



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE  
JANEIRO – UNIRIO  
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

***Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-MUS  
Doutorado em Museologia e Patrimônio***

# **O DESAFIO CONTEMPORÂNEO DA CONSERVAÇÃO: A FRAGILIDADE DA *MEDIA ART***

*por*

***Geisa Alchorne de Souza***

*Aluno do Curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio*

*Linha 01 – Museu e Museologia*

Tese de Doutorado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Museologia  
e Patrimônio.

Orientador: Professor Doutor Ivan Coelho de Sá

*UNIRIO/MAST - RJ, março de 2019*

## FOLHA DE APROVAÇÃO

# O DESAFIO CONTEMPORÂNEO DA CONSERVAÇÃO: A FRAGILIDADE DA *MEDIA ART*

Tese de Doutorado submetida ao corpo docente do Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST/MCTIC, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Profa. Dra \_\_\_\_\_  
Maria Luísa Ramos de Oliveira Soares - UFRJ/EBA

Dra \_\_\_\_\_  
Simone de Sousa Mesquita - PPACT/MAST

Profa. Dra \_\_\_\_\_  
Helena Cunha de Uzeda - PPG-MUS

Prof.Dr. \_\_\_\_\_  
Nilson Alves de Moraes - PPG-MUS

Prof. Dr. \_\_\_\_\_  
Ivan Coelho de Sá (orientador)

Rio de Janeiro, 20 de março de 2019.

## Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

s719 souza, geisa alchorne de  
O Desafio Contemporâneo da Conservação: a  
fragilidade da media art / geisa alchorne de souza.  
-- Rio de Janeiro, 2019.  
130

Orientador: Ivan Coelho de Sá.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Museologia e Patrimônio, 2019.

1. Museologia. 2. Conservação e Restauração. 3.  
Arte Contemporânea. 4. Media Art. 5. Patrimônio . I.  
Sá, Ivan Coelho de, orient. II. Título.

*Ao meu amor,  
Renato Lanna Fernandez,  
pela trajetória de aprendizagens e de carinho.  
E aos queridos Guga e Charlie,  
doçuras e companhias de todos os dias*

## AGRADECIMENTOS

Ao orientador Prof. Ivan Coelho de Sá, presença confiante e serena nos percalços encontrados. Meu grande afeto.

Aos membros da banca de avaliação: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Simone de Sousa Mesquita, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Helena Cunha de Uzeda, Prof. Dr. Nilson Alves de Moraes, pelos questionamentos sempre atentos e críticos.

Aos artistas: Alessandra Vaghi, Angelo Marzano, Floriano Romano que colaboraram de forma generosa na pesquisa.

Aos comentários críticos e tão valiosos das queridas amigas Larissa Long , Elisabete Grillo e Claudia Ribeiro para a conclusão do trabalho.

Aos profissionais do Museu de Arte Contemporânea/Niterói que participaram com informações e com sua experiência profissional: à museóloga Angelica Pimenta e à equipe de conservação, ao bibliotecário Jhonathan Soarez.

Aos profissionais do Arquivo Nacional pelas conversas e auxílios tão fundamentais para minhas reflexões.

Aos professores Nilson Moraes e Luís Carlos Borges, da pós-graduação em Museologia e Patrimônio, da UNIRIO/MAST, pelo conhecimento inestimável e pelos exemplos de indignação e coragem.

À minha mãe e amiga de todos os momentos, Ilader Alchorne de Souza, meus irmãos: Alziane e Denaldo, e minha cunhada Ana.

À todos os meus afilhados: Ana Claudia, Gabi, Isabely, Leonardo, Lua Mariana, Matheus, Mel Isabel, Rodrigo que me ajudam a acreditar na criança que carregamos e a prosseguir como aprendiz.

*Quanto mais me capacito como profissional,  
quanto mais sistematizo minhas experiências,  
quanto mais me utilizo do patrimônio cultural,  
que é patrimônio de todos e ao qual todos devem servir,  
mais aumenta minha responsabilidade com os homens.*

(FREIRE, 1986. p. 20)

## RESUMO

SOUZA, Geisa Alchorne. O Desafio Contemporâneo da Conservação: a fragilidade da *media art*. Orientador: Profº Dr. Ivan Coelho de Sá UNIRIO/MAST. 2019. Tese.

O recorte temático na preservação das produções de *media art*, com suas variações de suportes e dispositivos em instalações e/ou ambientes, é muito abrangente e se multiplica vertiginosamente pela larga possibilidade de ações criativas proporcionadas pelas inovações tecnológicas. A manutenção da funcionalidade das obras de *media art* encontra na transitoriedade o maior obstáculo para a conservação, juntamente com os escassos investimentos financeiros, a insuficiência de recursos materiais/tecnológicos e a falta de reconhecimento do acervo audiovisual como patrimônio, assim é fundamental a valorização dos profissionais de conservação-restauração. Uma avaliação de riscos no momento da aquisição da obra e um plano de conservação com ações que possibilitem o acompanhamento, a manutenção e a análise da temporalidade do objeto viabilizam uma melhor investigação e, conseqüentemente, ações de preservação mais éticas e criteriosas. A documentação é o espaço de fluxo da historicidade e da subjetividade garantindo toda a representação, e proporcionando pesquisas e discussões que redimensionem a inevitável descontinuidade dos objetos em novas leituras.

**Palavras-chave:** Arte Contemporânea, Conservação e Restauração, *Media Art*, Museologia, Patrimônio Cultural.

## ABSTRACT

SOUZA, Geisa Alchorne. The Contemporary Challenge of Conservation: the fragility of media art. Advisor: Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá. UNIRIO / MAST. 2019. Thesis.

The thematic clipping in the preservation of media art productions, with their variations of media and devices in installations and / or environments, is very broad and multiplies itself vertiginously by the wide possibility of creative actions provided by technological innovations. Maintaining the functionality of media art works finds in transience the greatest obstacle to conservation, coupled with scarce financial investments, insufficient material / technological resources and lack of recognition of the audiovisual heritage as patrimony, so it is also fundamental the valuation of conservation-restoration professionals. A risk assessment at the time of acquisition of the work and a conservation plan with actions that make it feasible to follow up, maintain and analyze the temporality of the object make it possible to have a better investigation and, consequently, more ethical and critical preservation actions. Documentation is the flow space of historicity and subjectivity, guaranteeing all representation, and promoting research and discussions that reshape the inevitable discontinuity of objects in new readings.

**Keywords:** Conservation and Restoration, Contemporary Art, Media Art, Museology, Cultural Heritage

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Trecho da exibição de <i>L'anticoncept</i> (1951), de Gill J. Wolman Fonte: <a href="http://www.lightindustry.org/anticoncept">http://www.lightindustry.org/anticoncept</a> . Acesso: junho 2017	p.13
Figura 2 -	Portapak, da SONY(1965) Fonte: <a href="http://www.redsharknews.com/production/item/4457-a-long-time-ago,-in-a-brochure-far,-far-away,-we-found-a-video-recorder-like-the-sony-av-3400-'portapak">www.redsharknews.com/production/item/4457-a-long-time-ago,-in-a-brochure-far,-far-away,-we-found-a-video-recorder-like-the-sony-av-3400-'portapak</a>	p.15
Figura 3 -	Duas versões do trabalho 6 <i>Tv Dé-Coll/age</i> 1963/1995, de Wolf Vostell Fonte: <a href="http://teseopress.com/typamuseos/chapter/refectum1-6-tv-de-collage-de-wolf-vostell-un-caso-de-estudio/">teseopress.com/typamuseos/chapter/refectum1-6-tv-de-collage-de-wolf-vostell-un-caso-de-estudio/</a> Acesso: junho 2017	p.16
Figura 4 -	<i>Watchdog II</i> (1997), de Naum June Paik - quadro de alumínio, Panasonic câmera de vídeo, 2 alto-falantes de áudio, placas de circuito, três 13 no. TVs em cores, um 9 no. TV a cores, nove 5 em. TVs em cores, 2 canal original Paik vídeo - 138,4 cm x 156,4 cm x 42,8 cm Fonte: <a href="http://artsy.net/artist/nam-june-paik?1990">artsy.net/artist/nam-june-paik?1990</a> Acesso: maio 2016	p.17
Figura 5 -	Recorte do detalhe da câmera escondida sob o chapéu na obra "Chapéu Panorâmico" Fonte: Biblioteca MAC/Niterói. Acesso: outubro de 2017	p.21
Figura 6 -	Imagem da página, <i>on line</i> , da Bolsa de Arte Fonte: <a href="http://www.bolsadearte.com">www.bolsadearte.com</a>	p.26
Figura 7 -	Distribuição do Tipo de Obras Vendidas. Relatório Latitude Fonte: <a href="http://latitudebrasil.org/media/arquivos/arquivo/relatorio.pdf">latitudebrasil.org/media/arquivos/arquivo/relatorio.pdf</a>	p.28
Figura 8 -	Trecho do filme "Estava chovendo aquela noite" (2006) Fonte: crédito Geisa Alchorne Ano:2017	p.54
Figura 9 -	Trecho do filme "Sobre seu corpo as nuvens passam." (2008) Fonte: crédito Geisa Alchorne Ano:2017	p.54
Figura 10 -	Caixas contendo foto de nuvens e na frente uma pequena pintura do mesmo céu com bordados e molduras douradas Fonte: <a href="http://projeto.blogspot.com/2009/09/alessandra-vaghi-mac-niteroi.html">projeto.blogspot.com/2009/09/alessandra-vaghi-mac-niteroi.html</a> . Ano:2018	p.56
Figura 11 -	Vídeoinstalação "Estava chovendo aquela noite" Fonte: cedida pelo MAC/Niterói. Ano:2018 créditos: Márcia Muller e Paulinho Muniz	p.57
Figura 12 -	Detalhe da foto na lateral do sofá da obra "Estava chovendo aquela noite" Fonte: cedida pelo MAC/Niterói. Ano:2018 créditos: Márcia Muller e Paulinho Muniz	p.58
Figura 13 -	Detalhe da segunda tevê que exibiu o vídeo "Sobre o seu corpo as nuvens passam" Fonte: cedida pelo MAC/Niterói. Ano:2018 créditos: Márcia Muller e Paulinho Muniz	p.59
Figura 14 -	Recorte de imagem do filme " <i>Le Hasard - Um lance de mar para Mallarmé</i> ", de 1978 Fonte: crédito Geisa Alchorne. Ano:2017	p.60
Figura 15 -	Convite da exposição Corpo Escrito, 2012 Fonte: cedida pelo MAC/Niterói. Ano:2018 créditos: Márcia Muller e Paulinho Muniz	p.61
Figura 16 -	Algumas pinturas da exposição Corpo Escrito, 2012 Fonte: <a href="http://culturanniteroi.com.br/blog/index.php?id=2013&amp;equ=macniteroi">culturanniteroi.com.br/blog/index.php?id=2013&amp;equ=macniteroi</a> . Acesso: outubro 2017	p.62
Figura 17 -	Modelo da capa do disco de vinil Fonte: <a href="http://www.belgaleria.com.br/peca.asp?ID=1544204">http://www.belgaleria.com.br/peca.asp?ID=1544204</a> Acesso: dezembro 2017	p.64
Figura 18 -	Modelo do estojo RIO OIR (2011) Fonte: <a href="http://www.leilaodearte.com">www.leilaodearte.com</a> Acesso: dezembro 2017	p.65
Figuras 19 e 20	Detalhes da instalação "Sobre Pintura", de Gustavo Speridião, no MAC/Niterói, a exposição Novas Aquisições, em 2010 Fonte: cedida pelo MAC/Niterói. Ano:2018. créditos: Márcia Muller e Paulinho Muniz	p.67
Figura 21 -	Detalhes do vídeo "A Pintura" Fonte: cedida pelo MAC/Niterói. Ano:2018 .créditos: Márcia Muller e Paulinho Muniz	p.69
Figura 22 -	Registro da performance da escultura sonora "Falante" Fonte: ROMANO, 2009. Acesso: outubro 2017	p.72
Figura 23-	Convite para a performance "Chapéu Panorâmico", 2016, no MAC/Niterói Fonte: Biblioteca MAC/Niterói. Acesso: outubro de 2017	p.73
Figura 24 -	Performance "Chapéu Panorâmico", 2016, no MAC/Niterói Fonte: Biblioteca MAC/Niterói. Acesso: outubro de 2017	p.74
Figura 25 -	Performance "Chapéu Panorâmico", 2016, no MAC/Niterói (visão dos telões) Fonte: Biblioteca MAC/Niterói. Acesso: outubro de 2017	p.75
Figura 26 -	Chuveiro sonoro - chuveiros de aço, amplificador, alto-falante e gravações caseiras. 249 cm x70 cm x70 cm Fonte: ROMANO, 2009. Acesso: outubro de 2017	p.76

## SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

<b>ABACT</b>	Associação Brasileira de Arte Contemporânea
<b>ABCA</b>	Associação Brasileira de Críticos de Arte
<b>ABPA</b>	Associação Brasileira de Preservação Audiovisual
<b>ABRACOR</b>	Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores
<b>APEX</b>	<i>Audiovisual Preservation Exchange</i>
<b>APEX-BRASIL</b>	Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos
<b>BNDES</b>	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
<b>CNI</b>	Confederação Nacional da Indústria
<b>CONARQ</b>	Conselho Nacional de Arquivos
<b>CRIDI</b>	Cultura, Representação e Informação Digitais
<b>CTDAISM</b>	Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais
<b>DVD</b>	<i>Digital Video Disc</i>
<b>EBA/UFMG</b>	Escola de Belas Artes / Universidade Federal de Minas Gerais
<b>EBA/UFRJ</b>	Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro
<b>FAD</b>	Feira de Artes Digitais
<b>FILE</b>	Festival Internacional de Linguagem Eletrônica
<b>FUNARTE</b>	Fundação Nacional de Arte
<b>HD</b>	<i>Hard Disc</i>
<b>IBRAM</b>	Instituto Brasileiro de Museus
<b>ICN</b>	<i>Institut Collectie Nederland Research</i>
<b>ICOM</b>	<i>International Council of Museums</i>
<b>ICOM-CC</b>	<i>International Council of Museums – Committee for Conservation</i>
<b>INCCA</b>	<i>International Network for the Conservation of Contemporary Art</i>
<b>ISEA</b>	<i>Symposium on Electronic Art</i>
<b>MAC/Niterói</b>	Museu de Arte Contemporânea de Niterói
<b>MAC/São Paulo</b>	Museu de Arte Contemporânea de São Paulo
<b>MAM/BA</b>	Museu de Arte Moderna da Bahia
<b>MAM/RJ</b>	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
<b>MAM/SP</b>	Museu de Arte Moderna de São Paulo
<b>MAP</b>	Museu de Arte da Pampulha
<b>MASP</b>	Museu de Arte de São Paulo
<b>MinC</b>	Ministério da Cultura
<b>MINOM</b>	Movimento Internacional para uma Nova Museologia
<b>MIS/São Paulo</b>	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
<b>MNBA</b>	Museu Nacional de Belas Artes
<b>MNRS</b>	Museu Nacional Reina Sofia
<b>MoMA</b>	<i>Museum of Modern Art de New York</i>
<b>PDD</b>	Preservação Digital Distribuída
<b>PIPA</b>	Prêmio Investidor Profissional de Arte
<b>PNPA</b>	Plano Nacional de Preservação Audiovisual
<b>SBMK</b>	<i>The Netherlands Foundation for the Conservation of Contemporary Art</i>
<b>SEBRAE</b>	Associação do Comércio Exterior do Brasil, Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
<b>SENAI</b>	Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial
<b>SESI</b>	Serviço Social da Indústria
<b>UFBA</b>	Universidade Federal da Bahia
<b>UFF</b>	Universidade Federal Fluminense
<b>UFMG</b>	Universidade Federal de Minas Gerais

**UFRJ**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**UNIRIO**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

**UVA**

Universidade de Amsterdam

## SUMÁRIO

	Pág.
<b>INTRODUÇÃO</b>	2
<b>Capítulo 1</b>	
<b>A MEDIA ART - DO MERCADO AOS MUSEUS</b>	
1.1 - A MEDIA ART	12
1.2 - O MERCADO DE ARTE CONTEMPORÃNEA - MEDIA ART	23
1.3 - O MUSEU E O CONTÍNUO DESAFIO	36
<b>Capítulo 2</b>	
<b>O MAC/NITERÓI E AS PRODUÇÕES DE MEDIA ART</b>	50
2.1 – ALESSANDRA VAGHI - "ESTAVA CHOVENDO AQUELA NOITE" E "SOBRE SEU CORPO AS NUVENS PASSAM"	54
2.2 - ÂNGELO FIUNGO MARZANO - "LE HASARD - UM LANCE DE MAR PARA MALLARMÉ"	57
2.3 - CILDO MEIRELES - "RIO OIR"	64
2.4 - GUSTAVO SPERIDIÃO - "SOBRE PINTURA"	67
2.5 - FLORIANO ROMANO - "FALANTE", "CHAPÉU PANORÂMICO" E "CHUVEIRO SONORO"	71
<b>Capítulo 3</b>	
<b>A MEDIA ART E OS DESAFIOS DA CONSERVAÇÃO</b>	
3.1 - A FRAGILIDADE FÍSICA - ENFRENTANDO A DESCONTINUIDADE DA OBRA NO PRESENTE	80
3.2 - DOCUMENTAÇÃO - A CONTINUIDADE DA OBRA PARA O FUTURO	106
<b>CONSIDERAÇÕES</b>	105
<b>REFERÊNCIAS</b>	110
<b>ANEXO</b>	
<b>ROTEIRO DA ENTREVISTA</b>	118

# **INTRODUÇÃO**

## INTRODUÇÃO

Considerando que a arte se baseia em um sistema de construção e um sistema de comunicação, onde a obra é o resultado do processo inventivo e original que o artista usa para construir e comunicar uma realidade passível de produzir uma experiência perceptiva no espectador; podemos, então, apontar que a obra é, em si mesma, um sistema interligado de dupla interpretação: onde a primeira é o próprio trabalho do artista e uma segunda, daqueles que observam ou vivenciam a proposta artística que, segundo John Dewey (BRANDI, 2005, p.14), "[...] é *recriada todas as vezes que é experimentada esteticamente.*"

Na arte contemporânea, o sistema de construção apresenta três pontos que diferem das artes tradicionais: um ponto, é que o artista não precisa necessariamente criar todos os elementos que inclui no seu trabalho, isto é, ele pode recorrer à objetos pré-fabricados (como os *ready-made*<sup>1</sup>, de Marcel Duchamp), ou misturar diversos elementos<sup>2</sup>. Um segundo ponto é a participação do outro, ou seja, ele pode delegar parte do processo criativo da obra para um ajudante e também para o público<sup>3</sup>. O terceiro ponto, é que a obra contemporânea não tem forçosamente que ser construída, mas simplesmente formulada porque, como realça o crítico de arte e filósofo Arthur Colemam Danto<sup>4</sup> (2006, p 35), "*a arte demonstra conceitualmente que não é necessário ter um objeto visual palpável para que algo seja uma obra de arte.*" Assim a constituição do trabalho está subordinada à idéia, ou seja, a obra não precisa estar fisicamente vinculada a um determinado espaço. Ela pode ser construída em momentos e espaços diferentes, desde que vinculada ao projeto do artista, o que pode permitir inúmeras formas de manifestações: sejam sobre suportes que se alteram com o tempo, em materiais efêmeros, através de vivências corporais, ou de forma virtual, entre tantas e inimagináveis maneiras.

