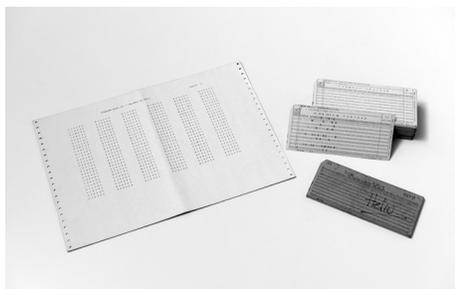
Dois exemplos de restauração de obras digitais no Instituto Itaú Cultural

Desde sua criação, em 1987, muitas das ações do Instituto Itaú Cultural têm foco no emprego artístico da tecnologia. Assim foi com o primeiro produto da instituição, o *Banco de Dados Informatizado* – que evolui para a atual *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras* –, com a série de exposições de arte e tecnologia – em especial, a *Bienal Emoção Art.ficial* – e com a Coleção Itaú Cultural de Arte e Tecnologia, entre outros exemplos.

De forma gradativa e natural, as exigências específicas de exposições de arte digital/tecnológica geraram conhecimento sobre a necessária manutenção de obras desse tipo, desde pequenos reparos até restaurações completas. A seguir, apresento brevemente dois exemplos de trabalhos de restauração levados a termo entre 2013 e 2014.

BEABÁ

(WALDEMAR CORDEIRO E GIORGIO MOSCATI, 1968)



RUSATA	BIBENA	VERORO	ESAGIN	BUDOMI
MÉICIO	QUINBA	PEREPO	SASIRE	SEPADJ
TODORE	QENAT	RESIU	BAPAPU	TEDEPU
BICABE	ASAIM	RESIU	PHOTU	ESAFEN
LUMOFE	INDIAL	CAVECA	INAFOR	SUCADA
GAQUU	COLIMO	ACATK	SUSITO	INQEN
MASARE	VEDOCA	IMERIN	ABALAL	COVOTA
LATIA	IMILAS	WIRALD	ITREIM	CAFODU
PADEVO	DDOMA	VODEDO	BODICO	NAREBI
VERENI	LWETU	HTWALD	BAPFI	ATATES
SEMEM	REMEDE	QUREPO	SAPILA	VALUTI
ORINEM	RENAL	EXACUR	ESULEX	HEGEND
NAREBA	RAGUSA	NABUSE	INDUOS	NICIVE
AGOREX	SECTRE	HAROFI	UMOXOR	PEGUCO
APESUS	DEDDOCO	BEGUUCU	AREPTCI	ESINEN
TRUSTS	DECTRE	HAROFI	AREPTCI	ESINEN
ALADEP	ACESES	ECAGAP	ARURES	ADUNEN
DIFORD	CAITON	ICITIA	RESALE	SOLEVE
MACAPA	INADEM	HURIFE	INACEN	HICUVA
VOSACU	DELLEN	SECAIC	BUDOMA	SATURA
ASUSEN	OBENON	SOVISTI	EXACEX	BONOCO
ENERAS	ALEMAN	BIRODU	NADOPA	SASUCI
DEHEPO	DETEPU	LECADE	ANAPOR	POTUTU
DESAPA	COSACO	WOSADI	FOVERE	PANONE

recriado pelo núcleo de Inovação do Itaú Cultural para a exposição "Waldemar Cordeiro: Fantasia Exata" (2013), a partir de código original da obra de Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati

Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati, *Beabá*, 1968. Impressão original e cartões perfurados.

Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati, *Beabá*, 1968. Impressão da versão restaurada, 2013. Imagem: Itaú Cultural.

Para a exposição *Waldemar Cordeiro: Fantasia Exata*, de 2013, um dos desafios foi a restauração da obra *Beabá*, que o artista elaborou em parceria com Giorgio Moscati. Criada em 1968, *Beabá* está entre as primeiras obras da chamada arte computacional, e os autores utilizaram um dos aparatos tecnológicos mais modernos da época: o computador IBM 360 do Instituto de Física da Universidade de São Paulo. O trabalho de recriação só foi possível devido a longas conversas com Giorgio Moscati, nas quais muitas das informações abaixo foram levantadas.

Na década de 60, como se pode imaginar, computadores eram máquinas diferentes das que se tornaram populares muitos anos depois. Naturalmente, o poder de processamento de um computador daquela época era muito menor que o dos atuais, mas as diferenças não param por aí. Por exemplo, não existia monitor de vídeo – o resultado do programa era impresso em papel por uma impressora matricial e apenas com caracteres, sem quaisquer outros tipos de elementos gráficos (desse fato pode-se

compreender melhor a importância da série de retratos criados, posteriormente, por Waldemar Cordeiro). Também não havia teclado – para rodar um programa, era necessário perfurar cartões, passá-los por uma leitora, executar o programa e aguardar o resultado impresso.

Nesse contexto tecnológico, o conceito da obra ganha força: *Beabá* criava palavras ao acaso, mas seguindo probabilidades extraídas de um dicionário da língua portuguesa. A obra exibia, impressas em papel, colunas de palavras geradas segundo algumas regras: cada palavra tinha seis letras, podia começar com vogal ou consoante, que se seguiam de forma alternada (não eram possíveis duplas de vogais, nem de consoantes). A probabilidade de cada par vogal-consoante ou consoante-vogal era determinada pelo espaço que esses pares tomavam num dicionário (especificamente, o Pequeno Dicionário Escolar da Língua Portuguesa). Para determinar a probabilidade de cada par de letras, Giorgio Moscati utilizou um artifício interessante. Com uma régua, mediu o comprimento das colunas de texto do dicionário que começavam com cada par de letras. Assim, por exemplo, se as palavras que começam com “ab” ocupassem 20 cm de colunas de texto e as que começam com “ac”, apenas 10 cm, o programa seria escrito para que o par “ab” tivesse o dobro de probabilidade de aparecer ao acaso que o par “ac”. Esse processo manual e trabalhoso, de medir com uma régua colunas de texto, foi repetido para todos os pares válidos de letras. Depois, Moscati somou todos os comprimentos, e a probabilidade de cada par foi determinada pela simples divisão do comprimento associado a ele pelo comprimento total.

Com esses critérios, o programa gerava palavras como “DIPOBO”, “ATA-GIR”, “BOLACE”, “COTELU”, etc. Ocasionalmente, também surgiam palavras reais, como “CASACO”, por exemplo. A página impressa com várias colunas de palavras apresentava assim uma espécie de poema com palavras estranhamente remissivas da língua portuguesa. E cada poema, que podia ser levado para casa pelo público da exposição, era único, pois a probabilidade de o programa gerar duas páginas exatamente iguais era virtualmente zero.

Com acesso às informações de Giorgio Moscati e ao código original da obra, a tarefa de recriar o programa num computador atual foi relativamente direta. A escolha recaiu sobre preservar a essência da obra, o processo descrito acima, e não o maquinário que a tornava possível em 1968. Independentemente das diferenças entre um IBM 360 e seu descendente meio século mais jovem, um *desktop* atual; entre a impressora matricial da época e uma impressora laser; entre os cartões perfurados e o pendrive que utilizamos para gravar o novo programa, o que nos guiou foi a reconstrução do processo original. Na exposição de 2013, os visitantes podiam levar para casa uma folha impressa na hora com um conjunto único de palavras geradas ao acaso, da mesma maneira que em 1968.

A questão da preservação do processo em obras similares, procedurais por natureza, parece-me especialmente importante. Afinal, *desktops*, impressoras laser ou pendrives da primeira ou segunda década dos anos 2000 também estarão desatua-

lizados em poucos anos. Mas o processo que constitui a obra *Beabá*, proposto por Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati em 1968, sempre manterá sua relevância e atualidade.

DESERTESEJO (GILBERTTO PRADO, 2000)



Gilberto Prado, *Desertesejo*, 2000. Captura de tela da versão restaurada, 2014. Imagem: Itaú Cultural



Gilberto Prado, *Desertesejo*, 2000. Captura de tela da versão restaurada, 2014. Imagem: Itaú Cultural

Se, na década de 60, grandes computadores estavam limitados à impressão de caracteres em papel, 30 anos depois computadores pessoais de baixo custo começavam a exibir capacidades gráficas notáveis em seus monitores de vídeo colorido. Tornou-se possível, no início dos anos 90, simular a presença de um usuário de microcomputador em ambientes virtuais navegáveis, construídos por pixels e/ou por projeções matemáticas de polígonos virtuais. A técnica já existia há alguns anos, é verdade, mas estava até então limitada a estações gráficas caríssimas. As obras que popularizaram essa tecnologia foram os videogames, dos quais podemos citar *Wolfenstein 3D* e *Quake* (id Software, 1992 e 1996, respectivamente).

Mas seria um engano supor essa tecnologia de ambientes virtuais navegáveis em 3D como algo restrito a produtos comerciais de entretenimento – um erro em certa medida equivalente a imaginar que um IBM 360 estaria limitado a aplicações meramente comerciais com números e textos. Um dos primeiros exemplos de apli-

cação artística para ambientes virtuais em 3D é a obra *The Legible City*, de Jeffrey Shaw, que teve uma de suas primeiras versões apresentada ainda em 1989, utilizando uma estação Silicon Graphics.