---

<sup>1</sup> Marcel Duchamp (1887-1968) foi o responsável pelo conceito de *ready-made*, que é a transposição de um elemento da vida cotidiana para o campo das artes. Dessa forma, os *ready-made* confrontam o público, forçando-o a pensar e a refletir sobre a questão da arte enquanto linguagem, também questiona o valor do objeto artístico como mercadoria e abala a noção de arte consagrada pela sociedade ocidental. (SOUZA, 2006, p.20)

<sup>2</sup> O artista tem a liberdade para trazer produtos do mercado para sua obra ou mesclar com dispositivos e suportes diversos.

<sup>3</sup> Aqui se refere tanto à um profissional especializado quanto ao público que interage das mais variadas formas: acionando um mecanismo, vivenciando uma instalação, entre outras tantas interfaces.

<sup>4</sup> Arthur Colemam Danto (1924-2013) é oriundo de uma vertente da filosofia analítica. Suas duas obras mais conhecidas são: *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte* (2005) e *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história* (2006).

Paralelamente a estes pontos, cabe esclarecer que a ênfase da pesquisa está nas questões de preservação que surgem, principalmente, sobre obras que possuem componentes como fios e energia elétrica até as memórias nos discos rígidos que comportam os arquivos. Os avanços tecnológicos, sejam na construção de dispositivos, seja na evolução da linguagem incidem em processos de continuidade ou de descontinuidade das obras. Esses processos ficam mais complexos quando misturam variadas combinações de técnicas e de materiais, em ambientes híbridos e com modificações a cada exposição. É claro que sempre existiu, e existe, uma perda em termos de técnica e meios de expressão, ao longo do tempo, de acordo com a singularidade de cada artista e a complexidade da natureza dos materiais escolhidos; além de toda influência que a trajetória da obra percorreu (do atelier até as exposições passando pelo transporte, manuseio, guarda), de tal modo, que é difícil encontrar para cada viés artístico, uma previsão de permanência. Não se pode deter a passagem do tempo e as suas consequências sobre as obras, mas pode-se entender este fluxo e discutir os caminhos. E são as questões relativas à permanência, ou não, da obra frente às indagações que envolve a responsabilidade dos profissionais de conservação-restauração diante de arte contemporânea, que configuram o objeto de estudo deste trabalho.

No contexto da pesquisa, abarcamos o uso de mecanismos eletrônicos- e/ou digitais, especificamente, com as produções artísticas em filmes ou sonoras, com suas variações de suportes e dispositivos, em instalações e/ou ambientes. A definição mais utilizada pelos museus contemporâneos norte americanos e ingleses para este amplo e crescente campo tecnológico, segundo Magalhães (2015, p.69.), é *time based media arts*, mas também são frequentes as expressões: *media art*<sup>5</sup>, *media based art*, *novas media*.<sup>6</sup> Dentre estas, adotaremos o termo *media art*. A dificuldade da classificação da *media art* deve-se, em parte, a diversidade de obras que esta expressão abarca. Em geral, entendia-se que o termo se aplicava ao uso de dispositivos relacionados ao movimento e ao som distinguindo das obras estáticas como pinturas, fotografias e esculturas. Com a amplitude e o desenvolvimento tecnológico acelerado, a abrangência deste termo cresceu rapidamente. Segundo Mello (2008, p.37), tal perspectiva expandida do vídeo "*implica em observar os seus trânsitos na arte como*

---

<sup>5</sup> Aqui vamos adotar o termo *media art* porque este abrange a diversidade de obras, sejam eletrônicas, sonoras ou digitais; e pode compreender uma gama de derivações como videoinstalação, videoperformance, videoescultura, videotexto, arte sonora, etc.

<sup>6</sup> Não optamos pelo termo "novas medias" porque é confuso. Alguns suportes não são mais novos, como o vídeo, por exemplo. A tendência é o desaparecimento cada vez mais acelerado dos suportes e dispositivos mecânicos e digitais.

*interface*”, entendendo aqui interface como fronteiras compartilhadas que colocam o vídeo em contato com múltiplas ações criativas, em um mesmo trabalho de arte.

Para este trabalho, concentramos nas obras *media art*, podendo incorporar instalações e/ou ambientes. A maior dificuldade, além dos problemas que surgem no momento da exposição, é a manutenção da funcionalidade do 'meio' diante da sua transitoriedade.<sup>7</sup> Estas dificuldades ocorrem, principalmente, porque a necessidade de migração do documento audiovisual e o sonoro<sup>8</sup> não são compatíveis com a rapidez das inovações advindas da lógica da indústria e do mercado. A singularidade da linguagem audiovisual e da sonora, como documento ou como objeto artístico, já traz, na sua constituição, uma série de desafios relacionados à sua expectativa de vida, uma vez que as estratégias de ação devem atuar sobre o suporte e também sobre os dispositivos que lhe são atrelados.

Toda a matéria tem um ciclo de vida, seja pela efemeridade, notória na arte conceitual; pela temporalidade presente na materialidade de todos os objetos; pela obsolescência dos mecanismos. As particularidades da *media art* trazem questionamentos para a preservação, seja pela qualidade do material, seja pela não-adequação, ou ainda, seja na descontinuidade pela falta dos dispositivos tecnológicos que desaparecem do mercado. Assim, é fundamental incluir na análise detalhada do conservador-restaurador, a avaliação da expectativa de vida com inúmeras

---

<sup>7</sup> A transitoriedade ocorre porque as tecnologias exigidas para o acesso à uma obra da *media art* estão sempre em vias de tornarem obsoletas. E mesmo quando ocorrem as migrações, estas podem tornar variáveis e mutáveis as formas de exposição e de configuração, que passam a ser apresentadas com diferenciais e correm o risco de romper as suas referências conceituais. Em algumas obras de caráter escultórico, como exemplo, nas instalações e nas esculturas com vídeo de Naum June Paik (1932-2006), a desmaterialização do objeto é evitada a todo custo, sendo comum estratégias que imitam a configuração original do *hardware* e do *software*, emulando-a, para que tenha o mesmo aspecto do original.

<sup>8</sup> Para melhor entendimento, a diferenciação do documento audiovisual e do sonoro está nas determinações do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), especificamente da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM), criada pela Portaria nº 90, de 20 de maio de 2010, com o "objetivo realizar estudos, propor normas e procedimentos no que se refere à terminologia, à organização, ao tratamento técnico, à guarda, à preservação, ao acesso e ao uso de documentos." O Glossário (versão 2016, p.12) define e diferencia os documentos como: "**Documento audiovisual**: gênero documental integrado por documentos que contém imagens, com finalidade de criar a impressão de movimento, associadas ou não a registros sonoros. **Documento iconográfico**: gênero documental integrado por documentos constituídos de imagens fixas. **Documento musical**: que se caracteriza por conter informação musical, aquela que emana tanto da dimensão fenomenológica da música (fixada em registros sonoros e audiovisuais) quanto da sua dimensão linguística e semiológica (materializada nos registros em notação musical ou musicográficos). **Documento musicográfico**: gênero documental integrado por documentos que se caracterizam por conter informação codificada através de notação musical (ou equivalente), independentemente do processo de produção, de registro ou fixação, e de reprodução ou realização. Exemplos de documentos musicais: partituras, partes (vocais e/ou instrumentais), livros de coro e cartilhas. **Documento sonoro**: gênero documental integrado por documentos que contém registros sonoros." (ver em: [www.conarq.arquivonacional.gov.br/ctdaism](http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/ctdaism)).

indagações que dêem suporte para um plano de conservação específico para cada obra.

A hipótese de refletir aqui sobre a possibilidade da impermanência da obra, especificamente a *media art*, em instalações, combinadas ou não, em ambientes, não significa a defesa de que a única opção seja o descarte simples do objeto. O que se aponta é a possibilidade de uma sustentação de argumentos que possam dar conta da decodificação da obra, do seu significado conceitual, da sua funcionalidade e da sua longevidade; além de argumentos apoiados por uma documentação extremamente consistente e que validem cada decisão tomada: seja pela continuidade com as devidas considerações; seja pela descontinuidade, documentada e validada por diferentes profissionais; ou seja, para uma "nova" comunicação através dos registros materiais da própria obra e seus apontamentos visuais. Para corroborar esta ideia, o estudioso Salvador M. Viñas<sup>9</sup> expõe, em sua Teoria Contemporânea da Restauração (2003), a importância de uma ética que seja funcional, sincrética, sustentável e circunstancial como tomadas de consciência para validar a postura do profissional, e, assim, favorecer possibilidades para ações de curto, médio e longo prazos que ajudem no monitoramento temporal do objeto, ou seja, organizar um plano de metas com objetivos e ações, incluindo um acompanhamento, manutenção e uma avaliação periódica.

Assim, uma análise embasada e detalhada sobre a temporalidade dos materiais, além de reunir a intenção do autor e do mantenedor, proporciona um planejamento mais eficiente. A possibilidade da descontinuidade do objeto continuará real e possível, mas como a conservação não é uma operação pontual, mas permanente e em processo, caminhos irão surgir. Pode ser que políticas públicas surjam exigindo a fabricação e a manutenção, mesmo em pequena escala, de todos os suportes e dispositivos eletrônicos e digitais, já produzidos. Pode ser que uma interface entre indústrias e fornecedores auxilie quanto ao comportamento dos materiais e padronize os sistemas de armazenamento. E mesmo que tudo isso aconteça, o que seria muito bom, a descontinuidade, pela obsolescência e/ou perenidade, continuará existindo porque a perda da funcionalidade do objeto pode ser inevitável. De modo que, qualquer opção profissional, com ou sem a colaboração do artista, será influenciada pelo contexto (ACKROYD e VILLERS, 2005), e, portanto, só

---

<sup>9</sup> Salvador Muñoz Viñas nasceu em 1963, na Espanha. Formado em Belas Artes e História da Arte, com PhD em pesquisa sobre materiais e técnicas da pintura renascentista do Sul da Itália Atualmente leciona sobre conservação de papel e ética da conservação na Universidade Politécnica de Valência.

uma abordagem ética e interdisciplinar do conservador-restaurador será capaz de alcançar soluções equilibradas.

Todo este desafio diante da arte contemporânea aumenta dentro dos museus. As incertezas com a inserção vertiginosa e mutável das tecnologias atuais, seja na conservação ou na documentação, seja na curadoria ou na gestão, seja na expografia ou na reserva técnica, acabam, em muitos momentos, se defrontando com questões similares à outras instituições<sup>10</sup>. Esta reconfiguração de conceitos e de metodologias exige repensar até o que se concebia como processo de musealização, no qual, segundo Peter van Mensch (1947): “[...] o objeto é coletado (selecionado), classificado, conservado e documentado. Como tal, ele se torna fonte para a pesquisa ou elemento de uma exposição” (1992, p.11).

Sendo assim, a opção do local da pesquisa ficou centrada nas instituições de acervo contemporâneo, em função da excelência em selecionar, preservar, estudar, documentar e exibir arte contemporânea<sup>11</sup> e, portanto, com maiores possibilidades de experiências com a *media art* e suas questões de temporalidade. Para tal, a escolha mais viável operacionalmente, foi o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC/Niterói), uma instituição já visitada durante o mestrado<sup>12</sup>, para discutir sobre as dificuldades encontradas no âmbito da documentação de acervos contemporâneos.

O MAC/Niterói<sup>13</sup>, projetado por Oscar Niemeyer (1907-2012), foi inaugurado em 1996, a partir da ideia do colecionador e empresário do ramo do café, João Sattamini (1933-2018) que tinha interesse em acomodar sua coleção de arte contemporânea brasileira, o que logo foi aceito juntamente com a indicação de Oscar Niemeyer para sua projeção. Dentre as obras da Coleção MAC, cinco artistas foram listados com produções artísticas, com filmes ou apenas sonoras, independente do

---

<sup>10</sup> A inserção de novas tecnologias trouxe para os museus assim como já ocorre com os arquivos, situações como a recepção e a circulação, além de questões como cópia e original, quanto ao direito autoral, as condições de exibição e empréstimos, as formas de arquivos digitais, entre outras tantas demandas.

<sup>11</sup> Existem coleções contemporâneas nos acervos de muitos museus tradicionais, mas entendemos que um museu específico para esta linguagem oferece uma experiência mais vasta e aprofundada sobre o tema.

<sup>12</sup> A visita ao MAC/Niterói, no ano de 2011, contemplou duas entrevistas: uma, com a museóloga na época, Cristina de Moura Bastos, responsável pela inserção de informações no Banco de dados; e, outra, com a também a museóloga e chefe da Divisão de Acervos, Márcia Müller.

<sup>13</sup> Segundo Mônica Spinelli: "A obra consumiu 3 milhões de dólares, financiados em parte pela Prefeitura e em parte pela iniciativa privada, através do aluguel de terrenos licitados pelo município para a implantação de postos de gasolina". In: SPINELLI, M.. "Flor na paisagem: Niterói recebe, até agosto, museu de arte projetado por Niemeyer". A Construção São Paulo, nº 2369, julho, 1993, p.12

suporte e do dispositivo escolhido: Alessandra Vaghi (Rio de Janeiro, 1965), Angelo Marzano (Minas Gerais, 1955), Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948), Floriano Romano (Rio de Janeiro, 1969), Gustavo Speridião (Rio de Janeiro, 1978). A artista Alessandra Vaghi tem uma produção de vídeo instalação com a temática da natureza no acervo do MAC, composta de dois vídeos: "Estava chovendo aquela noite"(1'45"), de 2006, desenvolvido através do poema, de Victor Hugo com o mesmo título; e "Sobre seu corpo as nuvens passam" (08'46"), de 2006, a partir do poema intitulado Gulliver, de Sylvia Plath. Os dois vídeos fizeram parte da exposição "Depois da tempestade" juntamente com bordados, fotos, pinturas, poesia, objetos. O trabalho de Angelo Fiungo Marzano é a compilação e edição em *Digital Video Disc* (DVD), da produção audiovisual do artista, filmado em Super-8, em 1978, em uma praia de Maceió. O título do filme "*Le Hasard - Um lance de mar para Mallarmé*" (2'55") é inspirado no poema *Um lance de dados nunca abolirá o acaso*, de Mallarmé. Cildo Meireles, artista multimídia, tem no acervo do MAC/Niterói o trabalho sonoro "*Rio Oir*", de 1976, que proporciona uma experiência sensorial no público através da gravação de sons de água de lugares distintos no Brasil. Outro artista é Floriano Romano. Trabalha com arte sonora combinando instalações e performances em espaços urbanos, sempre com obras abertas à participação do público. Em 2007, Romano produziu a performance "Falante"<sup>14</sup>, em que o artista transita por várias cidades com uma mochila que emite a frase "Não! Não! Não preste atenção!" e uma câmera de vídeo. Uma cópia da experiência registrada na Praça da Sé, em São Paulo, foi doada para o MAC/Niterói<sup>15</sup>. Outra obra do artista no acervo é o registro da performance "Chapéu Panorâmico", que foi realizada no MAC, em 2016, em que capoeiristas usando chapéus com câmeras projetavam, em tempo real, as imagens em duas telas.<sup>16</sup> E a terceira obra no MAC é a instalação "Chuveiro Sonoros", que foi produzida para o projeto INTRASOM, em 2011, nos pilotis do MAM/RJ. Por último, Gustavo Speridião, formado pela Escola de Belas Artes/UFRJ, mestre em Linguagens Visuais, trabalha, principalmente, com memórias e reflexões políticas em suas práticas através da justaposição de técnicas, com uma imensa atenção ao desenho, à linguagem, à cor, à crítica ao seu tempo. O trabalho doado ao MAC/Niterói, "Sobre Pintura", de

---

<sup>14</sup> A performance foi premiada no Salão de Abril, em Fortaleza, em 2007 e, no mesmo ano, participou da mostra "Futuro do Presente", no Itaú Cultural, em São Paulo.