O projeto da obra *Desertesejo*, de Gilberto Prado, foi selecionado para ser desenvolvido no programa *Rumos Itaú Cultural Novas Mídias* de 1999. Proposto como ambiente virtual 3D multiusuário, *Desertesejo* explora poeticamente a extensão geográfica, rupturas temporais, a solidão, a reinvenção constante e a proliferação de pontos de encontro e partilha. Os ambientes da obra nos apresentam paisagens, fragmentos de lembranças e sonhos, sendo navegáveis em três rotas distintas que se entrecruzam:

1. Ouro é a zona do silêncio. Nesse primeiro ambiente, a navegação é solitária.
2. Viridis é o espaço do céu e cores. Nele, o viajante vê sinais da presença de outros, mas sem ter contato direto com eles.
3. Plumas é o eixo dos sonhos e das miragens. Nesse ambiente, o viajante interage diretamente com outros, via chat 3D. É a zona do contato e da partilha entre os avatares dos diferentes usuários.

No ano em que foi concluída, em 2000, a obra trazia inovações interessantes em termos de uso da tecnologia disponível. Os ambientes virtuais rodavam em computadores pessoais com bom nível de qualidade gráfica (necessária para a criação de um visual onírico). O primeiro ambiente (Ouro) era particularmente grande para os padrões da época, mas rodava com boa velocidade em computadores pessoais padrão, não em aplicativo específico (como faziam os principais videogames do período), mas em *plugin* de *browser*, ou seja, diretamente no aplicativo de navegação na Internet. E a característica multiusuário do terceiro ambiente (Plumas), com usuários de qualquer parte do planeta sendo representados por avatares e podendo se comunicar via chat de texto, antecedeu em três anos uma aplicação muito popular que usava tecnologia parecida via *browser*, o *Second Life*, da Linden Lab.

Em 2014, *Desertesejo* foi selecionada para participar da exposição *Singularidades/Anotações*, pelos curadores Aracy Amaral, Paulo Miyada e Regina Silveira. Entretanto, o *plugin* utilizado 14 anos antes já não funcionava mais: tornara-se obsoleto em *browsers* mais recentes. O processo de restauração de *Desertesejo* era a única opção para que a obra pudesse ser apresentada como havia sido proposta originalmente – e não como mera documentação em vídeo, por exemplo.

O trabalho de restauro foi intenso, pois todos os ambientes da obra precisaram ser remodelados em 3D, texturas, sons e iluminação recriados, avatares reconstruídos, etc. Entretanto, a versão original da obra havia sido produzida no próprio Itaú Cultural, fato que simplificou o acesso à documentação original. Além disso, contar com o acompanhamento do artista durante todo o processo de restauro foi fundamental para que o resultado obtido fosse o mais fiel possível ao original. Como conse-

quência, mesmo com a criação de ambientes novos desenvolvidos para programas diferentes, tanto o visual quanto a experiência da obra original foram mantidas e apresentadas ao público na exposição de 2014.

Conclusão

Não é possível generalizar o que seria um processo “padrão” de restauração para obras de arte que se utilizam de tecnologias relativamente recentes. Tais obras variam muito entre si, tanto em tecnologias como em propostas. Há desde obras puramente processuais, virtualmente independentes do *hardware* empregado, até as que têm fortes características de objeto, e que ficariam desfiguradas sem um *hardware* específico.

Indícios dessas diferenças podem ser observados nos exemplos apresentados acima. Enquanto *Beabá* executa um processo específico para gerar palavras ao acaso, *Desertesejo* cria ambientes virtuais que podem ser experimentados por seus visitantes. A restauração dessa última não tratou de reproduzir fielmente um processo, como a da primeira, mas antes de recriar ambientes virtuais que permitissem a mesma experiência interativa da obra original. Tais diferenças não vêm apenas das tecnologias empregadas, mas também, de forma mais significativa, das distintas poéticas das duas obras.

Por outro lado, existe uma característica comum entre essas duas obras, que podemos resumir como certa independência do *hardware* utilizado. Nesses casos, a questão técnica, embora evidentemente importante, é secundária. Qual a real diferença se *Beabá* tiver sido escrito em linguagem Fortran, C# ou ASP? Se o programa rodar num IBM 360 ou em Windows 8? O que de fato interessa se *Desertesejo* for desenvolvido para um *plugin* VRML ou num *engine* de *games* como o Unity 3D?

Existe outra característica, muito mais importante, que deve necessariamente guiar qualquer processo de restauração de obras tecnológico/digitais. É a poética o que realmente interessa.

RELATORIA

JULIA COELHO

Foi consenso entre o grupo que, como apresentado pelo pesquisador, o mais importante a se conservar nos casos de obras digitais que precisam atualizar suas tecnologias é o processo da obra e não a sua materialidade.

BEABÁ, 1968

Foi sugerida a recuperação do código (Fortran) da obra através de um processo de engenharia inversa que decodificasse os cartões perfurados e os reconstruísse para serem utilizados em um sistema de tecnologia atual. Como esse código já estava acessível, constatou-se que aquilo que foi executado pelo Instituto, ou seja, sua migração para uma linguagem atual que gerasse os poemas pelo mesmo processo, foi o mais adequado.

Destacou-se a importância de entender que os meios tecnológicos se transformam ao longo do tempo e que isso também faz parte do processo de restauração e conservação das obras. O registro do código (Fortran) do trabalho é executado em cartões perfurados que são lidos apenas pelo computador IBM 360, que já não existe mais, garantindo à obra computacional uma documentação específica. Essa constatação trouxe à discussão a necessidade da criação de alternativas para o futuro em relação às mudanças tecnológicas.

Para garantir a inteligibilidade do trabalho, foi sugerida a disponibilização de todas as informações detalhadas e claras sobre ele na exposição. Chegou-se a um consenso que é de extrema importância a contextualização da obra, expondo sua versão original e a versão restaurada a fim de garantir a memória do objeto. Para exemplificar, foi relatado que na mostra *Waldemar Cordeiro: Fantasia Exata* a montagem de *Beabá* era composta por poemas impressos no formato original ao lado da impres-

sora a laser que imprimia os poemas na versão atual. Foi levantada a necessidade de deixar claro que, diferente dos dias atuais, o processo de impressão desses sistemas de probabilidade era muito mais complexo e limitado.

Documentação das obras

Em relação às especificidades da documentação de obras, foi relatado um caso de restauro de uma obra de Nam June Paik executado pelo Museu Reina Sofía em 2006. A imagem da televisão que compunha o trabalho era alterada por um ímã, foi descoberto no momento da remontagem que esse ímã estava desmagnetado por causa do tempo e não havia um registro da força que ele possuía originalmente. A reiman-tação foi executada sem o conhecimento da intensidade dessa força, o que prejudicou o resultado ideal da remontagem. Concluiu-se que é de fundamental importância a documentação dos mínimos detalhes do trabalho e o entendimento do significado de cada elemento da obra.

DESERTESEJO, 2000

Para auxiliar a reflexão sobre a restauração de obras que se compõem por imagens digitais, foi relatado um caso de restauro feito pelo Museu Reina Sofía da obra *6 TV Dé-Coll/age* de Wolf Vostell. Sua primeira versão de 1963 foi perdida e em 1993 a obra que era composta por seis televisores manipulados pelo artista, foi remontada por Vostell que em vez de modificar a eletrônica de novos televisores, utilizou a gravação das imagens que eram geradas pelos televisores antigos. Assim como Nam June Paik, Wolf Vostell também fazia parte do Fluxus, o que lhes interessava era o processo e não o objeto em si.

As questões que envolviam *Desertesejo* foram consideradas um pouco mais complexas pois a restauração não se tratava da reprodução de imagens que foram geradas pela obra. *Desertesejo* era composto por ambientes imersivos e existia a partir de uma interação com o público que os modificavam constantemente. As sugestões que poderiam ser feitas já haviam sido executadas: a recriação da mesma experiência ou da forma mais semelhante possível através de uma tecnologia atual e a documentação da experiência anterior. Destacou-se a relevância de dar créditos aos técnicos que fizeram o trabalho original pois ambas as versões devem ser entendidas como uma obra só.

Em relação às duas obras apresentadas, observou-se que apesar de existir a possibilidade da preservação da parte digital/processual, a grande dificuldade enfrentada era a forte presença física do objeto. Concluiu-se que para uma boa conservação é fundamental ter o conhecimento do propósito do artista em relação ao trabalho: se a ideia é que o objeto se torne obsoleto ou não.

SIT.....CIDADE.....Y.....CAMPO..., 1970 (ARTUR BARRIO)
OPERADOR, 1974/75 (GABRIEL BORBA)
PROJETO ARCO-ÍRIS, 1974 (KARL VOGT)

ARIANE LAVEZZO
FERNANDO PIOLA
MÁRCIA BARBOSA
MICHELLE DE OLIVEIRA ALENCAR
REJANE ELIAS
RENATA CASATTI

Instituição: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Estudo de Caso:
Obras de arte constituídas por diapositivos. Preservar o quê?

Introdução

O MAC USP possui em seu acervo obras executadas em várias técnicas, representando a diversidade de propostas que compreende a arte contemporânea. Dentre elas 21 obras que somam 814 diapositivos, conforme levantamento realizado em 2014 com vistas a estudar a melhor forma de preservação deste material.

O diapositivo é um suporte que traz questionamentos muito significativos para a conservação da arte contemporânea, pois o aparato necessário para a projeção das imagens (onde reside o conteúdo conceitual do trabalho artístico) está em franca obsolescência. Ademais, uma estratégia elementar para preservação desse suporte é reduzir ao máximo sua exposição dado que a luz dos projetores é o principal causador da sua degradação. Diante de tal vulnerabilidade, optamos por não exibir diapositivos originais em projetores.

Pensar na preservação desta imagem, que não é uma ampliação (embora seja estática), nem tampouco um filme, passa necessariamente, portanto, pela necessidade da mudança para um novo formato: o digital. Desta forma, o plano de trabalho elaborado pela equipe da Divisão de Acervo prevê o diagnóstico do estado de conservação, tratamentos dos suportes, digitalização e reacondicionamento¹⁷⁶ dos diapositivos.

176. Este trabalho se insere no escopo do projeto *Preservação e Acesso a Obras e Documentos Fonográficos e Audio Visuais do MAC USP* contemplado pelo edital *Preservação de Acervos Documentais, Memórias e Monumentos* da Pró Reitoria de Cultura e Extensão da USP em 2013.

Quanto à exibição, vale observar que o formato digital permite várias formas de projeção da obra, o que permite a preservação do conteúdo por um período de tempo superior à existência do suporte.

O presente caso consiste na apresentação de algumas estratégias adotadas pelo MAC USP para preservar e apresentar obras constituídas por diapositivos¹⁷⁷.

Foram selecionadas três obras pertencentes ao acervo do MAC USP cuja exibição foi solucionada de forma distinta e atualmente encontram-se em exposição neste museu. Uma questão que nos norteou na discussão proposta é avaliar em que medida o suporte diapositivo opera como mídia e/ou conteúdo com valor estético. Este estudo tem por objetivo refletir sobre as razões que pautam a escolha de cada modo de exibição a fim de preservar o diapositivo original bem como sobre suas implicações no que se refere à proposição do artista.

Das intervenções e da conservação

Caso 1:

Artur Barrio (Porto, Portugal, 1945)

Sit.....Cidade.....y.....Campo..., 1970

9 diapositivos em cores 35 mm



Exposição *Arte-Antropologia: Representações e Estratégias* realizada no MAC USP Cidade Universitária, 2007. Fonte: Arquivo MAC USP.

177. Não será abordada a estratégia de se digitalizar o diapositivo e ampliá-lo em papel tal como foi feito com a obra *Projeto Porto Nice*, 1976, com autorização do artista Manuel Casimiro. A ampliação fotográfica em cores montada sobre PVC nas dimensões de 26,8 x 282,2cm é apresentada como cópia de exibição.

A obra foi comprada do artista em 1973, contudo sua primeira exibição ocorreu apenas em 2006¹⁷⁸. Em 2007, no contexto da exposição *Arte-Antropologia: Representações e Estratégias*, os arquivos em formato TIF obtidos a partir da digitalização dos diapositivos foram organizados na sequência conforme ordem catalográfica em uma apresentação no programa PowerPoint. A apresentação foi configurada com 5 segundos de intervalo entre os *slides* e sem efeito de transição entre as imagens¹⁷⁹. Para a mostra *Por um Museu Público – Tributo a Walter Zanini*¹⁸⁰ em 2013 a curadoria optou por exibir a referida cópia de exibição digital ininterruptamente em aparelho televisor atual. Do histórico de exposições da obra, esta última tem sido a forma mais corrente de apresentá-la.

Considerações:

- A qualidade da imagem projetada na parede por um projetor de *slides* difere no que se refere a sua nitidez e aparência esmaecida daquela exibida em televisor, mais vibrante e definida;
- A exibição em televisor suprime também a experiência sonora da passagem das imagens;
- A atualização do equipamento de exibição proporciona agilidade na montagem e manutenção durante a exibição da obra;
- Há possibilidade de diferenças entre o formato e dimensões originais gerados pela exibição em um projetor de *slides* e aqueles proporcionados pelo equipamento atual escolhido (monitor ou televisor).

178. A obra foi apresentada por meio de uma cópia de exibição em um projetor de *slides* na mostra *Artur Barrio: Actions after Actions* realizada na Goldie Paley Gallery – Moore College of Art & Design na cidade de Philadelphia, E.U.A., entre 08/02/2006 e 19/03/2006.

179. Na exposição *Arte-Antropologia: Representações e Estratégias* realizada no MAC USP Cidade Universitária com curadoria Cristina Freire e Helouise Costa entre 17/05/2007 e 14/10/2007, a cópia de exibição digital foi projetada na parede por um projetor multimídia (Figura 1).

180. A exposição *Por um Museu Público – Tributo a Walter Zanini* realizada no MAC USP Nova Sede Ibirapuera – 2º andar, com curadoria de Cristina Freire, foi aberta ao público no dia 03/12/2013.

Caso 2:

Gabriel Borba (São Paulo, SP, Brasil, 1942)

Operador, 1974/75

7 diapositivos em cores 35 mm



Diapositivos originais e exibição da obra *Operador*, 1974/75, Gabriel Borba, na mostra *Fronteiras Incertas. Arte e fotografia no Acervo do MAC USP* (2013)

Na documentação disponível na Seção de Documentação e Catalogação do MAC, há registros de três exposições da obra anteriores à sua doação ao MAC USP pelo próprio artista em 2007. Segundo seu relato, a proposição original consistia na operação do projetor de *slides* pelo público que deveria seguir as instruções contidas no diapositivo 1. Por ocasião da exposição *Fronteiras Incertas – Arte e Fotografia no Acervo do MAC USP*¹⁸¹, sua primeira exibição no MAC, o artista foi consultado acerca da montagem de sua obra. A solução adotada conjuntamente foi digitalizar os diapositivos e apresentá-los projetados na parede por meio de um projetor multimídia.

A escolha do projetor se ancorou no fato da natureza da imagem projetada por este equipamento ser mais semelhante ao projetor de diapositivos. Uma vez que o equipamento possui uma caixa de som acoplada foi possível proporcionar a experiência sonora da passagem dos diapositivos por meio da inserção de áudio entre a passagem das imagens. Na ocasião, o artista notou que três diapositivos apresentavam mudança de sua coloração original. Por esta razão o arquivo digital foi manipulado na presença do artista tendo-se como referência os diapositivos em melhor estado de conservação. Os arquivos obtidos pela digitalização dos diapositivos, bem como o áudio, foram inseridos no programa Adobe Premiere gerando um vídeo sonoro em

181. A exposição *Fronteiras Incertas – Arte e Fotografia no Acervo do MAC USP*, realizada no MAC USP Ibirapuera – 4º andar, com curadoria de Helouise Costa, foi aberta ao público em 28/09/2013.

formato MPG com duração de 48 segundos¹⁸². Esta tratativa e a aprovação do artista foram registradas por troca de e-mails que se encontra arquivada na pasta do artista na Seção de Documentação e Catalogação.

Considerações:

- A qualidade da imagem projetada e o áudio se assemelham à experiência de projeção de diapositivos em equipamento analógico;
- A atualização do equipamento de exibição proporciona agilidade na montagem e manutenção durante a exibição da obra;
- As alterações realizadas, que implicam em diferenças entre o formato e dimensões originais e aqueles proporcionados pelo equipamento atual escolhido, tiveram a participação e aprovação do artista;
- A edição da sequência de imagens com a inserção de áudio transformou a cópia de exibição digital em um vídeo.

Caso 3:

Karl Vogt (Bremen, Alemanha, 1937)

Projeto Arco-íris, 1974

Diapositivo em cores 35 mm, texto datilografado, recortes de *offset*, lápis de cor sobre recorte de *offset* em cores e caneta hidrográfica e grafite sobre recortes de papel sobre cartão



Exposição *Por um Museu Público – TRIBUTO A WALTER ZANINI* realizada no MAC USP Ibirapuera. Fonte: Arquivo MAC USP, 2013.