<sup>15</sup> Na mídia de DVD está escrito 2/100, que é a segunda cópia de 100 realizadas. O tempo do vídeo é de 07'34" com 22 Kb.

<sup>16</sup> O registro em DVD entregue ao setor de Museologia, do MAC/Niterói, não foi editado com a duração de 31'54", com 36 Kb. Outra mídia editada (4'39") foi entregue com a mesma performance, mas realizada em 2008, em espaço externo, sob o título Uma ação de Romano.

2010, foi selecionado no Prêmio Marcantônio Vilaça, de 2010, e compreende uma instalação com um vídeo (4'29") mais três cadernos e três pinturas.

Partindo do princípio de que o conservador-restaurador deve ter a percepção de aspectos fundamentais para a leitura da obra, em função do conhecimento que é capaz de reunir à respeito: do objeto, do artista, do ambiente, do modo de exposição, e da função simbólica que desempenha para o público, cabe a elaboração de algumas questões relacionadas às obras de *media art*. O museu tem critérios para a aquisição de obras de *media art*? Quais seriam os critérios de conservação? Quais questões devem ser formuladas para manter os equipamentos originais das obras? Será possível migrar para um meio mais recente ou a mudança alteraria o olhar sobre a obra? Dentro da obsolescência e constante mudança de suporte digital, é preciso fazer escolhas e quais seriam os critérios? Após comprovação do não funcionamento do objeto, os museus deveriam guardar os equipamentos como uma narrativa do histórico da obra? É possível traçar um plano que contemple a expectativa de vida da obra que contém *media art* para auxiliar nas decisões de preservação? Dentro deste recorte, a proposta pautada em alguns pressupostos teóricos da Museologia, da Ciência da Conservação, da História da Arte é compreender os diversos aspectos sobre a continuidade da obra pelo viés do artefato tecnológico e do objeto musealizado, através da projeção da sua expectativa de vida, aqui, especificamente, das obras de *media art* composta de mecanismos industriais e eletrônicos, com o intuito de planejar ações a curto, médio e longo prazo, que alcancem soluções criteriosas.

Existe uma gama de estudos, cada vez mais crescente, sobre documentos audiovisuais, sonoros e musicais (EDMONDSON, 2013; SOUZA, 2009; SANTAELLA, 2003; e outros), que ponderam sobre os desafios permanentes diante da superação tecnológica. Um importante documento produzido, em 2016, mais especificamente sobre os arquivos audiovisuais, foi o Plano Nacional de Preservação Audiovisual<sup>17</sup>, que conceitua, aponta o cenário e encaminha ações que promovam, principalmente, o reconhecimento como patrimônio cultural brasileiro. E no momento político atual, a falta de infra-estrutura, o desmonte de instituições, o corte orçamentário, a precarização dos serviços ameaçam, a longo prazo, a preservação, como reafirmado

---

<sup>17</sup> O Plano Nacional de Preservação Audiovisual (PNPA) foi elaborado por profissionais do setor audiovisual, através da Associação Brasileira de Profissionais do Audiovisual (ABPA), em 27 de junho de 2016, como uma diretriz a ser inserida como parte integrante das políticas públicas de cultura. Disponível em: <http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/images/banners/PNPA.pdf> Visualizado em 16 de maio de 2017.

na Carta de Ouro Preto de 2017<sup>18</sup>, o que só aumenta as preocupações quanto a manutenção dos acervos. Estas preocupações, em muitos pontos, convergem com as dificuldades encontradas na preservação da *media art*, e são respaldadas, mesmo de forma ampla, em alguns trabalhos (FREIRE, 1999; MELLO, 2008; MAGALHÃES, 2015; MORALES, 2010; MACEDO, 2005; VIÑAS, 2003), o que não só intensifica o conhecimento relativo às metodologias de conservação e restauração, como também favorece a reflexão sobre conceitos do campo da Museologia e da Ciência da Conservação. É bom lembrar, que a ação de conservação está sempre em processo, como sublinha Souza (2009, p.15), em sua tese sobre a preservação de filmes, da Cinemateca Brasileira, que

"[...] é uma tarefa de gestão que não termina nunca. A manutenção a longo prazo da integridade de um registro ou de um filme depende da qualidade e do rigor do processo de preservação executado ao longo de décadas, não importa sob quais regimes administrativos, até um futuro indeterminado. Nenhum filme está preservado; na melhor das hipóteses, ele está em processo de preservação."

Assim a conservação não deve ser entendida apenas como um saber técnico, mas refletir, elaborar e planejar ações necessárias para garantir o sistema de construção e de comunicação do objeto dando acesso à experiência perceptiva do espectador. A singularidade dos documentos audiovisuais/sonoros ou das obras de *media art*, envolvem ações similares para a preservação, desde o momento da aquisição até as condições de exibição e guarda, podendo passar por tarefas específicas de continuidade (restauração, migração, adaptação e atualização), que atuam sobre o suporte e também sobre os dispositivos que lhe são atrelados; e de descontinuidade (obsolescência), que passa a atuar com a documentação da obra.

Para este fim, no primeiro capítulo, iremos tratar do relato sobre *media art*, a relação com o mercado e a inserção nos museus através das exposições e da integração em coleções. No segundo capítulo, faremos a apresentação de obras *media art*, da Coleção MAC, com enfoque nas produções dos artistas: Alessandra Vaghi, Ângelo Mariano, Cildo Meireles, Floriano Romano, Gustavo Speridião e a visão quanto à produção, transporte, armazenamento e exibição pontuando algumas reflexões dos artistas e a importância atribuída às obras e ao papel do conservador-restaurador. No terceiro capítulo, discutiremos alguns pontos para auxiliarem nas decisões de conservação como também na montagem de uma planilha de ações contendo dados da elaboração e concepção, o processo de apresentação ao público,

---

<sup>18</sup> Documento elaborado no Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais Brasileiros, por ocasião da 12ª CineOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto, em 26 junho de 2017. Disponível em: [http://universoproducao.com.br/source/12\\_cineop/noticias/encontronacionaldearquivose\\_acervos\\_audiovisuais\\_brasileiros\\_1.pdf](http://universoproducao.com.br/source/12_cineop/noticias/encontronacionaldearquivose_acervos_audiovisuais_brasileiros_1.pdf). Visualizado em 08 de agosto de 2017.

sua circulação e condições de exibição, compatibilidade digitais e preservação dos arquivos. Também apontaremos a documentação como continuidade, tanto no aspecto da sua historicidade e subjetividade, como na sua funcionalidade.

Na perspectiva da construção desta intenção, o preâmbulo do trabalho aponta para os capítulos que seguem com o propósito de abrir para diálogos com/entre outros sujeitos, entre sujeito e objeto; o que se acredita ser o caminho possível para uma visão mais abrangente de todo o processo, que não termina aqui, apenas é um fomento para instigar a reflexão.

## **CAPÍTULO 1**

### ***A MEDIA ART - DO MERCADO AO MUSEU***

"[...] supõe uma nova concepção de museu que possa também assimilar o fluido e entremear o paradoxo de incorporar dinamicamente o transitório." (FREIRE,1999, p.53)

## 1.1 - A MEDIA ART

Dentro do amplo universo de obras de arte "pós-moderna" onde, segundo Danto (2006), não há mais limite histórico, conceitual, material ou estilístico porque tudo é permitido e acessível, focamos no conjunto das obras '*media art*', discernido por objetos em que o artista emprega uma ou mais tecnologia no seu sistema de construção, combinando ou não, com fotos, textos, performances, objetos, esculturas, *happenings*<sup>19</sup>, instalações, interações, entre tantas outras possibilidades. Além de uma organização espacial como parte da sua estrutura narrativa, a *media art* só é concebida a partir da experiência perceptiva do outro para dar significado à sua concepção artística.<sup>20</sup> Esta organização física amplia "[...] o momento da arte do plano da imagem para o plano do ambiente e da supressão do olho como único canal de apreensão sensórica [...]" (MELLO, 2008, p. 169). Assim, o espectador torna-se também autor (CAUQUELIN, 2005) do processo criativo, a partir da sua interação com o ambiente projetado pelo artista e/ou elaborado pela curadoria do museu.

Estas novas "*paisagens sígnicas*", conforme denominação de Santaella (2003), que absorvem as mais diversas tecnologias num espaço onde o corpo e não somente o olhar se inscreve na obra, já tinham suas reivindicações para mediação de novos dispositivos na arte<sup>21</sup>, com os dadaístas e os futuristas, depois na ênfase crítica do movimento *Fluxus* e, se solidifica nos artistas individuais como: Man Ray (1890-1976), Moholy-Nagy (1895-1946), Tatlin (1885-1953) e John Cage (1912-1992). Um dos primeiros projeto de ambientação<sup>22</sup>, usando a tecnologia do cinema, foi vivenciado

<sup>19</sup> O termo *happening* é criado no fim dos anos 50 pelo americano Allan Kaprow para designar uma forma que combina artes visuais e um teatro, sem texto nem representação. Os espetáculos aproximam o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista. Os eventos apresentam estrutura flexível, sem começo, meio e fim. O *happening* ocorre em tempo real. Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não há separação entre o público e o espetáculo. (ALVARADO, 1999)

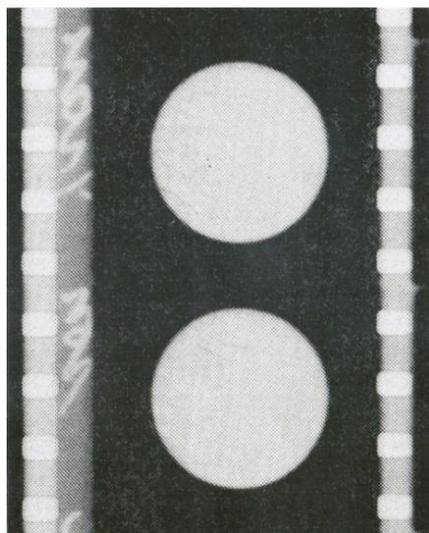
<sup>20</sup> É importante lembrar que o termo escolhido *media art* baseia-se no estudo de Andreia Magalhães (2015). E em função das interfaces que pode abarcar, nosso recorte é: a arte sonora, vídeoarte, video performance, video poesia, vídeo escultura, video dança, vídeo teatro, videoinstalação, arte digital combinadas, ou não, com fotos, textos, performances, objetos, esculturas, *happenings*, instalações, interações, caso façam parte do projeto de criação do artista.

<sup>21</sup> Era uma crítica da integração da arte com a sociedade: da inserção na arte de objetos do dia-a-dia, do uso de mecanismos industriais e eletrônicos até a participação do próprio corpo como meio artístico.

<sup>22</sup> Vale ressaltar que era inevitável que a imagem em movimento e todas as possibilidades descobertas pela arte cinematográfica fossem exploradas por artistas plásticos como meio de expressão. E, portanto, logo, tanto a *pop-art*, o dadaísmo, o minimalismo quanto o surrealismo, a *Land Art* e a *Body Art* apropriaram-se da linguagem cinematográfica. Para citar alguns: *L'etoile de mer* (1928), de Man Ray; *Anémic Cinéma* (1926), de Duchamp ou *Marseille vieux port* (1929), de Moholy-Nagy. Junta-se a eles, Salvador Dali (1904-1989) e Luis Buñuel (1900-1983) com o fantástico filme curta-metragem, Um cão andaluz (1928). Outro artista que também foi para o viés do cinema foi Fernand Léger (1881-1955) com o filme *Ballet Mecanique* (1924), (MACHADO, 2007)

pelos espectadores do filme *L'anticoncept* (1951), de Gil J. Wolman (1929-1995)<sup>23</sup>, em 1952, exibido no Clube de Cinema *Avant-Garde*<sup>24</sup>, em Paris. O autor projetou num balão inflável, um filme de fundo preto com uma sequência de círculos brancos, como representado na Figura 1, que produz "[...] o efeito de abrir e fechar os olhos, acompanhado por uma trilha sonora em *staccato*, sons de um poema e depois, de uma história desarticulada." (MELLO, 2008, p 135).

Figura 1 – Trecho da exibição de *L'anticoncept* (1951), de Gill J. Wolman



Fonte: <http://www.lightindustry.org/anticoncept>. Acesso: junho 2017

O artista se apropriou da linguagem cinematográfica e a re-significou suprimindo o plano da tela e produzindo uma experiência sensorial no público. E essas possibilidades de hibridização com a tecnologia e o ambiente se multiplicaram no universo artístico, seja na arte conceitual, na *pop art*<sup>25</sup>, no minimalismo, em experimentos da *Land Art* e da *Body Art*.<sup>26</sup> Mas, foi com os artistas ligados ao

<sup>23</sup> Artista francês, funda, em 1952, com Guy Debord, o *Letterist Internacional*, um grupo de artistas e intelectuais que utilizavam a ortografia juntamente com a pintura, a poesia e filmes como forma de crítica social e política. Pesquisa realizada em: [wikipedia.org/wiki/Lettrism&prev=search](http://wikipedia.org/wiki/Lettrism&prev=search). Julho 2016.

<sup>24</sup> O filme foi censurado, após exibição no Clube de Cinema *Avant-Garde 52*, no *Musée de l'Homme*, em Paris. Só permitiram sua exibição no Festival de Cannes, de 1952, em sessão fechada. O texto da trilha sonora foi publicado uma única vez, no *Letterist Journal*, e depois reeditado pela Allia Edições, em 1994. Em 2010, a *Universal Pictures* fez uma remasterização do filme. Pesquisa realizada em: [www.lightindustry.org/anticoncept](http://www.lightindustry.org/anticoncept). Acesso em julho de 2016.

<sup>25</sup> Andy Wharol (1928-1987) produz, na década de 1960, vários filmes experimentais, entre eles, *Sleep* (1963). E aqui no Brasil, na década de 1970, Hélio Oiticica experimenta a Super 8 e a projeção de slides com trilha sonora, denominada pelo artista de Quase Cinema. (MACHADO, 2007)

<sup>26</sup> Alguns artistas da *Land Art* e da *Body Art* usam as películas em 16 mm e em Super 8 para documentar seus *happenings*, os trabalhos efêmeros e com duração prevista.

movimento *Fluxus* <sup>27</sup>, nas décadas de 1960 e 1970, que largamente se presenciou projetos conceituais. Organizado e liderado, em 1961, pelo lituano George Maciunas (1931-1978), tendo como parâmetro o Dadaísmo e a obra de Marcel Duchamp, motivados por seu espírito de contestação e de anarquia <sup>28</sup>, visava a revolução cultural, social e política pela arte. O *Fluxus* se espalhou, vertiginosamente, com suas ideias antiarte pelos Estados Unidos, Europa e Japão, unindo diferentes linguagens, com apropriações e releituras, que se opunham aos valores burgueses, às galerias de arte, aos museus e ao individualismo, bem definidos em frases como: "*Destruam os museus de arte e as galerias!*" ou "*Destruam a cultura de elite!*" do manifesto de 1963<sup>29</sup>. Dentre os representantes da *Fluxus*, podemos citar: o poeta Dick Higgins <sup>30</sup> (1938-1998), o artista Wolf Vostell (1932-1998), o compositor György Ligeti (1923-2006), o artista Joseph Beuys (1921-1986), o ator Larry Miller (1953), o artista Naum June Paik (1932 -2006) e outros.

Um lançamento, que revolucionou o mercado do audiovisual e ofereceu maior desenvoltura para os projetos artísticos, foi a introdução, pela indústria *Sony*, em 1965, do *Portapak* <sup>31</sup>, apresentado na Figura 2. O *Portapak* era um gravador de vídeoteipe portátil, que pode ser carregado no ombro, e fácil de operar, permitindo "pessoas comuns" terem acesso aos mesmos recursos técnicos que os profissionais de tevê. Segundo o fabricante, o equipamento era: "[...] confortável e compacto pesa apenas 11 quilos. Não há fios, sem cabos ou conversores,[...] usa a fita de vídeo magnética de

<sup>27</sup> O termo *Fluxus* significa, no latim: modificação, catarse. Mesmo após o fim do movimento, em 1978, com a morte de Maciunas, os artistas continuaram ativos, se reorganizando com as novas linguagens, principalmente, via *on-line* trocando experiências artísticas. Pesquisa realizada em [www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxus.html](http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxus.html). Acesso em julho de 2016.

<sup>28</sup> Pesquisa realizada em [www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxus.html](http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxus.html)

<sup>29</sup> George Maciunas reúne suas ideias e monta o Manifesto de 1963, com colagem de significados retirados do dicionário. "*Livrem o mundo da doença burguesa, da cultura 'intelectual', profissional e comercializada. Livrem o mundo da arte morta, da imitação, da arte artificial, da arte abstrata... Promovam uma arte viva, uma antiarte, uma realidade não artística, para ser compreendida por todos, não apenas pelos críticos, diletantes e profissionais... Aproximem e amalgamem os revolucionários culturais, sociais e políticos em uma frente unida de ação.*" Pesquisa realizada em [lounge.obvious.org](http://lounge.obvious.org). Acesso: abril 2017.

<sup>30</sup> As experiências da *Fluxus* com várias tecnologias foram denominadas, por Dick Higgins, de 'intermídia'. No seu texto "*Statement on intermídia*" (1966) declara que os artistas não poderiam ignorar o impacto dos meios de massa e das novas mídias: "*Devemos encontrar formas de manifestar á luz dos novos meios de comunicação [...] uma abordagem intermídia para enfatizar a dialética entre a mídia.*" Pesquisa realizada em: [www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html](http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html). Acesso: abril 2017.