Originalmente a obra foi exibida nas *Sessões Especiais de Filmes e Diapositivos* dentro do contexto da programação da exposição *Prospectiva '74* e divulgada por meio do Boletim Informativo Nº 237¹⁸³. Em carta escrita na ocasião do envio da obra

182. A edição deste novo vídeo foi realizada no próprio museu por Paulo Marquezini.

183. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Boletim Informativo Nº 237. *Prospectiva 74: Sessões Especiais de Filmes e Diapositivos*, [197-]. Arquivado na pasta do artista na Seção de Documentação e Catalogação de Acervo do MAC USP.

para participar da exposição *Prospectiva '74* o artista anuncia que “Os 27 diapositivos deveriam ser projetados por um projetor de slides automático, alternativamente, eles poderiam ser montados sobre painéis semitransparentes e iluminados por trás.”¹⁸⁴

Na mostra *Por um Museu Público – Tributo a Walter Zanini* a curadoria optou por apresentar cópias de exibição dos diapositivos em projetor de *slides* automático preenchendo-o em sua totalidade. Uma vez que o carrossel do equipamento utilizado para a exposição da obra tinha capacidade para 80 unidades, foram providenciadas 3 cópias¹⁸⁵ de todos os 28 diapositivos pertencentes à obra¹⁸⁶. Assim sendo os quatro últimos diapositivos do terceiro conjunto não foram apresentados.

Considerações:

- Dificuldade de obtenção de cópias de exibição feitas por meio de duplicadores de diapositivos devido à sua obsolescência;
- Dificuldade de operação do equipamento bem como de obtenção de seus componentes (lâmpadas, ventoinha, carrossel)¹⁸⁷.
- O uso original do equipamento, projetado para permanecer ligado por curtos períodos, não suporta a carga horária de 8 horas diárias de funcionamento, período que a exposição permanece aberta ao público.

Discussões e questões suscitadas

- A digitalização realizada dentro dos padrões adequados para preservação garante o acesso do público ao conteúdo imagético bem como minimiza os danos aos diapositivos originais uma vez que restringe seu manuseio. O MAC USP vem reunindo esforços no sentido de estabelecer uma metodologia para preservação digital do seu acervo. Atualmente, os diapositivos são digitalizados em formato TIF com resolução de 300 dpi. Os arquivos gerados são armazenados em um servidor

184. VOGT, Karl. [Correspondência enviada ao MAC USP por ocasião da exposição *Prospectiva '74*]. 8 mai. 1974. Arquivada na pasta do artista na Seção de Documentação e Catalogação do MAC USP. Tradução nossa.

185. Não foi possível providenciar cópias por meio de duplicador de diapositivos. As cópias de exibição foram realizadas pelo laboratório fotográfico Capovilla, em São Paulo. Todos os diapositivos originais foram digitalizados e então ampliados em papel fotográfico, em seguida, cada ampliação foi fotografada analogicamente com filme próprio para diapositivo.

186. Soma-se um diapositivo de abertura produzido pelo MAC, por ocasião de sua exibição na mostra *Prospectiva '74*, para identificar o conjunto de 27 diapositivos produzidos pelo artista.

187. O equipamento utilizado opera em 4 fases: desligado, ventoinha, luz baixa e luz alta. Portanto o mesmo não pode ser desligado abruptamente, devendo antes permanecer no modo ventoinha até o esfriamento da lâmpada.

do MAC, na Seção de Catalogação, com cópia de segurança em HD externo e no ambiente Nuvem USP¹⁸⁸.

– As características da imagem resultada da migração para outra mídia e mudança no modo de exibição podem não corresponder à intenção do artista.

– A digitalização demanda a necessidade da instituição implementar uma política de preservação digital de seus acervos.

– Elaboração de uma metodologia de trabalho para exibição de imagens contidas em diapositivos a partir do qual se inclui a consulta ao artista.

– Padronização da preservação do original: avaliar a necessidade da retirada das molduras originais dos diapositivos e a realização de cópia do diapositivo.

– No caso de incorporação de obras com tecnologia susceptíveis à obsolescência, documentar a consulta junto ao artista acerca da possibilidade de digitalização e atualização dos equipamentos.

– Manter no histórico de exposição o modo e formato de exibição.

– Documentar e armazenar todas as versões produzidas para o acesso e exibição da obra.

188. “A Nuvem USP permite aos seus usuários criar servidores virtuais para ajudar na gestão dos Serviços de Tecnologia da Informação (TI) nas Unidades da USP. O sistema facilita o monitoramento e o gerenciamento dos servidores, o controle dos *backups* e o dimensionamento da real necessidade de processamento e armazenamento, eliminando gastos com equipamentos ociosos. A Nuvem USP agiliza e potencializa a eficiência de gestão em TI, pois reduz a necessidade de realização de licitações para compra de novos equipamentos. Uma vez que gestores de cada uma das unidades da Universidade sintam a necessidade de expansão da capacidade de seus servidores virtuais, eles mesmos podem ampliá-las, sem requisição prévia aos órgãos centrais. Além dos serviços oferecidos para as Unidades de Ensino e Pesquisa, a Nuvem USP abriga também os serviços corporativos e o sistema de e-mail da Universidade.” Texto informado por Marilda Ferrari Mendes Giarov, analista de sistemas do MAC USP.

RELATORIA

ANA PAULA L. F. MONTEIRO

Questões técnicas

A discussão inicia-se com uma dúvida em relação a como é feita a recuperação da imagem dos diapositivos quando estas apresentam erros e deformações ao serem projetadas. Se seria feita no próprio diapositivo (suporte material), ou digitalmente. O procedimento normalmente utilizado é o de corrigir as falhas das imagens dos diapositivos digitalmente, e ao mesmo tempo fazer a restauração do próprio diapositivo. Assim, o suporte recebe um tratamento que possibilita que o original feito pelo artista seja devidamente guardado no acervo do museu. Os novos recursos tecnológicos tornaram possível a conversão de imagens analógicas em digitais sem nenhum tipo de perda de informação.

Discutiu-se os inúmeros problemas técnicos para exposição desse tipo de obra, como: funcionamento contínuo do projetor, constante reposição de lâmpadas e a necessidade de sua estocagem durante o máximo de tempo possível. Quando são muitos os problemas, principalmente no caso de obras em exposições permanentes, a solução mais recomendada é a migração.

O Museu como reservatório

Foi ainda salientada a importância do Museu como reservatório para devolver ao artista suas próprias obras, ação frequente com obras conceituais. A exemplo disso foi citada a obra *Reflexões sobre a Morte* (1973) de Antoni Muntadas presente no acervo do MAC USP. Esta obra é composta por 80 diapositivos, feitos para caber exatamente dentro de um carrossel de slides, eram imagem que ele havia feito de um catálogo de carros funerários. Quando procurado, o próprio artista constatou que já

não possuía mais nenhuma cópia ou arquivo da mesma. Solicitando ao museu uma cópia desse conjunto.

Desdobramentos da restauração

O exemplo da obra de Muntadas levou a um novo questionamento. A partir da relação entre artista e curador, pode-se modificar a obra de tal forma que se produza uma nova obra, um desdobramento da obra original. Esta obra foi apresentada pela primeira vez no MAC em 1998, com um projetor de *slides* colocado em uma sala fechada. Posteriormente foi feita uma exposição na Alemanha em que ela sofreu um processo de restauração digital, que acabou por produzir cores vibrantes nessas imagens.

Emulação e migração

Foi discutido o caso em que a presença do equipamento (suporte necessário para que a obra seja exposta) influencia na fatura final da obra. Citou-se a obra *Maré* de Marcelo Moscheta, constituída por três projetores de slides, cada qual com uma imagem distinta de uma praia. A projeção dessas imagens acontecem simultaneamente e estão colocadas em série. O próprio equipamento faz parte do trabalho, tanto com o som que emite quanto com o movimento mecânico que produz tentando simular o movimento da maré. Mostra-se então necessário um diálogo entre o museu e o artista para refletir sobre as questões que a obra suscita. Ademais foi sugerido, no caso da necessidade ou vontade de se manter o equipamento presente na exposição da obra, transformar o projetor de *slides* para que ele possa funcionar com diapositivos digitalizados, ou seja, submetê-lo a um processo de emulação, ou até mesmo criar um aparelho que se comporte como analógico, com todos os erros e sons, uma espécie de projetor de *slides* digital. Concluiu-se que mesmo que a qualidade visual obtida após a digitalização seja a mesma da imagem original, ainda falta uma percepção tátil que é a da dimensão do aparelho.

Apesar de todas as dificuldades técnicas apresentadas, ao fim da discussão foi ressaltado como fundamental apresentar para a jovem geração a forma de produção e recepção das imagens em tempos anteriores, até porque a estética dos anos setenta, por exemplo, não é apenas o que nós conseguimos ver hoje mas também o que aqueles equipamentos tornavam possível. A imagem tinha falhas, havia uma dimensão de precariedade, uma atmosfera da imperfeição do equipamento. Sendo assim, essa imperfeição deveria ser também oferecida ao público, na tentativa de mostrar como as coisas funcionavam, tratando de evitar que se tenha um olhar fetichizado para os equipamentos e suportes, vistos hoje como objetos “vintage”.

GLOSSÁRIO¹⁸⁹

Arquivo: A soma de todos os materiais que foram criados ou colecionados por uma instituição, como uma galeria, uma editora de artista, uma associação profissional ou instituição de pesquisa, como resultante das atividades ali realizadas. Refere-se, também aos edifícios que abrigam coleções arquivísticas (repositórios).

Armazenamento: A estratégia de conservação mais tradicional; isto é, armazenar um trabalho fisicamente que constitui estratégia padrão para a maioria dos museus.

Avatar: Na informática, esse termo define a representação gráfica de um usuário em um ambiente virtual. O avatar pode ser uma imagem bidimensional, como uma fotografia do usuário, ou um personagem tridimensional.

Browser: Também chamado de *web browser* ou **navegador**. É o programa de computador utilizado para acessar páginas da internet.

Codificação: Um trabalho codificado é aquele escrito em parte ou em sua totalidade por meio de código computacional ou outra linguagem que exija interpretação. No caso de obras com componentes não digitais, este código pode eventualmente ser arquivado separado da obra em si.

Código aberto: Uma técnica de escrita de *software* na qual o autor original desenvolve um código disponível gratuitamente para modificação e aperfeiçoamento por qualquer programador que deseja colaborar no projeto. O exemplo mais conhecido de código aberto é o sistema operacional Linux. Ver também *Copyleft*.

189. Foram utilizadas as seguintes publicações de referência: DEPOCAS, Alain; IPPOLITO, Jon; JONES, Caitlin (Eds.). *Permanence through change: the variable media approach*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2003.

THURMANN-JANES, Anne; VÖGTLE, Susanne. *Manual for artists' publication (MAP): cataloging rules, definitions, and descriptions*. Bremen: Museum of Modern Art, 2010.

Código fonte: A linguagem que um programador usa para escrever um programa de computador. Programadores geralmente dependem de outra utilidade do computador, como um compilador ou navegador para traduzir o código fonte em uma forma que o computador possa reconhecer e executar. Ver também código aberto.

Cópia de exibição: Utilizada exclusivamente no contexto expositivo no lugar da obra em seu suporte original por questões como conservação, exequibilidade de montagem e opção curatorial. Trata-se da reprodução de uma obra de arte em formato (técnica, dimensões...) não necessariamente idêntico ao original.

Copyleft: Licença de um *software* livre que garante que, mesmo após modificações do código original, ele continue com código aberto. Por exemplo, programadores que aprimoram o código de um programa *copyleft* não podem ocultar o código fonte para outros usuários. Ver também código aberto.

Data logger: equipamento digital de coleta de dados captados por sensores ao longo do tempo.

Desktop: Esse termo tem dois significados. O primeiro refere-se à “área de trabalho” do computador, ambiente gráfico básico de sistemas operacionais como o Windows. É onde se localizam os principais *links* para abrir programas e executar outras funções. O outro significado do termo refere-se ao tipo de computador de mesa, com o gabinete, monitor, teclado e mouse independentes. Esse segundo termo é utilizado em oposição ao *laptop*, ou *notebook*.

Diapositivo: Também chamado de *slide* ou eslaide. Suporte translúcido em que imagens estáticas e coloridas são registradas em positivo. Essas imagens são ampliadas e visualizadas através de um projetor.

Duplicação: Dizer que um trabalho pode ser duplicado significa que uma cópia não pode ser percebida como distinta da original por um observador externo. Este procedimento aplica-se a artefatos que podem ser perfeitamente clonados, como mídias digitais, ou artefatos industrialmente fabricados, como os *ready-made*. Compare com Reprodução.

Extensão de arquivo: As extensões são sufixos que nomeiam a função que os arquivos digitais desempenham em um computador. Cada extensão tem um funcionamento próprio e é aceita por determinados programas. Por exemplo, a extensão JPG é própria de um tipo de imagem de rastreamento que pode ser lida, entre outros, por programas como editores e visualizadores de fotografias.

Emulação: Imitar a aparência original da peça de maneiras completamente diferentes. O termo emulação pode ser aplicado genericamente a qualquer refabricação ou substituição de componentes de obras de arte, mas também possui um significado específico no contexto das mídias digitais. Ver também *hardware-for-hardware*, *software-for-software* e *software-for-hardware*.

Engine: Também chamado de *game engine* ou motor de jogo. É um programa de computador e/ou conjunto de dados utilizado como base para a criação de videogames.

Espelhamento: Duplicar um arquivo, recorrentemente uma página da internet, em outra localização assim como distribuir o acesso ou salvar o trabalho original.

Fac-símile: Uma reprodução fiel com todos os detalhes, incluindo os danos provocados pelo uso.

Flash: Tecnologia de animação desenvolvida pela Macromedia Inc. para uso na internet. Em comparação a outros formatos de arquivo digital como GIF ou JPEG, os arquivos Flash carregam rapidamente e podem fazer uso de *scripts* (roteiros ou sequências de comandos) para criar interfaces sofisticadas como, por exemplo, animações interativas.

Fortran: Família de linguagens de programação de computadores. Seu nome descende da expressão *IBM Mathematical Formula Translation System* (Sistema de Tradução de Fórmula Matemática da IBM).

Fundo (inventário parcial): Parcela de inventário que apenas compreende uma certa parcela de um arquivo, obra ou legado.

Hardware-for-hardware: Um tipo de emulação que consiste em refabricar ou substituir um equipamento ou material de uma obra de arte. Por exemplo, para imitar a aparência física de um monitor de vídeo obsoleto em uma instalação de vídeo original de Nam June Paik, os reconstrutores podem embutir telas planas em televisores antigos.

HTML: A abreviação da expressão em inglês *HyperText Markup Language* (Linguagem de Marcação de Hipertexto). É uma linguagem de programação utilizada para produzir páginas da internet. Pode ser interpretada por um navegador de internet (*browser*).

Imagem de rastreo: Também chamada de imagem bitmap. É uma imagem digital composta por pixels, pequenos quadrados com uma única cor cada. Quanto mais pixels por área uma imagem tem, maior é a sua resolução. A resolução é medida em dpi (*dots per inch*), valor que indica a quantidade de pixels por polegada. Uma imagem com baixa resolução tem aparência serrilhada, já que é possível visualizar seus pixels isoladamente. Cada suporte tem uma resolução ideal para visualização. Por exemplo, para impressões em papel a resolução mais usual é 300 dpi. Alguns dos principais programas utilizados para editar imagens de rastreo são: GIMP, Adobe Photoshop e Corel Photo-Paint. Algumas das principais extensões de arquivos de imagens de rastreo são BMP, JPG, PNG, GIF e TIFF. Comparar com imagem vetorial.

Imagem vetorial: imagem digital composta por vetores. É gerada a partir da descrição matemática das formas. Esse tipo de imagem pode ser ampliado sem distorções. Alguns dos principais programas utilizados para editar imagens vetoriais são: Inkscape, Corel Draw e Adobe Illustrator. Algumas das principais extensões de arquivos de imagens vetoriais são SVG, EPS, CDR e AI. Comparar com imagem de rastreo.

Impressora matricial: Tipo de impressora que funciona através do impacto de agulhas sobre uma fita impregnada com tinta. Assim, pequenos pontos de tinta são transferidos para o papel. O conjunto desses pontos cria caracteres.

Interatividade: Embora a palavra seja mais comumente aplicada a meios eletrônicos como instalações com elementos digitais e páginas da internet, ela também descreve instalações que permitem que os visitantes manipulem componentes de uma obra de arte física, não digital.

Memória principal: Também conhecida como RAM – *Random Access Memory* (Memória de Acesso Randômico), é a informação armazenada na memória virtual ativa de um computador. A informação em RAM é perdida quando o computador é desligado, a menos que tenha sido salva anteriormente em um disco.

Migração: Migrar uma obra de arte envolve atualizar o equipamento e a fonte material. Por exemplo, migrar os monitores de vídeo de Nam June Paik em *TV Garden*, 1974, seria repô-los por um modelo mais recente, que acompanha as mudanças e tendências industriais dos aparelhos de TV. A maior desvantagem da migração é que a aparência da obra de arte original se modifica substancialmente quando a tecnologia evolui. Ver também migração de dados.

Migração de dados: Na informática, migração é a transição de dados de um determinado sistema para outro com uma estrutura diferente (um formato ou plataforma nova, por exemplo).

Número de tombo: Sequência de números e letras para unidades de identificação e catalogação que relaciona referências catalográficas a sua localização física. Um número de tombo é designado a cada unidade de catalogação e a cada obra de arte. Ele serve para identificar, localizar e auxiliar no empréstimo de uma obra de arte e ainda produzir uma fonte de referência para publicações.

Performar: No paradigma da mídia variável, trabalhos “performados” incluem não somente dança, música, teatro e arte da performance, mas também obras nas quais o processo é tão importante quanto o produto. Nestas, o uso do questionário determina as instruções que os atores, curadores ou profissionais especializados na montagem e/ou instalação devem seguir para completar a obra, extrapolando as considerações mais convencionais na performance como elenco, cenário e acessórios.

Plotter: Impressoras destinadas a imagem de grandes dimensões. Elas também são utilizadas para cortes de superfícies finas como, por exemplo, o vinil adesivo.