<sup>31</sup> O *Portapak* não foi o único gravador de vídeo portátil na época, mas foi, segundo Santaella (2003, p.157), o mais bem-sucedido e gerou todo um gênero de criação de vídeo. Seu impacto foi enorme porque, pela primeira vez, "pessoas comuns" poderiam fazer filmagens.

*½ de largura, rodando em 7 1/2 ips, e é reproduzível imediatamente ou em uma data posterior em qualquer videocassete Sony."*<sup>32</sup>

Figura 2 – *Portapak*, da SONY(1965)



Fonte: [www.redsharknews.com/production/item/4457-a-long-time-ago,-in-a-brochure-far,-far-away,-we-found-a-video-recorder-like-the-sony-av-3400-'portapak](http://www.redsharknews.com/production/item/4457-a-long-time-ago,-in-a-brochure-far,-far-away,-we-found-a-video-recorder-like-the-sony-av-3400-'portapak)

A instalação "*Slipcover*", do artista canadense Les Levine (1935), exposta na *Art Gallery* de Toronto, em 1966, foi um dos exemplos marcantes do uso do equipamento: *"a obra exibia em diferentes aparelhos de tevê, imagens dos espectadores que eram captadas por um circuito fechado de câmeras, em tempo real (SANTAELLA, 2003, p. 167)".*

Outro artista que, sob a influência questionadora do movimento *Fluxus*, traça sua trajetória no experimentalismo com a linguagem tecnológica, é o artista alemão Wolf Vostell (1932-1998)<sup>33</sup>. Inicialmente, em intervenções sobre o próprio aparelho de tevê, como ilustrada na Figura 3, na imagem da esquerda, trabalhando com imagens desreguladas; e depois, em uma outra versão da mesma obra "*6 Tv Dé-Coll/age*", na imagem da direita, mais de três décadas da primeira versão, que consiste de um mobiliário de escritório com mesas e arquivos, onde aparelhos de tevê mostram imagens distorcidas.

<sup>32</sup> Fonte: <http://www.studium.iar.unicamp.br/23/04.html?ppal=3.html>

<sup>33</sup> Wolf Vostell foi pintor e escultor. Adepto da vídeoarte e da videoinstalação, tem como característica o uso do aparelho de televisão e de objetos do cotidiano. Disponível em <http://www.medienkunstnetz.de/works/television-decollage>. Acesso: abril de 2017

Figura 3 – Duas versões do trabalho 6 *Tv Dé-Coll/age* 1963/1995, de Wolf Vostell



Fonte: teseopress.com/typamuseos/chapter/refectum1-6-tv-de-collage-de-wolf-vostell-un-caso-de-estudio/  
Acesso: junho 2017

A versão da esquerda foi realizada para a Galeria *Smolin*, em Nova York, em 1963, com 6 aparelhos de televisão sobre arquivos de escritório, exibindo imagens e sons alteradas no próprio mecanismo do aparelho, além de um telefone com plantas em decomposição. A segunda imagem, é a mesma obra reconstruída para a III Bienal de Lyon, em 1995, à pedido do artista, onde as imagens distorcidas são feitas através de uma gravação em vídeo.<sup>34</sup>

Outro precursor e contemporâneo de Vostell, foi o artista Naum June Paik<sup>35</sup>, sul-coreano, com obras de enfoque na reflexão sobre a cultura de massa e as tecnologias. Em seus trabalhos, explora a relação entre os meios e o simbólico, e vai moldando uma linguagem visual inovadora, muitas vezes, bem humorada, como exemplificado na Figura 4, na obra "*Whatchdog II*, 1997", onde o monitor da tevê pode ser um suporte, o registro da imagem pode ser uma pintura, e, ao mesmo tempo, é também uma escultura, ao descontextualizar os equipamentos eletrônicos e redefini-los.

<sup>34</sup> MORALES, Lino Garcia. 14-Reflectum#1.6 Dé-Coll/age Wolf Vostell. Un estudio de caso. IN: CASTILLA, Américo (compilador). *Arte Contemporanea en (sala de) guarda. Dilema y Sistemas para la Conservación de las Obras de Arte*. Argentina: Ed. Teseo, 2015

<sup>35</sup> Naum June Paik teve sua formação inicial em música e filosofia, tornou-se uma referência no trabalho com arte eletrônica e digital, e com suas experiências com instalações. Desde os anos de 1960, tem alargado as possibilidades de interseção entre meio e mensagem cunhando termos como "*supervia da informação*", antevendo o empoderamento da *internet* na vida dos cidadãos. Em 2017, o Espaço Oi Futuro, no bairro do Flamengo, Rio de Janeiro, apresentou instalações, objetos, vídeos e pinturas. Todas as obras da exposição são de colecionadores particulares. Ver site: [www.artsy.net/artist/nam-june-paik?period=1990](http://www.artsy.net/artist/nam-june-paik?period=1990)

Figura 4 - *Watchdog II* (1997), de Naum June Paik - quadro de alumínio, Panasonic câmera de vídeo, 2 alto-falantes de áudio, placas de circuito, três 13 no. TVs em cores, 2 canal original Paik vídeo - 138,4 cm x 156,4 cm x 42,8 cm



Fonte: [artsy.net/artist/nam-june-paik?period=1990](https://artsy.net/artist/nam-june-paik?period=1990) Acesso: maio 2016

Esses dois exemplos de artistas articulados com as tecnologias, com suas influências do movimento *Fluxus* e seus processos artísticos, estão inseridos em reflexões sobre as complexidades sociais, que também permeiam diversos outros nomes do Minimalismo, da *Body Art*, da *Land Art*, da arte Conceitual como: Vito Acconci (1940), Peter Campus (1937), Joan Jonas (1936), Ira Schneider (1939), Richard Serra (1939), Keith Sonnier (1941), Bill Viola (1951), entre tantos que utilizam novas maneiras de exibirem suas obras incluindo instalações, múltiplas telas e projeções cinematográficas.

Com o lançamento do *Portapak*, o vídeo ganha amplitudes performáticas e as imagens passam a ser veiculadas com maior desenvoltura no cenário artístico ganhando lugar no mercado de arte. De outro modo, a neovanguarda dos anos de 1950 e 1960, expandiu as oposições, mas se apropriando dos novos produtos, deslocando-os para formatos criativamente híbridos, principalmente, com o meio audiovisual - vídeo, cinema, animações, projeções - pela mobilidade trazida pelo novo equipamento (SANTAELLA, 2003).<sup>36</sup> E aos poucos, os artistas vão adotando as tecnologias computacional, cibernéticas, e outras, que exigem um conhecimento mais específico do sistema para a viabilização das possibilidades artísticas, o que trouxe

<sup>36</sup> "[...] um dos primeiros a comprar um equipamento Portapak foi justamente Paik, em 1965. Quando ligou o aparelho, seguindo uma visita do Papa pelas ruas de Nova York, registrou e passou naquela noite no Café a Go Go, esta é considerada por muitos como a primeira obra de videoarte do mundo." (SANTAELLA, 2003, p. 159)

uma parceria com engenheiros e assim, progressivamente, as criações foram, estruturalmente, se organizando com novos subsídios simbólicos (MELLO, 2008) permitindo um engajamento cada vez maior do público com a obra.<sup>37</sup>

No Brasil, registra-se o artista Antônio Dias (1944) como precursor em obras de videoarte seguido por Artur Barrio (1945), Lygia Pape (1927-2004), Iole de Freitas (1945), Rubens Gerchman (1942-2008), Regina Silveira (1939), Antônio Manuel (1947), Hélio Oiticica (1937-1980). Vale ressaltar, que quando surgiu, ainda na década de 1960, o termo "instalação", esta construção, com ou sem vídeo, era chamada de "ambiente", e trazia a proposta do Grupo Neoconcreto<sup>38</sup> de participação do público na atividade criadora, como bem elucidada Oiticica:

"Quando criei a minha obra-ambiente TROPICÁLIA (1966-67), duas coisas queria, de modo objetivo: uma era sintetizar tudo o que vinha fazendo há tempos no sentido de uma arte-ambiental (ou antiarte, como queiram), outra era marcar, com o conceito de tropicália, um novo modo objetivo de caracterizar certos elementos na manifestação atual da arte brasileira, que se possam erguer como figura autônoma, não-cosmopolita, opondo-se num novo modo ao Op e Pop internacionais." (Jornal do Comércio, em 1967. Pesquisa realizada em [lounge.obviousmag.org/haraquiri\\_sertanejo/2012/08/Os-Parangoles-de-Oiticica-.html](http://lounge.obviousmag.org/haraquiri_sertanejo/2012/08/Os-Parangoles-de-Oiticica-.html). Acesso em junho 2017)

Simultaneamente às propostas neoconcretas, no início da década de 1970, ocorre no Museu de Arte Contemporânea (MAC/São Paulo), sob a direção de Walter Zanini (1925-2013), a primeira mostra de videoarte brasileira<sup>39</sup>, onde foi apresentado ao público os trabalhos de Anna Bella Geiger (1933), Ângelo de Aquino (1945-2007), Sônia Andrade (1935), Ivens Machado (1942-2015) e Fernando Cocchiarale (1951) denotando a legitimação do meio eletrônico como ferramenta poética no cenário das

<sup>37</sup> Nem sempre a tecnologia existente na época conseguia realizar exatamente a ideia do artista como ocorreu com a obra *Oracle* (1965), de Robert Rauschenberg (1925-2008), que projetou um ambiente interativo no qual a temperatura, o som, o cheiro, as luzes se transformariam na medida em que o público se movesse no espaço. A obra foi realizada, dentro do possível, na época e, depois, na quarta atualização, em 1995, com o desenvolvimento tecnológico pode, enfim, ser executada dentro do projeto idealizado pelo artista. (SANTAELLA, 2003, p. 161)

<sup>38</sup> "A ruptura neoconcreta ocorreu em 1959, com a publicação do *Manifesto Neoconcreto*, assinado por Amílcar de Castro (1920-2002), Ferreira Gullar (1930-2016), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Reynaldo Jardim (1926-2011) e Theon Spanudis (1915-1986). O manifesto denuncia as ortodoxias e o dogmatismo geométrico da arte concreta e defende a liberdade de experimentação, o retorno às intenções expressivas, o resgate da subjetividade, a incorporação efetiva do observador - que ao tocar e manipular as obras torna-se parte delas. Nas séries dos *Bilaterais* e *Relevos Espaciais*, 1959, de Hélio Oiticica (1937-1980) e nos *Trepantes* realizados por Lygia Clark na década de 1960, por exemplo, as formas conquistam o espaço de maneira decisiva para, logo em seguida, romper as distâncias entre o observador e a obra. A cor é outro elemento que invade as pesquisas neoconcretas, por exemplo nas obras de Aluísio Carvão (1920-2001), Hércules Barsotti (1914-2010), Willys de Castro (1926-1988) e Oiticica. Estudos realizados sobre o tema frisam o lugar do movimento neoconcreto como divisor de águas na história das artes visuais no Brasil; um ponto de ruptura da arte moderna no país, diz o crítico Ronaldo Brito." Texto retirado do site [enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3810/neoconcretismo](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3810/neoconcretismo). Acesso: dezembro 2017

<sup>39</sup> Fonte: [www.studium.iar.unicamp.br/23/04.html?ppal=3.html](http://www.studium.iar.unicamp.br/23/04.html?ppal=3.html)

artes. Outro projeto de Zanini, em direção às tecnologias, foi, em 1977, a inauguração do Setor de Vídeo do MAC/São Paulo, com a aquisição do equipamento *Portapak* possibilitando, assim, a concretização de vários projetos de artistas convidados e desenvolvendo exposições no museu com o resultado das experiências com as linguagens eletrônicas.<sup>40</sup>

Um outro artista que investiu na pesquisa da arte em computador foi Waldemar Cordeiro (1925-1973). Em 1968 associou-se ao físico e engenheiro Giorgio Moscati e organizou a Exposição Arteônica (1971) dentro do VI Simpósio Brasileiro de Computação Gráfica e Processamento de Imagens (SIBGRAPI), em Recife, o que levou, em 1972, à fundação do Centro de Arteônica na UNICAMP<sup>41</sup>. Nesta exposição, Cordeiro lança o Manifesto Arteônica<sup>42</sup> destacando as vantagens do uso dos meios eletrônicos para a criação de uma arte objetiva, racional, autônoma, interativa e acessível:

"[...] pode proporcionar uma solução para os problemas comunicativos da arte mediante a utilização das telecomunicações e dos recursos eletrônicos, que requerem, para a otimização informativa, determinados processamentos da imagem. No caso da arteônica, o transporte não implicaria transformação. A utilização dos novos meios comunicativos pouco significaria, no entanto, se não levasse em conta as mais diversas variáveis da cultura. Aumentando o número de fruidores, a situação da cultura se torna mais diversificada e o *feed-back* mais complexo. Na medida em que a compreensão das condições gerais esteja à base de todo esforço criativo, o ato de criar vem exigir métodos mais complexos e meios mais rápidos do que aqueles até agora utilizados. Nesse rumo é que a arte poderá reencontrar as condições para o desempenho da sua função criativa. (CORDEIRO, Waldemar, 1971).

Neste raciocínio, o advento da cibernética, segundo Peter Weibel<sup>43</sup> (2017), *"[...] não apenas gerou um ramo novo na árvore da arte, mas transformou a própria*

<sup>40</sup> O acesso ao vídeo era bastante caro e, portanto, restrito ao mercado profissional, o que ocorria no Brasil que não tinha uma indústria desenvolvida para esta tecnologia. Fonte: [studium.iar.unicamp.br/23/04.html?ppal=3.html](http://studium.iar.unicamp.br/23/04.html?ppal=3.html)

<sup>41</sup> O Centro de Arteônica foi criado pelo reitor Prof. Dr. Zeferino Vaz em 1972, e coordenado por Waldemar Cordeiro. Disponível em: [visgraf.impa.br/Gallery/waldemar/catalogo/arte.htm](http://visgraf.impa.br/Gallery/waldemar/catalogo/arte.htm)

<sup>42</sup> Manifesto foi publicado na Revista Arteônica de 1971. Disponível em: [visgraf.impa.br/Gallery/waldemar/catalogo/arte.htm](http://visgraf.impa.br/Gallery/waldemar/catalogo/arte.htm)

<sup>43</sup> Especialista em Literatura, Filosofia, Medicina, Lógica e Cinema. Realizou tese de doutorado em Lógica Matemática. Foi professor em várias universidades da Europa e dos EUA. É Presidente do *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* (ZKM), traduzindo para Centro de Arte e Mídia, de Karlsruhe, na Alemanha, desde 1999. Disponível no site [fea.pt/forum/1964--conferencia-media-and-amechania](http://fea.pt/forum/1964--conferencia-media-and-amechania). Acesso: dezembro 2017

*arte*".<sup>44</sup> As inumeráveis misturas e os cruzamentos com a linguagem digital dentro da *media art* (pintura digital, digigravura, modelagem digital, fotografia digital, animação digital, vídeo digital, arte fractal, projeções randômicas, entre outras) abriram novas possibilidades tanto no plano técnico como no conceitual, o que dificulta distinguir um campo para a *media art*. As utilizações são infinitas e vão além da obra de arte com o acesso aos arquivos das mega-exposições, e também aos *sites* dos artistas; além de estender e reestruturar a capacidade das mídias tradicionais: fotografia analógica manipulada digitalmente; o cinema ampliado no cinema interativo; o vídeo no *videostreaming*<sup>45</sup>; o texto ampliado no hipertexto; a imagem, o som e o texto em *sites* para serem visitados. Mas a transição marcante foi as inúmeras possibilidades de interatividade que a cibernética viabiliza: as performances através de *webcams* e outros sensores, cenários virtuais com corpos presenciais, prolongamentos sensoriais, e outras muitas relações que o artista consegue criar levando ao limite a hibridizações de meios.

Ao romper a lógica material e incluir a dimensão virtual, a vivência estética desloca o visitante do museu para um espaço perceptivo com novas regras de organização, onde a obra acontece em "[...] *uma relação dupla, simultânea, entre a imersão e a emersão na imagem e som, entre o espaço e o tempo.* (MELLO, 2008, p.92). O virtual não acaba com o tempo e o espaço, segundo Pierre Lévy (1996, p.21), mas são substituídos por outro sentido de tempo e espaço. Assim, a *media art* expande e altera as fronteiras entre o documentário e a ficção, o visível e o sugerido, o vivido e o imaginado em uma rede de conexões com o outro, com todas as interações tecnológicas possíveis, entre o espaço expositivo e a vida, entre o documento e a obra de arte<sup>46</sup>. Floriano Romano com ênfase nesta interatividade coloca em seus trabalhos (melhor apresentados no capítulo 2), experiências de partilha e troca com o outro criando um espaço comportamental, onde o público é ao mesmo tempo autor e espectador, como o recorte figurado na imagem 5, da obra "Chapéu Panorâmico" (2016), em que imagens são captadas por câmeras acopladas em chapéus nos movimentos dos capoeiristas e transmitidas simultaneamente, juntando assim, visões diferentes e confrontando experiências.