Plug-in: Também chamado de módulo de extensão. É um pequeno programa de computador utilizado para adicionar funções a outro programa maior. Por exemplo, programas de reprodução de vídeo podem exigir a instalação de um *plug-in* específico para ler um determinado formato de arquivo de vídeo.

Procedural: refere-se à capacidade dos computadores de computar e executar de forma autônoma instruções previamente programadas.

Protocolo: Um formato específico que determina como os computadores devem enviar e receber dados em uma rede de comunicação. Por exemplo, um *e-*

-mail obedece um protocolo (SMTP), enquanto páginas da internet obedecem outro (HTTP).

RAID: Abreviação do termo em inglês *Redundant Array of Independent Disks* (Conjunto Redundante de Discos Independentes). É um sistema de armazenamento de dados digitais em que dois ou mais disco (um HD, por exemplo) trabalham simultaneamente para um mesmo fim, garantindo maior segurança.

Reinterpretação: A mais radical estratégia de preservação é reinterpretar um trabalho cada vez que ele é recriado. Por exemplo, reinterpretar uma instalação de luz de Dan Flavin significaria indagar qual meio contemporâneo teria o valor metafórico da luz fluorescente dos anos 1960. A reinterpretação é uma técnica arriscada quando não autorizada pelo artista, mas este pode ser o único meio de recriar performances, instalações ou obras de arte que variam de acordo com o contexto.

Reprodução: No paradigma da mídia variável, uma gravação é “reproduzida” se a cópia da obra original resulta em uma perda de qualidade. Tais mídias incluem fotografia analógica, filme, áudio e vídeo. Compare com duplicação.

Sistema Operacional: *Software* base no qual aplicativos como processadores de texto ou navegadores de internet são executados. Os principais sistemas operacionais incluem as plataformas Linux, UNIX, Macintosh e Windows.

Software-for-hardware: Tipo de emulação que simula o ambiente do *hardware* nativo no programa de uma máquina que nunca pretendeu operá-lo. Por exemplo, o caso da reexibição da obra Beabá (1968) de Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati apresentado por Marcos Cuzziol no capítulo Canteiro de Obras deste livro. Compare com *software-for-software*.

Software-for-software: Um tipo de emulação similar ao *software-for-hardware*, mas onde o programa emula outro tipo de *software* (como o caso da remontagem da obra Desertesejo, 2000, de Gilberto Prado apresentado por Marcos Cuzziol no capítulo Canteiro de obras deste livro) em vez de uma parte de um *software*. Compare com *software-for-hardware*.

Stand-alone: Programas ou obras de arte que não necessitam estar conectados à internet para operar ou serem visualizados.

Streaming: Técnica de transmissão de áudio ou vídeo pela internet enviando sinais contínuos que são reproduzidos à medida que chegam ao usuário. Assim, não é necessário transferir todo o arquivo para depois reproduzi-lo. Essa técnica permite, por exemplo, transmissões ao vivo pela internet.

Vídeo Digital: Termo genérico para uma variedade de formatos de vídeo desenvolvidos nos anos 1990, baseados em sinais de vídeo codificados em 0s e 1s (código binário) em vez de sinais analógicos.

VRML: A abreviação de *Virtual Reality Modeling Language* (Linguagem para Modelagem de Realidade Virtual). É usada para criar ambientes 3D navegáveis na internet. Um *plug-in* VRML deve ser carregado em um navegador de internet para visualizar arquivos VRML.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEL, Richard (Ed.). *French film theory and criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- ALLIEZ, Éric. *Da impossibilidade da fenomenologia*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ALTSHULER, Bruce (Ed.). *Collecting the new: museums and contemporary art*. New Jersey: Princeton University Press, 2005.
- ANKER, Steve; GERITZ, Kathy; SEID, Steve. *Radical light: alternative film and video in the San Francisco Bay Area, 1945-2000*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- ARGAN, Giulio C.; FAGIOLO, Maurizio. *Guia da história da arte*. Lisboa: Estampa, 1992.
- ART-RITE. New York: Art-Rite Publishing Co., n. 7, out. 1974.
- BARR, Alfred. MOMA scrapbook #31 [1934]. In: LEVIN, Thomas Y. Iconology at the movies: Panofsky's film theory. *The Yale Journal of Criticism*, Baltimore, v. 9, n.1, p. 27-55, 1996.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétic relationelle*. Paris: Les Presses du Réel, 1998.
- BRANDI, Cesare. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza, 2002.
- BROUGHER, Kerry; FERGUSON, Russell; CRARY, Jonathan. *Art and film since 1945: hall of mirrors*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1996. Catálogo de exposição.
- CAMARA, Cristina; CARBALLAS, Mónica. Videoarte: la evolución tecnológica: nuevos relatos para la conservación. In: CONSERVACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO, 8., 2007, Madrid. *Conservación de Arte Contemporáneo: 8ª jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. 2007.
- CANUDO, Ricciotto. Birth of a sixth art [1911]. In: ABEL, Richard (Ed.). *French film theory and criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1988. p. 58-65.
- CARVALHO, Humberto Farias. *Uma metodologia para conservação e restauro de arte contemporânea*. 2009. 215 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

CASTELLI-SONNABEND VIDEOTAPES AND FILMS. New York: Castelli-Sonnabend Videotapes and Films Inc., v. 1, n. 1-suplement, nov. 1974-5.

CHRISSE Iles; HULDISCH, Henriette. Keeping time: on collecting film and video art in the museum. In: ALTSHULER, Bruce (Ed.). *Collecting the new: museums and contemporary art*. New Jersey: Princeton University Press, 2005. p. 65-83.

CONSERVACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO, 11., 2010, Madrid. *Conservación de Arte Contemporáneo: 11ª jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2010.

CORZO, Miguel Angel (Ed.). *Mortality immortality?: the legacy of 20th-century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999.

CURTIS, David. *A history of artists' film and video in Britain*. London: British Film Institute, 2007.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.

DEACON, Terrence W. *Natureza incompleta: cómo la mente emergió de la materia*. Barcelona: Tusquets, 2013.

DEPOCAS, Alain; IPPOLITO, Jon; JONES, Caitlin (Eds.). *Permanence through change: the variable media approach*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2003.

FERNANDES, João (Org.); GONÇALVES, Cláudia (Ed.). *Fora! Out!*: Pedro Costa, Rui Chafes. Porto: Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, 2007. Catálogo de exposição.

_____; COSTA, João Bénard da. *Manoel de Oliveira*. Porto: Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, 2008. Catálogo de exposição.

FIDELIS, Gaudêncio. *Dilemas da matéria: procedimentos, permanência e conservação de arte contemporânea*. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2002.

FOSTER, Hal. What's Neo about the Neo Avant-Garde. *October*, Cambridge, v. 70, p. 5-32, out. 1994.

_____; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Arte desde 1900*. Madrid: Akal, 2006.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. (Coord.). *Arte conceitual e conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC-USP*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. (Org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013.

GALERIA BRITO CIMINO. *A lição: Regina Silveira*. São Paulo, 2006. Catálogo de exposição.

GALERIA DE ARTE ESPAÇO UNIVERSITÁRIO. *Fotos de Galeria de Arte Espaço Universitário*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/353061101435841/photos/pb.353061101435841.-2207520000.1412308184.424694787605805/?type=3&permPage=1>> Acesso em 28 set. 2014.

_____. *Processos de elaboração, remoção, higienização e armazenamento*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.467719286636688.1073741834.353061101435841&type=3>>. Acesso em: 28 set. 2014.

_____. *Visitação*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.394178300657454.94238.353061101435841&type=3>>. Acesso em: 28 set. 2014.

GOMPERTZ, Will. *¿Qué estás mirando?: 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Madrid: Taurus. 2013.

GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge, The MIT Press, 2008.

HANHARDT, John G. From screen to gallery: cinema, video, and installation art practices. *American Art*, Chicago, v. 22, n. 2, p. 2-8, dez. 2008.

_____. Rhythm of the in-between: abstract film and the Museum of Non Objective Painting. In: VAIL, Karole (Ed.). *The Museum of Non-Objective Painting: Hilla Rebay and the origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2009. p. 139-157.

HORAK, Jean Cristophe (Ed.). *Lovers of cinema: the first American film avant-garde, 1919-1945*. Madison: University of Wisconsin Press, 1995.

HUNTER, Jane; ODAT, Suleiman. Building a semantic knowledge-base for painting conservators. In: IEEE INTERNATIONAL CONFERENCE ON E-SCIENCE, 7., 2011, Stockholm. *Proceedings*. Los Alamitos: The Institute of Electrical and Electronics Engineers, Inc., 2011. p. 173-180.

INSTITUTE OF CULTURAL HERITAGE. *Modern art who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. London: Archetype, 2005.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAURENSEN, Pip. Authenticity, change and loss in the conservation of time-based media installations. *Tate Papers*, London, n. 6, 2006.

_____. Vulnerabilities and contingencies in the conservation of time-based media works of art. In: CHOLTE, Tatja; WHARTON, Glenn (Ed.). *Inside installations: theory and practice in the care of complex artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011. p. 35-42.

LEIGHTON, Tanya (Ed.). *Art and the moving image: a critical reader*. London: Tate Publishing, 2008.

LEVIN, Thomas Y. Iconology at the movies: Panofsky's film theory. *The Yale Journal of Criticism*, Baltimore, v. 9, n. 1, p. 27-55, 1996.

LÉVY, Pierre. *¿Qué es lo virtual?*. Madrid: Paidós. 1995.

LUKACH, Joan M. *Hilla Rebay: in search of the spirit in art*. New York: George Brazillier Inc., 1983.

MACDONALD, Scott; STAUFFACHER, Frank. *Art in cinema: documents toward a history of the film society*. Philadelphia: Temple University Press, 2006.

MACEDO, Rita; HENRIQUES DA SILVA, Raquel (Eds.). *A arte efêmera e a conservação: o paradigma da arte contemporânea e dos bens etnográficos*. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2010.

MARQUES, Maria Eduarda. *Espaços da arte brasileira*. Mira Schendel. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

MILLET, Catherine. *A arte contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid: Síntesis, 2004.

_____. New horizons for conservation thinking: interviewed by Christabel Blackman, 7th June, 2008. *E-conservation*, Oeiras, n. 6, p. 22-27, set. 2008.

OBRIST, Hans Ulrich. *Arte agora! em 5 entrevistas*: Matthew Barney, Maurizio Catellan, Olafur Eliason, Cildo Meireles, Rirkrit Tiravanija. São Paulo: Alameda, 2006.

PAINI, Dominique. *Le Temps exposé: le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002.

RAMSAY-JOLICOEUR, Barbara A.; WAINWRIGHT, Ian N.M. (Eds.). *Shared responsibility: responsabilité partagée*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1990.

RINEHART, Richard. New Media and Social Memory in: RINEHART, Richard e IPPOLITO, Jon. *Re-Collection. Art, New Media and Social Memory*. MIT Press, 2014.

ROSAS, Patrícia. O entendimento do espaço em Ângelo de Sousa: a dança minimalista e a experiência do observador-experimentador. *Revista de História da Arte*, Lisboa, n. 10, p. 161-176, 2012.

RUBENFELD, Florence. *Clement Greenberg: a life*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

SCHAFFNER, Ingrid; WINZEN, Matthias (Eds.). *Deep storage: collecting, storing, and archiving in art*. Munich: Prestel: 1998.

SEROTA, Nicholas. *Experience or interpretation: the dilemma of museums of modern art*. London: Thames & Hudson, 2000.

SCHIMMEL, Paul (Org.). *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*. London: Thames and Hudson, 1998.

SICHEL, Berta (Ed.). *Primera generación: arte e imagen en movimiento, 1963-1986*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006. Catálogo de exposição.

SITTON, Robert. *Lady in the dark: Iris Barry and the art of film*. New York: Columbia University Press, 2014.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos da terra. In: FERREIRA, Gloria; CONTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 182-197.

SOUSA, Ângelo de. *“Uma Escultura” (1972)*. Guimarães: Centro para os Assuntos de Arte e Arquitectura, 2012.

THURMANN-JANES, Anne; VÖGTLE, Susanne. *Manual for artists' publication (MAP): cataloging rules, definitions, and descriptions*. Bremen: Museum of Modern Art, 2010.

TIGRE, Júlio. *Perspectivas e desafios: acervos na arte contemporânea: bate-papo*. Vitória, 2014. Gravação em vídeo. Conferência proferida no Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo, em 16 de maio de 2014.

TIRADO, Francisco; DOMÈNECH, Miquel. *Lo social y lo virtual: nuevas formas de control y transformación social*. Barcelona: UOC, 2006.

TURVEY, Malcom et al. Round table: the projected image in contemporary art. *October*, Cambridge, v. 104, p. 71-96, mar. 2003.

VACHEL, Lindsay. *The art of the moving pictures*. New York: The Macmillan Company, 1916.

VAIL, Karole (Ed.). *The Museum of Non-Objective Painting: Hilla Rebay and the origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2009.

VAN ASSCHE, Christine. *Collection: new media installations*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006.

VAN DE VALL, Renée; HOLLING, Hanna; SCHOLTE, Tatja; STIGTER, Sanneke. Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation. In: CONFERÊNCIA TRIENAL ICOM-CC, 16., 2011, Lisboa. *Proceedings*. Lisboa: ICOM CC, 2011.

WASSON, Haidée. *Museum movies: The Museum of Modern Art and the birth of art cinema*. Berkeley: University of California Press, 2005.

CONTRIBUIÇÕES

Andreia Magalhães formada em História da Arte desenvolve investigação sobre a produção artística em filme e vídeo e as suas formas de circulação no sistema artístico. Em 2006 apresentou a tese de mestrado *A Imagem em Movimento em coleções de arte*, publicada em 2013. Realiza doutoramento sobre a produção e recepção de filmes de artistas nas décadas de 1960 e 70. Desenvolveu projetos de trabalho e pesquisa relacionados a esta temática no Instituto Holandês para Media Art /Montevideo (Amsterdã), nos Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e de São Francisco (EUA) e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Brasil).

Ariane Vanrell é Conservadora do Departamento de Conservação-Restauração do Museu Nacional de Espanha Centro de Arte Reina Sofia. Máster Profesional 2 em Conservação e Restauração de Bens Culturais conforme o Plano Bolonia, da Universidade de Paris I, Pantheon-Sorbonne e do DEA (Examen de Suficiencia Investigadora) de Conservação e Restauração da Universidad Complutense de Madrid. Coordenou o grupo espanhol do Projeto Europeu Inside Installations (2002-2007), Inside Installations América Latina (2008-2010) e o grupo espanhol no Projeto (2009-2011). Atualmente prepara sua tese de doutorado sobre Estratégias de Conservação de Instalações de Arte e Obras Complexas através de Humanidades Digitais e é a coordenadora da Rede Ibero-americana de Conservação de Arte Contemporânea (RICAC) e do Grupo INCCA Iberoamérica.

Cristina Freire Professora Titular e Curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. É docente do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP. Coordenadora do GEACC – Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu – CNPq. Sua produção acadêmica inclui textos em publicações nacionais e internacionais e os livros: Além dos Mapas: Monumentos no Imaginário Urbano Contemporâneo (ed. Annablume, 1997); Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu (ed. Iluminuras, 1999); Arte

Conceitual, (ed. Jorge Zahar Editor, 2006); Paulo Bruscky. *Arte, Arquivo e Utopia* (ed. CEPE, 2007); Walter Zanini: *Escrituras Críticas* (ed. Annablume/MAC USP, 2013), (prêmio Jabuti 2014), entre outros.

Humberto Farias de Carvalho mestre em história e crítica da arte pelo PPGAV-EBA/UFRJ, colaborador em pesquisa de conservação de arte contemporânea no Centro de Conservação de Bens Culturais. Professor da disciplina de conservação de arte contemporânea e vice-coordenador do Curso de Conservação e Restauro da UFRJ, membro da diretoria da ABRACOR como colaborador internacional e pesquisador de conservação de arte contemporânea.

Lino García Morales é engenheiro de Controle de Automação, mestre em Sistemas e Redes de Comunicação e PhD em Telecomunicações pela Universidade de Madri e doutor em Restauração pela Universidade Europeia de Madri. Foi coordenador acadêmico e professor do Curso de *Magíster* em Conservação e Restauro de Arte Contemporânea oferecido em conjunto pela Universidade Complutense de Madri e o Museu Centro de Arte Reina Sofía. Desenvolveu uma metodologia de Conservação Evolutiva para objetos culturais produzidos na interseção entre arte, ciência e tecnologia. Participou como artista (*Open Score*) e teórico na 12^a Bienal de Havana, 2012. É professor Titular da Universidade Complutense de Madri, especialista em conservação e restauro de arte digital, áudio digital e processamento de sinal digital.

Lúcia Almeida Matos Professora Associada da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto onde dirige o Mestrado em Estudos Artísticos. Investigadora do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa onde coordena o grupo de Estudos de Museus. Liderou o projeto de investigação, financiado pela FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia) “Documentação de Arte Contemporânea”. Integra redes internacionais de conservação de arte contemporânea. Organiza exposições baseadas em investigação.

Suely Rolnik psicanalista, crítica de arte e de cultura e curadora, é professora titular da PUC-SP e docente do Programa de Estudos Independentes (PEI) no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA). Fundadora e ex-coordenadora do Núcleo de Estudos da Subjetividade na Pós-Graduação de Psicologia Clínica da PUC-SP. Criadora de um projeto de pesquisa e construção de memória sensível sobre a obra de Lygia Clark e seu contexto, no qual realizou 64 filmes de entrevistas no Brasil, na França e nos EUA, nervo central de uma exposição da qual foi curadora com C. Diserens (Museu de Belas Artes de Nantes, 2005, e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006). Colabora frequentemente com universidades, museus, exposições internacionais e revistas de arte e cultura na Europa, Ásia e América, em seminários, conferências e publicações.