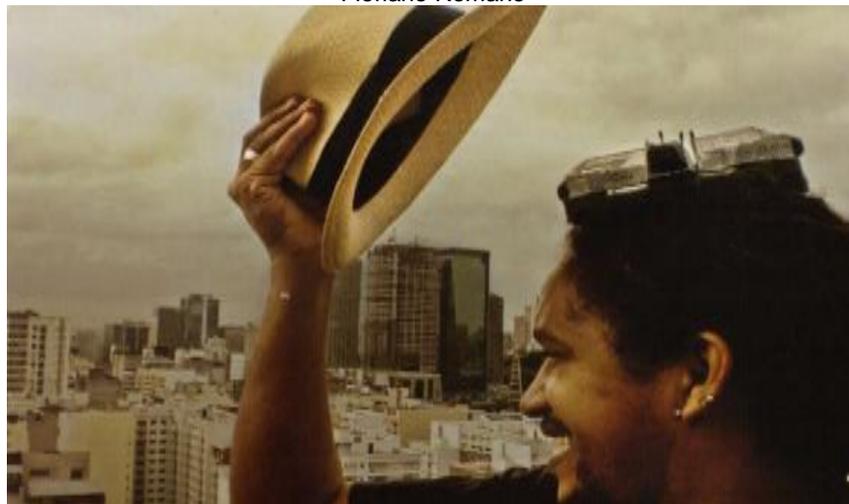
---

<sup>44</sup> Citação da conferência "*Media and Amechania*" realizada, no dia 29/10/2017, por Peter Weibel, no auditório da Fundação Eugénio de Almeida, em Évora, Portugal. Disponível no site [fea.pt/forum/1964--conferencia-media-and-amechania](http://fea.pt/forum/1964--conferencia-media-and-amechania). Acesso: dezembro 2017.

<sup>45</sup> É a difusão de dados pela *internet*, em forma de pacote como o exemplo da *Netflix* e da *Spotify*.

<sup>46</sup> Assim como a obra "Chapéu Panorâmico" que, hoje, é o vídeo da performance, de outras obras o que ficou são também seus documentos (vídeos, fotografias, projetos, etc) pela proposta conceitual, pela imaterialidade ou fragilidade, ou ainda pela obsolescência; o que ainda traz muitas indefinições classificatória dentro dos museus (FREIRE, 1999).

Figura 5 - Recorte do detalhe da câmera escondida sob o chapéu na obra "Chapéu Panorâmico", de Floriano Romano



Fonte: Biblioteca MAC/Niterói. Acesso: outubro de 2017

Onde o critério da carga semântica é muito intenso, a incorporação da tecnologia ao processo ampliou muito as possibilidades de criação para além da questão do olhar apontando para todo aparato sensorio. Somam-se nesta geração: André Amparo (1972), Chico de Paula (1963), Eder Santos (1960) Julio Plaza (1938-2003), Carmela Gross (1946), Marcello Nitsche (1942), Paulo Bruscky (1949), Rafael França (1957-1991), Lenora de Barros (1953), Marcos Chaves (1961), Tadeu Jungle (1956) e outros tantos artistas que têm apresentado seus trabalhos principalmente nas Feiras Internacionais<sup>47</sup>, na Bienal de Arte de São Paulo e na Bienal do Mercosul <sup>48</sup>, além da 1ª Bienal de Artes Digitais, com o tema "Linguagens Híbridas" debatendo sobre a experimentação de linguagens artísticas com o uso de novas ferramentas e tecnologias. Podemos também citar: o Festival Internacional de Linguagem Eletrônica (FILE) <sup>49</sup>, o ItaÚCibernética, o Festival de Artes Digitais (FAD)<sup>50</sup> o Festival *Art.mov* <sup>51</sup>, o

<sup>47</sup> A referência maior, atualmente, no Brasil, é a Fera SP-Arte, no mês de abril, em São Paulo; e a Feira ArtRio, em setembro, no Rio de Janeiro.

<sup>48</sup> A 5ª Bienal do Mercosul, em 2012, com a temática "História da Arte e do Espaço", apresentou o maior número de artistas na vertente Direções no Novo Espaço com exibição de obras em *media art*. Pesquisa realizada em: [www.fundacaobienal.art.br](http://www.fundacaobienal.art.br)

<sup>49</sup> É um evento de artes de novas mídias que mistura tecnologia, vídeos, animações e games com instalações interativas que acontece, anualmente no Brasil desde 2000. Ver mais informações em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/file-2/>

<sup>50</sup> O Festival de Arte Digital apresenta exposições, simpósio e performances. Mais informações em : [www.festivaldeartedigital.com.br/](http://www.festivaldeartedigital.com.br/)

<sup>51</sup> Festival *Art.mov* é um Festival Internacional de Artes em Mídias Móveis que acontece no Brasil desde 2006, promovendo formas alternativas de acontecimento do audiovisual e de manifestações artísticas que passam a ser impactadas pelas mídias e ferramentas digitais. Ver mais detalhes em: [vimeo.com/artemov/about](http://vimeo.com/artemov/about). Acesso em 17 de junho de 2017.

*LiveCinema*<sup>52</sup>, entre outros. Espaços de grande visibilidade para debates e reflexões, também para o mercado de arte, que juntamente com os museus, tem exibido cada vez mais diversidades de obras *media art*, o que ainda não acompanha uma faixa alta de frequência nas aquisições dos acervos. Esta ambiguidade ainda é um grande desafio tanto para o mercado como para os museus, como descreveremos nos próximos tópicos.

---

<sup>52</sup> A mostra ganhou formato em 2007, no Festival do Rio e teve em 2015 sua última versão. Ver detalhes em: <http://www.livecinema.com.br/historico/>. Acesso em 17 de junho de 2017.

## 1.2 - O MERCADO DE ARTE CONTEMPORÂNEA - *MEDIA ART*

Uma parte dos artistas que se opuseram a todo o tipo de dominação, seja política, social, econômica ou artística, passaram, principalmente a partir da década de 1970 por um processo de institucionalização que envolve o mercado de arte, as galerias, as bienais e, também os museus, como agentes que reconhecem os valores estéticos e simbólicos, e assim os transformam em valores econômicos (MOULIN, 2007).<sup>53</sup> Que o mercado de arte não é algo novo, já se sabe, mas o que chama a atenção é o crescimento do mercado de arte numa crise econômica global<sup>54</sup>, e principalmente, uma expansão da arte brasileira no comércio internacional. Segundo David Harvey (2011), isto se deve porque o capital que antes era investido nas empresas, foi para um mercado mais rentável e com menos riscos, como o de vinhos e o de obras de arte.

Os galeristas tornaram-se grandes promotores comerciais para atrair colecionadores para um "negócio de exclusividade", além do papel de criar contato com o sistema de museus e galerias. Segundo Greffe (2013, p.148), as galerias fazem parte do mercado primário, onde as obras "*[...] recebem um preço pela primeira vez, preço do qual se pode pensar que adéqua um valor econômico a um valor estético [...]*"; e existe o mercado secundário, que são as feiras ou os leilões, onde as obras "*[...] são renegociadas e no qual o valor econômico delas pode evoluir sob o efeito de outros fatores que não os estéticos.*" Mas como fixam o preço de uma obra de arte? Pelo tamanho? Pela especificidade da técnica? Sim, pelo tamanho, pela técnica e também pelo número de obras existentes no mercado, pela trajetória do artista, prêmios recebidos, além de fatores não mensuráveis, entre outras tantas nuanças. Os galeristas aplicam um roteiro para cada obra com base nas características do objeto e do artista, e com as referências da trajetória artística. Como não é possível fixar um valor no mercado primário de arte, limitam-se a um grau de risco equilibrado por um valor máximo, que será ponderado com progressões de preço específicas à cada criação e a notoriedade do artista (GREFFE, 2013, p.157). Já o funcionamento do mercado secundário de arte irá depender de vários fatores: da produção do artista, dos intercâmbios com colecionadores, da circulação em exposições e em acervos, das

---

<sup>53</sup> Muitas obras de Naum June Paik, assim como de diversos outros artistas, com seus aparatos digitais e tecnológico, fazem parte hoje de grandes acervo particulares de colecionares internacionais.

<sup>54</sup> Para exemplificar a vantagem do investimento nos leilões de arte: no primeiro semestre de 2017, EUA e China empatam nas vendas de pinturas, esculturas, desenhos, fotografias, estampas e instalações. Nos EUA, 38 mil lotes vendidos. Na China, foram comercializados 37.900 lotes. Pesquisa realizada em: [br.financas.yahoo.com/noticias/eua-china-empatam-lideranca-mercado-leiloes-172552580--sector.html](http://br.financas.yahoo.com/noticias/eua-china-empatam-lideranca-mercado-leiloes-172552580--sector.html)

premiações e das vendas; o que pode mudar ao longo do tempo porque o sistema, segundo Greffe (2013, p.170), é imprevisto e arbitrário.

Quando entramos no campo da arte contemporânea que, segundo Greffe (2013, p.179), "[...] desliza para fora do campo da representação, onde o corpo e o gesto tornam-se as formas ou os suportes [...]", o mercado não tem como atuar porque está em um âmbito diverso e intangível, diferentemente do funcionamento tradicional do mercado de arte moderna e de algumas modalidades contemporâneas em que os materiais e suportes se assemelham aos convencionais. A dificuldade também se apresenta, no caso da *media art*, que além da obsolescência tecnológica, ainda pode estar inserida como uma instalação acompanhada da mistura de materiais, da hibridação de estilos e processos de montagem e execução. É também por isso que as vendas nesse âmbito são mínimas, como pode ser visto e analisado mais a frente na Figura 7, o que diferentemente ocorre nos museus com os processos de aquisição, via editais e concursos com relação à *media art*.<sup>55</sup> Dentro deste ambíguo processo, as feiras internacionais têm sido um espaço de fascínio para os investidores (e também para os artistas!) porque em um único local e em pouco tempo, compradores podem conhecer e conversar com os artistas contemporâneos e avaliar o potencial de suas obras, além de terem maiores chances de negociação pela competitividade. Mas esse trajeto do mercado de arte - da galeria à feira, do leilão ao museu, não surgiu da noite para o dia.

No Brasil, segundo Ferraz (2015), o investimento no mercado de arte veio com o pós - guerra "[...] por meio dos imigrantes: Giuseppe Baccaro, Arturo Profilli, Franco Terranova, Jean Boghici e Pietro Maria Bardi, e das primeiras galerias a representar arte moderna – Azkanazy, no Rio de Janeiro, e Domus, em São Paulo." Também a criação de grandes museus: Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em 1948; e Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948 (MAM/SP), por dois grandes empresários paulistas: Assis Chateaubriand (1891-1968) e Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), notabilizaram um novo tipo de investidor que buscava crescer no mundo econômico através dos empreendimentos artísticos. O período das primeiras bienais de São

---

<sup>55</sup> Um levantamento realizado, entre 2015 e 2018, em dois sites que oferecem um panorama da produção artística e textos críticos: Mapa das Artes ([www.mapadasartes.com.br](http://www.mapadasartes.com.br)) e DasArtes ([www.dasartes.com.br](http://www.dasartes.com.br)) apontaram que 80% dos editais e dos concursos lançados no Brasil, em instituições públicas e privadas, apresentam na inscrição, a opção *media art* com as referências: videoarte, arte-tecnologia, multimídia, instalações, projeções, arte digital. Este dado demonstra a preocupação das instituições em registrar esta vertente tão representativa que permeia diversas modalidades incorporando uma linguagem atual e, portanto, rica de conceitos e significados.

Paulo, das galerias de arte<sup>56</sup> e do colecionismo marca a década de 1950 como a fase que " [...] rompe o isolamento dos artistas e do público para com a arte produzida nos centros artísticos internacionais." (BAPTISTA, 2007, p. 71).<sup>57</sup>

O contato com novas tendências artísticas, se volta, na década de 1960, para o momento político brasileiro que exigia uma arte mais contestadora e, por isso, os novos museus abarcam exposições questionadoras, como: a mostra *Opinião 65*<sup>58</sup>, que reuniu, no MAM/RJ artistas brasileiros e da Escola de Paris; a mostra *Nova Objetividade Brasileira*<sup>59</sup>, em 1967 como decorrência do manifesto publicando os princípios da *Vanguarda Brasileira*, elaborado em janeiro do mesmo ano<sup>60</sup>, com posturas críticas e de inserção do público na arte (ARANTES, 1983, p. 18-23). Nesse clima de alta densidade criativa, a ação rígida da censura restringiu as atuações mais politizadas levando a arte a tomar um duplo movimento já no final da década de 1960. Um movimento levou à expansão do mercado de arte e o outro movimento foi do silêncio imposto, onde uns se articularam em propostas independentes e outros em alternativas de ensino e edição de periódicos (SOUZA, 2006, p.30-32). Essa expansão teve como surgimento a Bolsa de Arte do Rio de Janeiro com seu primeiro leilão no Copacabana Palace, em 1971, com o objetivo de ativar o mercado de arte brasileira.<sup>61</sup>

A Bolsa de Arte continua, hoje, sendo um espaço propulsor do mercado de arte brasileira com sede em São Paulo. além do *site*, apresentado na figura 6, onde divulga

---

<sup>56</sup> A dinamização do mercado de arte passa a contar com algumas galerias de padrão empresarial como Bonino, Relevo e *Petite Galerie*, no Rio de Janeiro; e Asteria e Seta, em São Paulo, favorecendo assim o surgimento do *marchand* especializado (SOUZA, 2006, p.26).

<sup>57</sup> BAPTISTA, Anna Paola P. Absolutamente modernos?: a arte brasileira das bienais e dos MAMs e os desafios de uma coleção particular. In: MUSAS. Brasília, DF, v. 3, n. 3, p. 67-78, 2007

<sup>58</sup> Organizada por Ceres Franco, que residia em Paris, e Jean Boghicci, *marchand* da Galeria Relevo. A exposição mostra obras de artistas nacionais e estrangeiros ligados à Nova Figuração e à Figuração Narrativa, como Alain Jacquet, Antonio Berni, Gianni Bertini e Juan Genovés (SOUZA, 2006, p. 28).

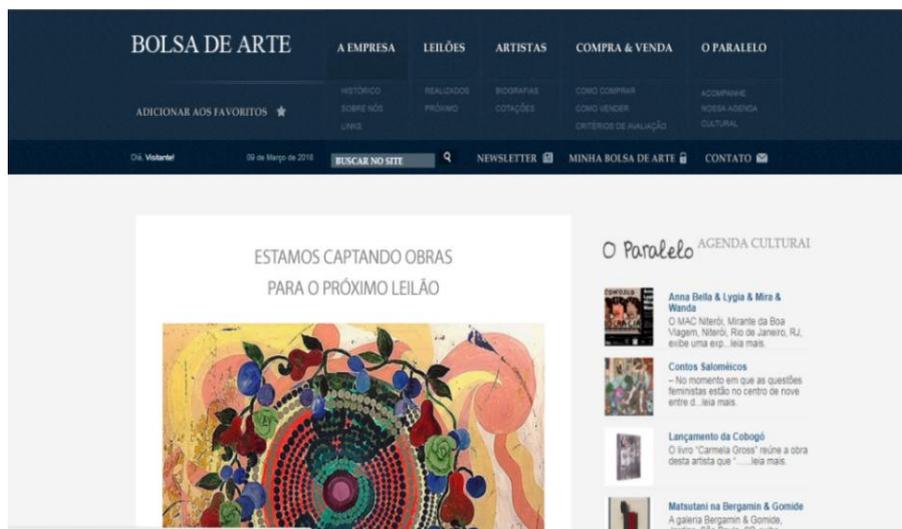
<sup>59</sup> Esta mostra foi organizada por Carlos Vergara, Frederico Moraes, Hélio Oiticica, Mário Barata, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escoteguy, Rubens Gerchman e Waldemar Cordeiro e composta por 47 artistas, principalmente, do Rio de Janeiro e São Paulo, onde se fez um balanço das diferentes correntes da vanguarda. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em outubro de 2011.

<sup>60</sup> No catálogo, Hélio Oiticica afirmava que a Nova Objetividade seria a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual e enumerou os seus seis princípios: 1.vontade construtiva geral; 2.tendência para a negação e superação do quadro de cavalete; 3.participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc) 4.abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5.tendência para proposições coletivas; 6.ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte (ARANTES. 1983, p.20).

<sup>61</sup> A Bolsa de Arte do Rio de Janeiro é criada em 1971, em Ipanema, Rio de Janeiro, com um grupo de conselheiros formado por colecionadores, entre eles: José Carvalho, Antônio Salgado, Gilberto Chateaubriand, Hélio Beltrão, Jean Boghicci, João Condé, José Thomaz Nabuco e José Coimbra. Disponível em [bolsadearte.com](http://bolsadearte.com). Acesso em novembro de 2016.

leilões, serviços de compra e venda, avaliações patrimoniais, divulgações de eventos e pesquisas.<sup>62</sup>

Figura 06 - Imagem da página, *on line*, da Bolsa de Arte



Fonte: [www.bolsadearte.com](http://www.bolsadearte.com)

Na década de 1980, em uma transição que oscilava entre euforias e frustrações pela reabertura política no país, se afirmavam marcos pontuais na produção artística: a exposição "Como vai você, Geração 80?" (1984)<sup>63</sup>, a 18ª Bienal de São Paulo (1985)<sup>64</sup> e o surgimento do grupo paulista Casa 7<sup>65</sup>, entre outros eventos. Paralelamente ao período, os museus brasileiros, além do intercâmbio de grandes exposições internacionais<sup>66</sup>, também passam por um processo de modernização das reservas, dos laboratórios de conservação e restauração, dos espaços de exposição (LOURENÇO, 1999, p. 35). E é no meio de tantos

<sup>62</sup> Outro site que propicia uma visão do mercado de preços de obras e antiguidades é o Catálogo das Artes ([www.catalogodasartes.com.br](http://www.catalogodasartes.com.br)). A página possui um banco de dados, atualizado diariamente, com mais de 2 milhões de obras para compra e venda dentro das categorias: pintura, escultura, fotografia, antiguidades e móveis/design.