Ariane Lavezzo graduada em história pela Universidade Federal de Ouro Preto, e especialista em conservação e restauro pelo CECOR-UFMG. Desenvolveu trabalhos na sua área de especialização nos estados de Minas Gerais e Goiás, e desde

2002 trabalha no Museu de Arte Contemporânea da USP, onde atua como especialista em pintura, escultura e conservação preventiva.

Clara Gerchman é Diretora Geral do Instituto Rubens Gerchman (IRG). Mestranda pela Fundação Getúlio Vargas no MBA em Gestão e Produção Cultural com ênfase em Economia Criativa (graduação prevista para dezembro de 2014). Estudou Arquitetura e Urbanismo e é formada em Comunicação Social (Publicidade) pela PUC Rio.

Fernando Piola é artista plástico graduado pelo curso de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP (2007). Desde 2009 é Especialista em Documentação Museológica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo onde atua na documentação e catalogação de seu acervo.

Gilca Flores doutoranda em Conservação e Restauração de Bens Culturais (Conservação e Restauração de Arte Contemporânea) pela Universidade Politécnica de Valencia (Espanha), com especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais e mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Professora do Departamento de Artes Visuais e conservadora-restauradora do Núcleo de Conservação e Restauração da UFES.

Isis Baldini conservadora-restauradora de obras de arte em suporte de papel. É mestre e doutora pela Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (ECA USP). Especialista em Gestão e Políticas Culturais pela Fundació Universitat de Girona, Espanha, e em Tecnologia do Papel pela Faculdade Oswaldo Cruz. Como gestora de coleções foi diretora da Divisão de Acervo, Documentação e Conservação do Centro Cultural São Paulo e diretora da Divisão de Preservação e Documentação do MAC/USP. Como docente ministrou as disciplinas de História da Arte no curso de Arquitetura da Universidade de Alfenas e de Preservação e Conservação de Obras de Arte na Faculdade Santa Marcelina. É professora do curso de Conservação e Restauração de Material Gráfico, no SENAI, onde ministra as disciplinas: *Montagem de exposição* e *Ética e História da Conservação e Restauo*.

Márcia Barbosa possui graduação em Composição de Interiores pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1980) e Curso de Especialização “Estudos de Museus de Arte” pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (2006). Desenvolveu trabalhos e consultorias na área de conservação e restauração de pintura no Rio de Janeiro e em Manaus (1990 a 2000). Atua como especialista em conservação e restauração de pintura e escultura e em conservação preventiva no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (desde 2000).

Marcos Cuzziol Engenheiro Mecânico pelo Instituto de Ensino de Engenharia Paulista, com mestrado e doutorado em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Desenvolvedor de games, sócio fundador da Perceptum Software Ltda. É gerente do núcleo de Inovação do Instituto Itaú Cultural.

Atua principalmente nos seguintes temas: games, realidade virtual, comportamento artificial e arte e tecnologia.

Mariana Estellita museóloga do Instituto Rubens Gerchman - IRG, doutoranda em História e Crítica de Arte pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Desenvolve pesquisa sobre preservação de arte contemporânea. Já trabalhou com o acervo de artistas como Bispo do Rosário, Carlos Vergara, Luiz Zerbini e Chelpha Ferro.

Michelle de Oliveira Alencar possui graduação e licenciatura em História pela Universidade de São Paulo (2008). É especialista da Divisão Técnico-Científica de Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo desde 2013, onde atua na área de catalogação e documentação de acervo.

Rejane Elias possui graduação e licenciatura em História pela Universidade de São Paulo (2002 e 2003) e formação continuada em conservação e restauração de papel. É especialista da Divisão Técnico-Científica de Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo desde 2006, onde atua na área de preservação, com ênfase na conservação e restauração de obras de arte em suporte papel e conservação preventiva.

Renata Casatti Formada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado, em 1990. Realizou curso de Preservação e Restauo sobre papel na escola SENAI Theobaldo de Nigris e Associação Brasileira de Encadernação e Restauo. Coordenou vários cursos de restauo na ABER/SENAI. Participou do projeto de execução e montagem do antigo Laboratório Edson Motta, hoje Núcleo de Conservação e Restauo Edson Motta. Realizou estágios no Museu Paulista e Arquivo Nacional. Trabalhou em ateliê particular próprio desde 1994, prestando serviços para várias instituições públicas. É Especialista em Conservação e Restauo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo desde 2006.

Teodora Carneiro formada em artes plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado em 1990. Desde 1991, trabalha na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Iniciou em 1993 no Laboratório de Restauo como assistente e desde 2004 é Coordenadora da Reserva Técnica. Iniciou a especialização em Conservação e Restauo de Pintura de Cavalete no Instituto Paulista de Restauo em 1994, terminando em 1996. De 1999 a 2005, frequentou workshops organizados pelo British Council e VITAE no Brasil. Em 2001 trabalhou como restauradora nos ateliês de conservação e restauo da Tate Gallery, Londres. Participou da renovação do edifício da Pinacoteca do Estado, incluindo suas áreas de exposição, laboratório de conservação e reservas técnicas, para a reabertura em 1998. Entre 2012 e 2013 lecionou Conservação Preventiva no curso de pós-graduação em Museologia, Coleccionismo e Curadoria, na Faculdade de Belas Artes de São Paulo.

GEACC – Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu – CNPq (desde 2011), coordenado por Cristina Freire, tem como um dos seus principais objetivos a investigação de novos paradigmas para museus de Arte

Contemporânea, analisando as características das práticas artísticas contemporâneas em sua relação com a práxis museológica. O grupo é composto por pesquisadores de diversas universidades e alunos de graduação e pós-graduação da USP.

Membros relatores do Seminário Internacional: ARTE CONTEMPORÂNEA: preservar o quê?:

Ana Paula Monteiro é graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo. Trabalha no Museu de Arte Contemporânea da USP como estagiária da Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica.

Bruno Sayão é graduado em Artes Visuais pela Unicamp. Atualmente, desenvolve pesquisa de mestrado abordando a Arte Postal na América Latina a partir do acervo do MAC USP. É aluno do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA) da USP.

Bárbara Kanashiro é performer, atriz e arte educadora. Estuda Artes Visuais na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Integra o Coletivo Parabelo desde 2010, no qual investiga relações entre corpo, performance e cidade através de performances urbanas.

Carolina Castanheda Moura é estudante de letras na USP e estagiária do MAC USP. Participou do projeto de pesquisa de Cristina Freire para a publicação do livro “Walter Zanini: Escrituras Críticas” (2013, prêmio Jabuti 2014) e foi assistente de curadoria na exposição “Por um museu público –Tributo a Walter Zanini”.

Emanuelle Schneider Atania é graduada em Design Industrial, mestre pelo Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP onde desenvolveu pesquisa sobre a presença de artistas e obras Fluxus na coleção de Arte Conceitual do MAC USP e atualmente realiza pesquisa de doutorado em Arte e Novas Tecnologias pelo mesmo programa.

Fernanda Porto é designer gráfica, artista visual e aluna do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP. Em sua pesquisa de mestrado, investiga a presença do carimbo nas práticas de artistas conceituais, tendo como base o acervo MAC USP.

Julia Coelho é graduanda em Artes Plásticas pela Universidade de São Paulo. No Museu de Arte Contemporânea da USP foi estagiária da Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica. Tem realizado projetos em diversas áreas: expografia, produção gráfica, texto e pesquisa.

Luiza Mader Paladino é bacharel em Artes Visuais pela Universidade de Brasília e atualmente é mestranda na área de Crítica e Teoria de Arte pela Universidade de São Paulo – USP. Sua pesquisa se fundamenta no estudo das práticas conceitualistas na América Latina durante os anos 70, com foco no intercâmbio artístico entre Brasil e Argentina.

CRÉDITO DAS IMAGENS¹⁹⁰

Página 32

http://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913

Página 42

Lino García Morales

Páginas 21 e 23

Humberto Farias de Carvalho

Página 57

Fotógrafo: Rita Burmester

Página 66

Fotógrafo: Ricardo Areias

Páginas 76, 80, 168, 169 e 171

Arquivo MAC USP

Páginas 188 e 100

Fotógrafo: André Porto

190. As imagens presentes nesta publicação foram recolhidas pelos autores dos textos em que estão inseridas, sendo eles os responsáveis pelas informações aqui contidas.

Página 114

Página do projeto Inside Installations <http://www.inside-installations.org/onlinecoursevideodocumentation/clip/index.htm>

Páginas 118 e 119

Departamento de Conservación-Restauración do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Página 126

Gilca Flores

Páginas 133 e 134

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Páginas 141, 142, 143 e 144

Centro Cultural São Paulo

Página 150

Acervo do Instituto Rubens Gerchman

Página 157

Edouard Fraipont / Itaú Cultural

Página 161

Itaú Cultural