<sup>63</sup> Exposição realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage pelos curadores Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Magger. A mostra torna-se o marco significativo da nova pintura dos artistas da década de 1980. Participaram, entre outros: Beatriz Pimenta, Enéas Valle, Hilton Berredo, Fernando Barata, João Magalhães. Disponível em [itaucultural.org.br](http://itaucultural.org.br). Acesso em outubro de 2015

<sup>64</sup> A Bienal trouxe várias polêmicas, entre elas a obra "A Grande Tela", de Nelson Leiner, onde em três corredores foram enfileirados dezenas de quadros com uma distância de 30 cm entre eles. Uma das críticas foi a interferência visual, pois não era possível observar um quadro sem visualizar o outro. Disponível em [itaucultural.org.br](http://itaucultural.org.br). Acesso em outubro de 2016

<sup>65</sup> "Um ateliê montado na casa número 7 numa vila, em São Paulo reúne um grupo de jovens artistas, unidos por laços de amizade e por propósitos estéticos comuns. Nuno Ramos (1960), Carlito Carvalhosa (1961), Fábio Miguez (1962), Paulo Monteiro (1961), Sérgio Fingermann (1953) . Disponível em [itaucultural.org.br](http://itaucultural.org.br). Acesso em outubro de 2015.

<sup>66</sup> Entre elas: Rodin (1995), Claude Monet (1997) e Salvador Dali (1998), no MNBA do Rio de Janeiro e no MASP em São Paulo. (MOREIRA JUNIOR, 2010, p.82)

acontecimentos que se evidencia a impossibilidade de negar a existência e a importância da arte contemporânea. Os museus assumem a arte contemporânea, o que é favorecido por uma infra-estrutura cultural apoiada por organizações públicas e/ou privadas com intercâmbio de artistas por meio de programas de residência, editais e prêmios; além do aumento da participação de galeristas nacionais em feiras internacionais e pela expansão das fronteiras patrocinada pela Bienal de São Paulo.

Mas como no Brasil, o sistema de arte ainda não é consolidado, o que significa, segundo Fialho (2014), que os aspectos para a formação do valor de uma obra de arte (produção, reflexão crítica, institucional e mercado), se relacionam ainda de forma desigual, a consequência desse desequilíbrio é a preponderância do mercado na definição do valor de uma obra<sup>67</sup>, o que leva ao desfavorecimento de umas e, por outro lado, a ascensão fenomenal de outras.<sup>68</sup> Para ilustrar melhor o crescimento mercadológico das últimas décadas, pelo viés das galerias de arte, o relatório Latitude<sup>69</sup>, de 2014, apontou dois principais aspectos do setor<sup>70</sup>: 1) mercado de arte jovem<sup>71</sup>, dinâmico e em processo de internacionalização<sup>72</sup>; 2) crescimento do volume de

---

<sup>67</sup> Os comentários divulgados na mídia fortalecem a ideia do mercado como o foro definidor do valor de uma obra de arte. Um exemplo é a fala de Virgílio Garza, diretor de arte latino-americana da *Christie's*, a segunda mais antiga casa de leilões do mundo, em 2011, quando participou de uma mesa de debate sobre o mercado latino-americano no Museu da Imagem e do Som, de São Paulo (MIS/SP), onde comentou "[...] *É maravilhoso ver como, num leilão, os colecionadores respondem bem e entram em disputa por peças que são bonitas e têm frescor. O Brasil tem ambos.*" Pesquisa realizada em [sp.arte.com/noticias/virgilio-garza-convidado-da-sp-arte-fala-sobre-mercado-na-america-latina/](http://sp.arte.com/noticias/virgilio-garza-convidado-da-sp-arte-fala-sobre-mercado-na-america-latina/) Acesso em novembro 2017.

<sup>68</sup> Para uma dimensão mais concreta da valorização crescente da obra de arte, Ferraz (2015) exemplifica que a artista Beatriz Milhazes "[...] *teve uma obra vendida em 2001 e leiloada em 2008 cuja valorização alcançou 6.000%.*" (FERRAZ, 2015)

<sup>69</sup> Relatório produzido pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT), entidade sem fins lucrativos com a participação de 47 galerias; e pela Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (APEX-Brasil), empresa privada, criada em 2003, para promover exportações de produtos e serviços brasileiros e atrair investimentos para o país. A APEX-Brasil tem a participação de representantes dos seguintes órgãos: Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, Ministério da Agricultura, Ministério das Relações Exteriores, Câmara do Comércio Exterior, Secretaria da Micro e Pequena Empresa, Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), Confederação Nacional da Indústria (CNI), Associação do Comércio Exterior do Brasil, Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE). Pesquisa realizada nos sites: [www.latitudebrasil.org/sobre-nos/abact/](http://www.latitudebrasil.org/sobre-nos/abact/) e [www.wikipedia.org/wiki/Agência\\_Brasileira\\_de\\_Promoção\\_de\\_Exportações\\_e\\_Investimentos](http://www.wikipedia.org/wiki/Agência_Brasileira_de_Promoção_de_Exportações_e_Investimentos)

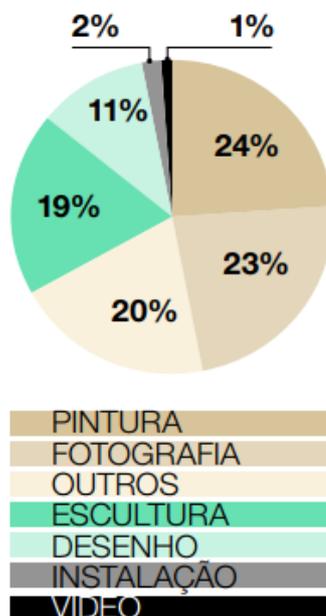
<sup>70</sup> Pesquisa realizada, em 2013, com 45 galerias do mercado de arte contemporânea. (FIALHO, 2014)

<sup>71</sup> No universo de 1.000 artistas com obras em galerias, 15% são jovens. (FIALHO, 2014, p.10)

<sup>72</sup> Mais da metade das galerias foram criadas a partir do ano 2000 e 71% já realizaram vendas para o mercado internacional e 65% tem parceria com galerias no Brasil e no exterior. (principais países: EUA, França, Suíça, Colômbia), tendo no ano de 2012, o maior índice de vendas. (FIALHO, 2014, p.10 e 11)

negócios<sup>73</sup>, nas vendas de pinturas, esculturas e fotografias (FIALHO, 2014,p.10), conforme retratado na figura 7.

Figura 7- Distribuição do Tipo de Obras Vendidas. Relatório Latitude



Fonte: latitudebrasil.org/media/uploads/arquivos/arquivo/relatorio\_por-1.pdf

As categorias <sup>74</sup> de pintura e fotografia, segundo o gráfico acima, são as mais apreciadas pelos compradores, enquanto vídeo (1%) e instalação (2%) <sup>75</sup> ainda representam pouco volume de vendas diante do crescimento da artística produção destas modalidades e da oferta em editais, concursos<sup>76</sup> e residências,

<sup>73</sup> Segundo os pesquisados, o motivo do crescimento no setor foi em função do bom momento do mercado nacional e do aumento de colecionadores. (FIALHO, 2014, p.10)

<sup>74</sup> Segundo Fialho (2014,p.27) na categoria "outros" [...] encontram-se técnicas mistas, colagens, assemblages, obra têxtil, gravuras e objetos diversos."

<sup>75</sup> O documento não especifica quais os materiais utilizados na proposta de criação. Assim não é possível avaliar se a presença da *media art* combinada com instalações pode ter favorecido a baixa de interesse dos compradores, mas normalmente apresentam características espaciais e mistura de materiais que já é um detalhe de não preferência do público comprador.

<sup>76</sup> Os editais e os concursos, principalmente os públicos, via FUNARTE, para bolsas, exposições e aquisições específicos para arte contemporânea, surgem para proporcionar a exibição e implementação de acervos com diversidade artística preenchendo uma lacuna das instituições e do mercado de arte. No levantamento realizado, entre 2015 e 2018, nos sites: o Mapa das Artes e o DasArtes, além das grandes Feiras e Bienais; as instituições públicas, federais, estaduais e municipais, via principalmente, universidades e museus, são os espaços que mais oferecem editais com a perspectiva da produção e da reflexão através de participação em *workshops*, encontros, produção textual, entre outras atividades. Dois exemplos para destaque são: o edital Novas Poéticas, da EBA/UFRJ com desdobramentos de intervenções, mediações educacionais e itinerância; e o edital Bolsa Pampulha, da Fundação Municipal de Cultura, de Belo Horizonte, com 5 meses de residência em atelier da cidade, mais encontros com curadores, além de exposições e ações comunitárias na cidade.

principalmente para novos artistas.<sup>77</sup> Outra grande evidência do baixo interesse na aquisição de obras com aparatos analógicos ou digitais é a quase inexistência destas nos catálogos da Bolsa de Artes <sup>78</sup> e em *sites* como Mapa das Artes <sup>79</sup> e Revista DasArtes <sup>80</sup>. A utilização de novas tecnologias abre infinitas possibilidades e sensações, e também questionamentos, principalmente quanto à sua manutenção, montagem e desmontagem, o que provoca uma 'insegurança' para sua aquisição no mercado privado.

Segundo o relatório da Latitude, as galerias concentram-se, em maior número, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, assim como também ocorre com os lançamentos dos editais públicos<sup>81</sup>, sendo a primeira cidade onde se movimenta o maior volume de negócios e feiras, como a Feira SP-Art <sup>82</sup>; e, a segunda, a que está

---

<sup>77</sup> A proposta dos editais de residência é proporcionar espaço, tempo e reflexão sobre o fazer. O artista, após uma seleção, participa, em um ambiente, por um determinado período, em diálogo com os demais integrantes a fim de produzir um trabalho artístico.

<sup>78</sup> No período de 2004 a 2017, apenas seis obras com a presença de dispositivos elétricos ou cinéticos tem registro nos catálogos de leilões da Bolsa de Arte. O que predomina são pinturas, gravuras, fotografias, design, esculturas. Site: bolsadeartes.com.

<sup>79</sup> O idealizador do portal Mapa das Artes é o jornalista Celso Fioravante que trabalhou com vídeo em 1980, depois no jornal Folha de São Paulo, no período entre 1990 e 2000, tendo se dedicado às artes plásticas a partir de 1996. Desde 1999, faz parte de júris de salões, editais e prêmios, além da curadoria de várias mostras. Em 2002, idealizou o periódico Mapa das Artes e em 2004, criou a versão online. Em 2011, o Mapa das Artes ganhou da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) o Prêmio Antonio Bento de melhor veículo difusor de artes visuais de 2010. Informações no site :<http://site.videobrasil.org.br>. Acesso novembro 2017.

<sup>80</sup> A Revista DasArtes foi lançada, em 2008, em parceria com a Bienal de São Paulo e passou a ser digital em 2015. O site apresenta matérias sobre arte contemporânea, arte-educação, artistas, além de textos críticos e um guia. Mais informações no site: [www.dasartes.com.br](http://www.dasartes.com.br)

<sup>81</sup> No levantamento realizado nos sites Mapa das Artes e Dasartes, entre 2015 e 2018, 70% dos editais concentravam suas exposições e premiações entre São Paulo, em primeiro lugar; depois, Rio de Janeiro e Minas Gerais. A região Sul, com 20% e as regiões Nordeste e Centro-Oeste, com 5 % dos incentivos, o que deixa claro a desigualdade de investimentos culturais, além da prioridade mercadológica.

<sup>82</sup> Criada em 2005, a Feira SP-Arte – Festival Internacional de Arte de São Paulo apresenta mais de 2.000 artistas do Brasil e do mundo e reúne museus, instituições culturais, galeristas, colecionadores, profissionais e amantes da arte. O Festival se espalha pela cidade com lançamento de livros, performances, entre outros eventos que aglutinam tendências. A feira tem três frentes de premiação: Prêmio de Residência SP-Art, que oferece uma estadia em Nova York, outra em Londres; Prêmio *Illy Sustain Art*, que consiste em uma quantia no valor de R\$ 20 mil; Prêmio Fundação Marcos Amaro no valor de 25 mil. Informações disponíveis em: <https://www.sp-arte.com/a-feira/>. Acesso em maio 2017.

em expansão com o surgimento de novas galerias, museus, a Feira ArtRio<sup>83</sup> e a Bienal de Arte Digital.<sup>84</sup>

Além das exposições, segundo o relatório, outras iniciativas dos galeristas favorecem a comercialização, como as visitas aos clientes, promoção de palestras, viagens com curadores internacionais e colecionadores, editais para exposições e ocupações<sup>85</sup>, o *site* da galeria<sup>86</sup>, parcerias com outros espaços e as feiras internacionais, sendo esta última a responsável por 40% da movimentação dos negócios (FIALHO, 2014, p.28). Nos leilões de arte brasileira ainda prevalece a presença da arte moderna e, em alguns períodos, o crescimento pode ser exponencial, em torno de 111%<sup>87</sup>, o que contrasta com o número de vendas da arte contemporânea.<sup>88</sup> Dentre os compradores estão, em primeiro lugar, os colecionadores

---

<sup>83</sup> Criada em 2009, por Brenda Valansi e Elisangela Valadares, da produtora BEX tem como objetivos fomentar a produção, divulgação e distribuição da arte brasileira no país e no exterior. Durante todo o ano, realiza feiras, publicações sobre arte, palestras, intervenções urbanas e exposições. Há seis anos, o Prêmio Foco Bradesco seleciona três artistas que irão participar de residências artísticas, em instituições no Brasil e no exterior, além de uma mostra conjunta durante a Feira. Em 2018, sua oitava edição, ocorrerá na Marina da Glória, entre os dias 26 e 30 de setembro. Informações disponíveis em: [ww.artrio.art.br](http://ww.artrio.art.br). Acesso em novembro 2017.

<sup>84</sup> A proposta parte da Feira de Artes Digitais (FAD) que ocorre nos espaços do Rio de Janeiro e Belo Horizonte, do Oi Futuro, desde 2007. Em 2018, a FAD, pela primeira vez, abre um espaço do pensar sobre a complexidade dessa linguagem - a 1ª Bienal de Artes Digitais. Sua meta é "[...] *valorizar sobretudo o pensamento crítico a cada dois anos dos processos digitais e tecnológicos da vida e na arte*". A Bienal apresenta trabalhos selecionados por edital público, para uso em exposições e performances, privilegiando experimentação de novas linguagens artísticas com o uso de novas ferramentas e tecnologias. A programação também conta com palestras ministradas por artistas, profissionais de mercado e acadêmicos; e oficinas. A 1ª Bienal de Artes Digitais, 2018, ocorreu nas cidades do Rio de Janeiro, entre 5 de fevereiro e 18 de março, no Oi Futuro Flamengo; e em Belo Horizonte, de 26 de março a 29 de abril, no Museu de Arte da Pampulha (MAP), na Casa do Baile, na Casa Fiat de Cultura e no espaço Atmosphaera. Ver mais detalhes da programação em [bienalartedigital.com/programacao](http://bienalartedigital.com/programacao)

<sup>85</sup> Um exemplo é a proposta da Galeria Península, em Porto Alegre (RS), um espaço de artistas autônomos, que abre, anualmente, edital para residência coletiva para "*práticas processuais, efêmeras, performativas e instalativas*". A galeria tem um valor para a acomodação e oferece conversas, encontros, grupos de pesquisa, visitas a ateliês e exposições, proposição de oficinas, rede virtual. Mais informações em : [galeriapeninsula.art.br/convocatoria-residencia](http://galeriapeninsula.art.br/convocatoria-residencia)

<sup>86</sup> Segundo a pesquisa (FIALHO, 2014, p.46), "[...] *o mercado online pode tornar um importante canal para os artistas brasileiros chegarem aos colecionadores internacionais nos próximos anos.*"

<sup>87</sup> "O aumento substancial se deu devido às remessas de alto valor de Lygia Clark e Sergio Camargo, que venderam 4 lotes nas 10 principais vendas de Arte Moderna e Contemporânea Latino-americana, no ano de 2013. Tais lotes foram vendidos a um valor combinado de \$ 6,3 milhões de dólares americanos, o que representa, essencialmente, 35,8% do total de receitas provenientes de venda de arte moderna brasileira em 2013." (FIALHO,2014, p.32)

<sup>88</sup> "O mercado de leilões de arte contemporânea brasileira teve uma queda de 28% entre 2012 e 2013. Parte dessa diminuição nas vendas foi provocada por uma queda nas vendas de leilão de duas artistas: Beatriz Milhazes e Adriana Varejão. As vendas em leilão das pinturas de Milhazes caíram de US\$5.726,000,00 em 2012 para US\$850.000,00 em 2013 - redução de 85%; as vendas em leilão das pinturas de Adriana Varejão caíram de US\$1.168,000,00 em 2012 para US\$ 1.000,000,00 em 2013 - redução de 14,3%. O artista brasileiro com o melhor desempenho em leilões em 2013 foi Vik Muniz, que teve 6 obras vendidas entre as 10 principais vendas de obra de arte contemporânea Brasileira no ano passado, tendo sido, assim, responsável por 40,6% do total de vendas alcançado pelos leilões Latino-americanos da *Sotheby's, Christie's e Phillips.*" (FIALHO, 2014, p.33)

privados brasileiros <sup>89</sup>, seguido dos colecionadores privados estrangeiros; depois vem a aquisição de obras pelas instituições brasileiras <sup>90</sup>, que foi equivalente a compra pelas instituições estrangeiras. Hoje, a ABACT atua em sete frentes: nos eventos internacionais (SP-Arte, ArtRio, Bienal de Artes Digital, Bienal de Artes de São Paulo), missões prospectivas<sup>91</sup>, *art immersion trips*<sup>92</sup>, promoção internacional, comunicação e divulgação, capacitação e inteligência comercial. São ações patrocinadas com investidores e curadores nacionais e internacionais, em busca de alavancar novos artistas e ampliar o mercado.

A ideia de caráter singular, único da obra de arte cria uma espécie de *feitiche* que se dá, segundo David Harvey (2005, p.222), pela exclusividade, ou seja, é um domínio privado. E como fica o domínio público inerente a todo patrimônio cultural? O monopólio do bem está acima da sua dimensão coletiva? Com a ideia de busca pela 'exclusividade', em alguns casos, o comprador não tem a percepção da significação de um patrimônio cultural, simbólico e pertencente à história de um determinado grupo social; e isto, pode até gerar uma autonomia danosa que altera e até destrói uma obra como ocorre, em algumas situações, com as instalações.<sup>93</sup> Com a perspectiva de proteção e também de acesso público ao seu patrimônio cultural e, ao mesmo tempo, para uma grande inquietação do mercado de arte, o Decreto nº 8.124/2013<sup>94</sup>, regulamenta os dispositivos da lei 11.906/09 que institui o IBRAM e reforça a

---

<sup>89</sup> Citando os maiores colecionadores brasileiros, temos: Bernardo Paz; proprietário do Instituto Inhotim; os irmãos Marinho, do Grupo Globo; Ângela Gutierrez, uma das controladoras da Construtora Camargo Gutierrez; Ricardo Brennand, empresário pernambucano; Joseph Safra, banqueiro; Carlos Sanchez, do setor de medicamentos genéricos; Lily Safra, bilionária radicada na Europa; José Olympio, banqueiro. Informações disponíveis em: [glamurama.uol.com.br/glamurama-lista-os-colecionadores-de-arte-mais-poderosos-do-brasil](http://glamurama.uol.com.br/glamurama-lista-os-colecionadores-de-arte-mais-poderosos-do-brasil). Acesso em novembro de 2017.

<sup>90</sup> A aquisição de obras, principalmente, arte moderna e contemporânea se deve aos diversos editais da FUNARTE, alguns específicos para arte contemporânea, que promovem residências, exposições e aquisições para os museus do Brasil, além da instituição do Decreto nº 8.124/2013, abordado mais a frente, e que favorece a aquisição de obras, em leilões, consideradas de importância para o patrimônio público.

<sup>91</sup> Missão Prospectiva é uma programação organizada pela Apex-Brasil para um evento multissetorial (indústria de alimentos e roupas, turismo, construção, cosméticos, máquinas, *softwares* e artes) entre países, como, por exemplo, a Expo Paraguay Brasil, que ocorreu em outubro de 2017, em Assunção. A agência convida empresários com menos experiência no comércio exterior para os auxiliar na ampliação dos seus investimentos: reuniões com compradores, distribuidores e parceiros estratégicos; seminários técnicos sobre exportações, *networking*, operações comerciais; além de ações como visitas exclusivas ao espaço expositivo e rodadas de negócios. Pesquisa no site: [apexbrasil.com.br](http://apexbrasil.com.br). Acesso em junho 2017.

<sup>92</sup> São visitas com o foco em pequenos grupos de curadores e colecionadores promovidas pela Latitude. Ocorrem em duas etapas: a primeira, o destino é um Museu ou galeria já definido para todos; e, na segunda etapa, cada convidado tem a opção de escolher um destino de sua escolha.

<sup>93</sup> Muitas instalações são alteradas em função do espaço e dos materiais variados e frágeis.

<sup>94</sup> O Decreto nº 8124/2013 regulamenta a criação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e define as linhas gerais para a implantação de uma política setorial para os museus. Ler o Decreto na íntegra em: [pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=18/10/2013&jornal1&pagina1&totalArquivos=200](http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=18/10/2013&jornal1&pagina1&totalArquivos=200)

proposição de um inventário<sup>95</sup> e a aquisição de obras de arte consideradas de "interesse público", dando-lhe o direito de preferência para obtenção de obras em leilões e, assim oferecendo inúmeras possibilidades de contemplação, de pesquisas e análises.<sup>96</sup> Até poucos meses<sup>97</sup>, uma minuta da resolução normativa complementar ao Decreto nº 8124/2013, esteve aberta para sugestões do público que, em seu bojo, inclui cinco fases: "[...] *solicitação; trâmites do processo pela Presidência do IBRAM; constituição e composição da Comissão de Avaliação Técnica; análise da Comissão de Avaliação Técnica; e homologação*"<sup>98</sup> para efetivação das ações com respaldo jurídico aos museus públicos e privados e aos proprietários ou responsáveis legais do bem cultural em questão.

São muitas instâncias que precisam ser discutidas e, principalmente, resolvidas na esfera do órgão de poder designado para este campo, ou seja, o Ministério da Cultura (MinC). É verdade que muito se ampliou com relação ao fomento no âmbito da arte contemporânea, incluindo a *media art*, quando contabilizamos<sup>99</sup> que mais de 60% dos editais são públicos<sup>100</sup> para exposições com desdobramentos de itinerâncias, bolsas, residências, aquisições<sup>101</sup>, além da valoração do papel da curadoria<sup>102</sup>. Mas ainda falta uma maior participação das instâncias do governo em políticas públicas adequadas e em normatizações comerciais e tributárias para que, como exemplo, não ocorra o abuso da mudança da taxa de armazenamento das obras em

---

<sup>95</sup> É um cadastro, como instrumento de proteção e preservação, com informações sobre os acervos dos museus brasileiros, públicos ou privados. Disponível em: [pesquisa.in.gov.br/imprensa](http://pesquisa.in.gov.br/imprensa). Acesso em setembro de 2017.

<sup>96</sup> Esta prática foi realizada, anterior ao Decreto 8124/2013, com a obra "A Primeira Missa no Brasil" (1948), de Candido Portinari (1903-1962) utilizando o direito de preferência na aquisição de bens culturais móveis, disposto no Estatuto dos Museus, lei nº 11.906/2009, Artigo 4º, inciso XVII, e hoje a obra faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas-Artes (MNBA) acessível à visitação pública.

<sup>97</sup> As contribuições foram enviadas no período de 20 de fevereiro a 20 de junho de 2018 no site: [www.museus.gov.br/consulta-publica-declaracao-de-interesse-publico/](http://www.museus.gov.br/consulta-publica-declaracao-de-interesse-publico/)

<sup>98</sup> Para ler o termo de normatização, acessar: [museus.gov.br/consulta-publica-declaracao-de-interesse-publico/](http://museus.gov.br/consulta-publica-declaracao-de-interesse-publico/)

<sup>99</sup> A pesquisa foi realizada nos sites Mapa das Artes e DasArtes, no período de 2015 ao primeiro semestre de 2018.

<sup>100</sup> Dos editais públicos abertos, entre 2015 e 2018, 50% na esfera federal, 35% na esfera municipal e 15% na esfera estadual.

<sup>101</sup> Dos editais publicados nos sites Mapa das Artes e DasArtes, entre 2015 e 2018, 30% tinham a finalidade da aquisição da obra para a instituição proponente ou para outras instituições.

<sup>102</sup> O mesmo incentivo à pesquisa e à produção oferecida ao artista também é estendido ao curador em alguns editais como o Prêmio de Artes Plásticas Marcantônio Vilaça, da FUNARTE com premiação em dinheiro e, em outros editais de residência, a participação do curador acompanhando o processo artístico tem as despesas pagas, além de um *pró-labore*.

aeroportos, alterada em março de 2018<sup>103</sup>. Ações abusivas como esta, somam-se a outras tantas áreas ainda tão fragilizadas pela falta de iniciativas voltadas à profissionalização, à expansão e à internacionalização não só do mercado, mas também das demais instâncias do sistema, ou seja, na formação, na crítica, na curadoria, na pesquisa, na conservação, na arquitetura e na manutenção das edificações, assim como no plano de carreira para seus profissionais. A pergunta que vem à mente é: se há tanto investimento público em feiras de arte, editais e parcerias com o privado; por que as instituições públicas estão em condições físicas precárias e com número irrisório de profissionais? Mas essa não é uma questão para ser detalhada aqui, apesar de crucial para entender o jogo econômico das trocas simbólicas. (GREFFE, 2013; CAMPOS, 2016)

Retornando ao nosso foco, o fato é que novas produções, principalmente no campo da *media art* e da instalação, aqui podemos incluir também a *site specific art*<sup>104</sup>, tem crescido muito, entre os artistas, o que, conseqüentemente, tem exigido uma mudança do sistema de arte com investimentos, principalmente, em editais e projetos<sup>105</sup>. A lógica, até então, do circuito do mercado - do artista à galeria, da galeria à feira, da feira ao leilão - não abarca a expansão da arte como projeto. Assim, as esferas públicas da cultura e as instituições necessitam rever seu papel para que

---

<sup>103</sup> Em março de 2018, as concessionárias dos aeroportos de Guarulhos (SP), do Galeão-Tom Jobim (RJ) e Viracopos (SP) mudaram a metodologia sobre a cobrança de impostos para armazenagem de obras de arte trazidas ao Brasil. A mudança encarece o transporte das obras que inviabilizará a vinda de exposições ou eventos estrangeiros. Até então, era cobrado R\$ 0,15/quilo para “*cargas em regime especial de admissão temporária destinadas a eventos comprovadamente científicos, esportivos, filantrópicos ou cívico-culturais*”, de acordo com o Contrato de Concessão N° 002/ANAC/2012. Na nova interpretação, as obras estrangeiras ou brasileiras que estejam no exterior não se enquadram na categoria “cívico-cultural”, tendo a taxa do valor de mercado, o que pode atingir até 4,5% do valor da obra. Segundo Fernanda Feitosa, diretora da SP-Art, várias galerias deixaram de trazer obras para a Feira deste ano. Mais detalhes: [oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/sp-arte-comeca-em-meio-embate-do-setor-com-aeroportos-22576350](http://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/sp-arte-comeca-em-meio-embate-do-setor-com-aeroportos-22576350)

<sup>104</sup> São obras projetadas e construídas para um determinado espaço com um ambiente que incorpora e/ou vai transformando. Pode ser o espaço de uma galeria, de um museu, de um ambiente natural ou de área urbana. Normalmente, o projeto trabalha com mídias e dispositivos. Muitas vezes, a proposta é fruto de um convite, em que os artistas dialogam com o meio circundante. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>

<sup>105</sup> Além de editais da FUNARTE (Prêmio Funarte de Arte Contemporânea, Prêmio de Artes Plásticas Marcantônio Vilaça, Bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais, entre outros), citamos aqui três exemplos de editais para residência e ocupação voltados para *media art*, instalação, *site specific art*: 1) Edital Oi de Cultura Digital - o tema do edital 2017/2018 é Cidades Colaborativas. O objetivo é ressignificar espaços urbanos utilizando o uso inventivo e convergente da tecnologia em processos coletivos de trabalho, apoiando a interação das pessoas com a dinâmica das cidades; 2) PIPA (prêmio investidor de profissional de arte) com objetivo de incentivar novos artistas que se destacaram, portanto, os participantes são indicados por uma comissão do PIPA. As obras vencedoras, no resultado do júri técnico, são doadas ao MAM/RJ e o vencedor ganha bolsa de residência; o ganhador do júri popular, recebe verba para exposição; e os vencedores *on line* recebem dinheiro e suas obras doadas ao PIPA. Todos participam de uma exposição no MAM/RJ e outra itinerante por algumas galerias. 3) Rumos Itaú Cultural com edital pautado na diversidade artística multimídia recebe propostas de projetos e os selecionados recebem verba para montagem, além dos prêmios.

coexistam a produção artística, a reflexão crítica, o institucional e o mercado consolidando um processo de formação de valores simbólicos e artísticos.

As modalidades inter-relacionais de *media art* com instalação, *site specific art*, entre outras, expressam, além da demanda de equipamentos, suportes analógicos ou digitais, programas e sistemas; também apresentam todas as dificuldades quanto à manutenção, à montagem em um espaço estabelecido e à desmontagem, o que justificam, em parte<sup>106</sup>, a baixa aquisição no mercado. Apesar disso, tem um número de interessados neste nicho, que adquire para sua coleção ou museu particular<sup>107</sup>, ou para deixar em comodato com um museu ou instituição de arte, ou ainda permanece nos seus espaços de exibição como garantia de operações comerciais.<sup>108</sup> Mas além da questão tecnológica e do espaço físico, tem outra demanda: a arte contemporânea lida com a originalidade das sensações onde o acolhimento do público é uma das intenções do artista como, por exemplo, na instalação "Chuveiros Sonoros", de Floriano Romano, em que a obra acontece ao ser experimentada; e tem a mesma potência em "Chapéu Panorâmico" e em "Falante". São obras 'refratárias' assim como o artista é um pouco de tudo o que recebe - é pintor, videoartista, *performer*, arquiteto, cineasta, empresário, produtor, entre tantos outros papéis que permitam a execução do projeto artístico.

Alguns artistas criam obras vinculadas a concursos com financiamento de projetos próprios ou encomendados; já outros executam a obra no e em função do lugar da exposição ou da execução; ainda outros fazem o objeto e o capturam em uma foto, que se torna a obra de arte.<sup>109</sup> Com um novo viés de 'encomenda' *in situ*, via editais e concursos, obras *media art* passam a ter visibilidade relacionadas com outras modalidades e se deslocam para os espaços institucionais - os museus, as fundações, os espaços privados, entre outros. Assim, alcança dimensões processuais e com o caráter de exclusividade pelo diálogo com o ambiente específico em que é instalada e com o público que interage, sedimenta uma relação criativa com o mundo cada vez mais tecnológico em que vivemos .

---

<sup>106</sup> Muitos artistas se colocam à disposição para montagem e manutenção da obra adquirida. E na Europa tem empresas que também executam este serviço.

<sup>107</sup> O colecionador Bernardo Paz é um desses exemplos, que aloca seu acervo no Instituto Inhotim, em Brumadinho, MG, e convidada artistas para residências dentro do próprio espaço integrando a obra ao ambiente, além da facilidade com o deslocamento e materiais.

<sup>108</sup> É uma modalidade recente em que as obras são adquiridas com os direitos autorais para vendas futuras, com um determinado tempo ou não. E após a revenda, é feita a distribuição dos lucros.

<sup>109</sup> Normalmente obra *in situ specific*, a obra é o registro do processo e do resultado final.

Para a realização destes editais e concursos que, normalmente, são para aquisição do acervo de museus, ou para instituições culturais ligadas ou não à empresas privadas, os organizadores apelam para a generosidade de empresas mecenas com patrocínio para os prêmios em dinheiro e para a infra estrutura. Contudo, a questão do "projeto", via edital ou encomenda, tem o risco de direcionar os valores artísticos aos interesses dos valores econômicos, o que pode gerar, um tributo muito pesado ao artista que não conseguir lidar com suas razões artísticas e o com o benefício monetário. Também, pode-se, neste cenário, pontuar sobre a ação do Estado que com investimentos privados pode se transformar em apenas um coativo de obrigações, deixando de investir em políticas públicas que atendam a diversidade e a multiplicidade de processos de criação e de educação enquanto a indústria cultural comanda o consumo cultural <sup>110</sup>.

Caberá um novo olhar, uma nova postura, mais crítica, porque mudanças são inevitáveis, como as trazidas permanentemente pela tecnologia e pelo mercado; e precisam juntamente com a indústria, com o governo, com os setores da esfera artística e, principalmente, com a comunidade e os profissionais, discutir em que lugar de futuro estará nossa cultura e os nossos museus: plural e democrático ou seletivo e financeiro?

---

<sup>110</sup> Um exemplo de museu 'multinacional' é o Guggenheim, que vende sua marca e experiência como empresa.

### 1.3 - O MUSEU E O CONTÍNUO DESAFIO

A partir dos anos de 1980<sup>111</sup>, os museus no Brasil assumem definitivamente<sup>112</sup> a arte e as suas diversidades com o uso da tecnologia, como os filmes e vídeos. Esta integração não foi linear e muito menos livre de paradoxos. O acolhimento dessas obras tem sido feito com muito mais perguntas do que respostas, o que faz, ainda hoje, ser um tema marcado por constantes reflexões e avaliações. Assim, quando os museus assumem o filme no domínio das artes visuais, também assumem uma grande questão: o desafio contínuo da preservação do novo, do inusitado, do ocasional, do chocante, do singular, do perturbante, do tênue, do exposto, do vulnerável, do anacrônico. E, sendo assim, é compelido a confrontar todo o saber e o fazer em descontinuidade entre o antes e o agora, entre o ontem e o hoje, entre o passado e o presente. Se por um lado, a arte contemporânea não tem mais limites, também é fato que o museu, sendo um dos lugares de referência histórica, deve constantemente, com atualizações e investimentos, refazer seus pressupostos tendo como base as mudanças operadas no objeto e na sociedade. Mas isto não é nada fácil! Na verdade, é premente porque convivemos todos e tudo: artistas e profissionais de museu, o material e o imaterial, a funcionalidade e a obsolescência, a missão e a gestão, o público e o privado, na interface das diversas realidades. Por um lado, esta angústia pode permitir aos profissionais de museus o arrebatamento à múltiplos cruzamentos com outros saberes (BOTTALLO, 2011, p.36), pela dinâmica contextual em que as obras se apresentam; e, por outro lado, esta angústia exige uma resistência do coletivo na luta pelos referenciais de ética, de igualdade, de participação e de liberdade diante de momentos de conflitos de identidade e de representação como os que vivemos, socialmente, nessa segunda década do século XXI.

Na visão, talvez premonitória, de Bauman (1925-2017)<sup>113</sup>, esse conflito é o movimento da realidade '*líquida*', onde "*os sólidos [...] estão derretendo na*

---

<sup>111</sup> Só lembrando que, principalmente, o início da década de 1980 foi um período instável no nosso país, com ganhos e perdas na luta pela reabertura política e democrática. E este ambiente também ocorreu no meio artístico com eventos de resistência e crítica, conforme melhor exemplificado no item 1.2.

<sup>112</sup> A utilização do filme foi um fenômeno global nos grandes circuitos artísticos do mundo, a partir dos primeiros anos da década de 60, mas com o período político turbulento do nosso país e as dificuldades para acessar uma tecnologia cara, a introdução de filmes nas exposições ficou muito restrita à algumas galerias e ao interesse de alguns grupos, como o do MAC/USP, sob a direção de Walter Zanini. Por isso também, os filmes e vídeos entraram, de forma efetiva nos museus e galerias a partir da década de 80.

<sup>113</sup> Sociólogo polonês e militante do Partido Comunista . Professor na Universidade de Leeds [1971], Grã-Bretanha, defende o conceito de "*relações líquidas*" para apontar que as relações sociais atuais são menos duradouras. Informações do site: [pt. wikipedia.org/wiki/Zygmunt\\_Bauman](http://pt.wikipedia.org/wiki/Zygmunt_Bauman). Acesso em 07 de outubro de 2017.

*modernidade fluída*" (2000, p.12) e, que dessa forma, perde/dilui as referências de responsabilidade na construção histórica do indivíduo e da sociedade, e passa a ser atribuição voluntária de cada um. Para Bauman (2000, p.14), "[...] *as relações, as instituições, as crenças, os quadros de referências mudam antes que tenham tempo de se solidificar e, assim, as vidas são transformadas em objetos de consumo.*" Para ele, antes as comunidades sólidas eram éticas e genuínas porque havia a partilha na permanência; já nas comunidades líquidas, desmaterializadas, não há duração porque impede a socialização, o que abre à dominação. Tudo tem cunho econômico focando na materialidade das relações.(BAUMAN, 2000)

E querendo abrir brechas nas discussões do Bauman sobre os dilemas contemporâneos, recentemente foi lançado o filme "*The Square*"<sup>114</sup>, de Ruben Östlund (1974), que traz as incoerências entre a exigência do coletivo e os desejos do instinto nesta complexa e, muitas vezes, perversa sociedade "pós-alguma coisa". Na sinopse, o gestor de um museu de arte contemporânea monta uma exposição com objetivo de sensibilizar o público e os patrocinadores sobre a importância de sermos solidários e olharmos o outro, onde no outro também se inclui o museu com suas dificuldades financeiras. Uma das obras é a performance *The Square* "o quadrado" que ocorre durante um luxuosíssimo jantar no museu para a alta sociedade, em que um ator encarna um macaco. Quando o homem-macaco entra no salão e perturba a harmonia da convenção social dentro daquele "quadrado", o desconforto dos convidados causa um misto de reações entre risos de constrangimento e interjeições de desespero<sup>115</sup>. Em outra posição, fora do "quadrado" do museu, o gestor tenta lidar com seu instinto diante de situações inesperadas do seu cotidiano com gestos de violência, preconceito e medo. Segundo o diretor do filme, em uma entrevista para a revista Cineaste,<sup>116</sup>

"[...]um dos maiores dilemas para mim é que, como seres humanos, estamos lidando com nossos instintos e nossas necessidades ao mesmo tempo em que nos vemos como pessoas racionais e civilizadas. O lado civilizado de nossas personalidades governa nosso *self* ético, a nossa tendência de demonstrar respeito e confiança nos outros. Mas quando estamos lidando com nossos instintos e somos colocados contra a parede, existe um conflito entre esses dois lados de nossas personalidades."

<sup>114</sup> Produzido em 2017, sob a direção de Ruben Östlund (1974), ganhador do Prêmio Palma de Ouro, em Cannes e indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro.

<sup>115</sup> A cena foi inspirada na performance de um artista russo, Oleg Kulik (1961), que representou um cachorro contendo uma placa escrita "Perigoso", no Museu, em Estocolmo, em 1996. O artista acabou mordendo algumas pessoas que ignoraram o aviso. Disponível em: [wikipedia.org/wiki/Oleg\\_Kulik](https://wikipedia.org/wiki/Oleg_Kulik). Acessado em março de 2018.

<sup>116</sup> Ler mais detalhes na reportagem da Revista Cult, janeiro 2018 em <https://revistacult.uol.com.br>

Estar em uma situação limite e desejar o lado irracional é involuntário ao humano, mas, como lembra Bauman (2000), as nossas referências de responsabilidade social devem nos fazer parar, refletir e agir civilizadamente; porém, o que presenciamos, principalmente nos últimos anos, são ações violentas que punem as diferenças e sabotam os vínculos sociais. Há um conflito de representação que envolve todos os espaços da sociedade, onde a intolerância e a censura tem sido a expressão violenta de uma instrumentalização política e moral religiosa. E como as artes não se moldam nem para o bem e nem para o mal, mas sim como espaço de reflexão crítica; ela é alvo dos ataques conservadores como presenciamos com relação as exposições: "*Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*", em Porto Alegre; "História das sexualidades" no MASP, além da manifestação contra a presença da filósofa norte-americana Judith Butler, como organizadora do seminário internacional Os Fins da Democracia<sup>117</sup>, no SESC Pompéia, e tantos outros desdobramentos resultantes.

Quando se quebra a democracia, tudo fica fluído e fortalecem movimentos reacionários contra a liberdade de expressão. Com a polarização das redes sociais, os espaços da arte são os primeiros alvos de ataque porque, como afirmou Moacir dos Anjos, em entrevista à Revista Bravo<sup>118</sup>, em junho de 2017,

"[...] a arte não pode mudar o mundo, mas pode sim nos indicar as fissuras nos consensos que formaram como sociedade oferecendo novas maneiras de compreender o mundo[...] e sem encarar as fissuras que somos nós- fissuras de raça, de classe, de gênero - não seguiremos para lugar nenhum diferente deste onde estamos há tanto tempo. É hora de assumir lados!"

Assumir as "fissuras" deve ser o caminho de resistência e de evolução dos museus, que vem ao longo da sua trajetória com teóricos como Stránský (1926-2016), Gregorová (1952), Scheiner, Deloche (1944), François Mairesse (1968), Peter Van Mensch (1947) entre tantos outros, pesquisando e normatizando conceitos e experiências que sempre fortaleceram a diversidade e o diálogo (DESVALLÉS,

---

<sup>117</sup> Judith Butler (1956) é uma das mais renomadas teóricas sobre temas contemporâneos como: feminismo, teoria *queer*, filosofia, política e ética. Não estava na programação nenhuma palestra, conforme o pedido de cancelamento dos manifestantes, apenas lhe coube duas falas dividida com outros organizadores: uma na abertura e outra no encerramento do Seminário Internacional Os Fins da Democracia, em novembro de 2017, no SESC Pompéia, São Paulo. O tema central do Seminário era populismo e autoritarismo. O que se entende é que, sem nenhum conhecimento, pessoas são "manipuladas" a agirem em nome de uma moral perversa e preconceituosa, sem o respeito a diferença e a liberdade de pensamento. [www.sescsp.org.br/online/artigo/11395\\_SESC+POMPEIA+RECEBE+O+SEMINARIO+INTERNACIONAL+OS+FINS+DA+DEMOCRACIA](http://www.sescsp.org.br/online/artigo/11395_SESC+POMPEIA+RECEBE+O+SEMINARIO+INTERNACIONAL+OS+FINS+DA+DEMOCRACIA)

<sup>118</sup> Texto "Hora de Assumir Lados", de Andrei Rena, na Revista Bravo <http://bravo.vc/seasons/s04e02>

2013)<sup>119</sup>. Portanto, não cabe, nos tempos atuais e diante dos desafios, seja na discussão sobre a preservação do objeto contemporâneo ou na conduta profissional, uma postura que não seja crítica, política e plural, até porque "preservar/defender" e "conduzir/atuar" não são ações distintas dentro de um museu, e deveriam ser indissociáveis, como pontuou o encontro "Definindo o Museu do Século XXI: as Experiências Latino Americanas", em novembro de 2017, no Rio de Janeiro<sup>120</sup>, sobre a importância do "[...] papel social e político dos museus, utilizados no século XXI pelos grupos sociais como instrumentos de resistência, de existência e re-existência em contextos marginalizados e contra hegemônicos." E a partir deste consenso, pergunta-se no mesmo texto: "a que sociedade serve o museu que buscamos definir?" O Museu é um espaço que apresenta as nossas "fissuras" sociais? O Museu é acessível aos mais diversos grupos que compõem a sociedade? Qual tem sido o papel dos Museus: subserviência ou posicionamento crítico?

Ao ser perguntado sobre qual seria a função de um museu nos tempos de hoje, Meneses<sup>121</sup> (2011)<sup>122</sup> respondeu: "[...] têm potencial de exercer várias funções: fruição estética, conhecimento crítico, informação, educação, desenvolvimento de vínculos de subjetividade, sonho e devaneio. O grande privilégio do museu é poder articular - solidariamente - essa multiplicidade." É um pensamento que compactuamos porque os museus são produtos da ação humana e devem também versar pelos interesses humanos, portanto, são históricos, políticos e plurais. A postura de subserviência atende à burguesia, à propriedade privada, ao neoliberalismo, ao conservadorismo, ao fascismo; já o posicionamento crítico, defendido pela Museologia Social, compreende "[...] o museu como um processo político com ciências e poéticas" (CHAGAS, 2014, p.17), e em permanente desafio de construção, a partir da memória da comunidade

<sup>119</sup> O pensamento destes e outros autores sobre vários conteúdos do campo estão no livro: Conceitos-chave de Museologia/André Desvallées e François Mairesse, editores; Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, tradução e comentários. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. 100 p

<sup>120</sup> Organizado pela UniRio, através do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio e pelo Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem (MEI), realizado entre os dias 16 e 17 de novembro de 2017, no Museu da Vida/FIOCRUZ e no Espaço OI Futuro. Ler a síntese das discussões do encontro em <https://gibalherit.hypotheses.org/6616>

<sup>121</sup> Professor Emérito da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, titular aposentado de História Antiga, docente do programa de Pós-Graduação em História Social, Licenciado em Letras Clássicas (USP, 1959), Doutorado em Arqueologia Clássica (Sorbonne, 1964). Dirigiu o Museu Paulista/USP (1989-1994), organizou o Museu de Arqueologia e Etnologia/USP (1963-8) e o dirigiu (1968-78). Membro do Conselho Superior da FAPESP (1977-79), da Missão arqueológica francesa na Grécia (antigo membro estrangeiro), do CONDEPHAAT (1971-87, 1996-2004, 2006-7), do Conselho do IPHAN (desde 2005). Mais informações em: [ww.escavador.com/sobre/7306124/ulpiano-toledo-bezerra-de-meneses](http://ww.escavador.com/sobre/7306124/ulpiano-toledo-bezerra-de-meneses)

<sup>122</sup> Entrevista no SESC São Paulo, *on line*. Ver e ler em [www.sescsp.org.br/online/artigo/5774\\_ULPIANO+BEZERRA](http://www.sescsp.org.br/online/artigo/5774_ULPIANO+BEZERRA)

que o fortalece. Este tem sido o compromisso do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), que ao longo das últimas três décadas, vem

[...] valorizando o trabalho coletivo e participativo, vem compreendendo o museu como um dispositivo estratégico para a defesa da dignidade social, da cidadania e do direito à criatividade e à memória. Nesse sentido, o museu não tem valor em si, mas o valor que lhe é atribuído pela sociedade e pela comunidade da qual surgiu e para a qual trabalha. (CHAGAS, ASSUNÇÃO, GLAS, 2013, p.430)

No filme *"The Square"*, Ruben Östlund critica as instituições de arte por sua distância da vida comum e pela sujeição aos patrocinadores, uma questão já apontada por Danto (2006), no texto intitulado "Museus e milhões de sedentos"<sup>123</sup>, onde expõe que a arte dos museus só será significativa quando for um espaço de democratização da experiência estética independente da erudição, da crítica e do mercado.

Aqui no Brasil, enquanto muitos museus e centros culturais vivem lutando para não fecharem as portas<sup>124</sup>, alguns poucos se equivalem indiretamente como no filme, se ancorando nas associações com patrocinadores que passam a deter o poder de decisão, como o de proibir exposições com receio da saída de investimentos.<sup>125</sup> O nó está na falta de democratização ao acesso: ao acesso financeiro, ao acesso administrativo e ao acesso participativo das comunidades; e que atrelam os museus à uma burocracia inoperante e aos interesses de mecenas que não são os protagonistas das iniciativas de memória e dos processos museais. Urgentemente, como destacam Chagas, Assunção e Glas (2013, p.434), *"é preciso descolonizar o pensamento, descolonizar a museologia e os museus"*.

Embora a arte contemporânea tenha surgido com propostas de contestação aos ambientes dos museus; estes espaços são, hoje, os que mais a absorvem. Uma arte que desafia a própria noção de arte, que dilui as fronteiras das linguagens, que rompe os limites sociais, que exige a existência do "outro", que reflete as relações entre *'eu e o outro'* nos seus objetos e performances. E é nesta impertinência da arte

<sup>123</sup> Esse é um dos 11 ensaios coletados para a publicação do livro *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história* (2006). A proposta da coletânea é refletir sobre o depois do processo de "descontinuidade", onde a arte já está livre e autônoma em seu próprio meio cultural e inserida nos espaços institucionais.

<sup>124</sup> Alguns fatos calamitosos: o MAM/RJ colocou uma obra de Pollock à venda para a criação de fundo de reserva. O MOM terceirizou o estacionamento e alugou o espaço do café, além de espaço para eventos externos porque não consegue pagar suas contas. Outros, como: Museu Histórico Visconde de São Leopoldo (RS), Museu Internacional de Arte Naif (RJ), Museu da Energia (SP), Museu do Carnaval (RJ), Museu de Arte de Brasília (DF), Museu Antonio Parreiras (RJ), entre outros, estão com as portas fechadas.

<sup>125</sup> É importante a atuação dos conselhos e associações de museus, mas o que se ressalta é o atrelamento político, moral e financeiro aos interesses particulares dos seus membros.

contemporânea e neste contínuo desafio encarado pela Museologia Social, que os profissionais devem respaldar suas ações no

"[...] combate às práticas preconceituosas, racistas, moralistas, autoritárias, aristocráticas, hierarquizantes, homofóbicas e xenofóbicas assumidas por determinados museus e orientações museológicas, a partir de seus ideólogos e operadores." (CHAGAS, ASSUNÇÃO, GLAS, 2013, p.433)

A questão da impertinência, enquanto exigência, vem sendo elaborada desde os ecos dadaístas com Duchamp<sup>126</sup>, e depois largamente realizada pelos artistas ligados ao *Fluxus* com outros apelos aos sentidos como: sons, movimentos e luzes iniciando um caminho para o que denominamos, aqui, de *media art*. E para delinear este ambiente artístico contemporâneo que infere mudanças no campo da museologia e também no campo da ciência da conservação, vamos destacar, aqui, entre tantos, dois momentos paradigmáticos na ruptura de um sistema contemplativo para uma construção partilhada e conceitual. O primeiro é do artista Marcel Duchamp quando, por volta de 1916, "[...] rompe com a prática estética da pintura e se declara anti-artista" (CAUQUELIN, 2005, p.92) ao lançar os *ready-mades*. Esta manifestação trouxe mais uma atitude do que uma questão de criação artística, porque ao alterar o *status* de obra de arte, mudou também os seus valores, ou seja, Duchamp dessacralizou o objeto de arte e estabeleceu uma ligação direta com o público ao torná-lo parte do processo criativo, não apenas na re-significação dos objetos do cotidiano como também no refletir e no sentir e, assim, recriar a obra com os conceitos e os significados do universo pessoal e, portanto, mais próximo de cada indivíduo.

Outro momento expressivo foi o gesto de Lucio Fontana (1899-1968)<sup>127</sup> ao rasgar a tela numa ação direta, re-significando um suporte que se julgava esgotado. Para o artista, o tecido e a disposição das incisões ou furos são a explicação estética de suas ideias para a comunicação com o público. A matéria de sua obra, neste exemplo, é, ao mesmo tempo, o material tecido e o vazio como espaços determinados por seus gestos. E, em 1952, ele vai além. Fontana rompe mais fronteiras ao escrever

<sup>126</sup> Ele se opunha à concepção do 'Grande Artista' como o herói adorado. A criação sem a intervenção direta era o ideal dadaísta, por isso nos *ready-mades*, o artista não é mais o construtor ou o manipulador da matéria que constitui a obra. A arte passa para a ideia, independente de quem executa. E o interessante deste pluralismo é que não existe mais uma maneira única de fazer as coisas. (CAUQUELIN, 2005, p.94),

<sup>127</sup> Pintor e escultor argentino-italiano. Publica o Manifesto Branco (1947) que influencia os artistas abstratos e, paralelamente, cria o movimento Espacialista (1946), que inclui na obra noções de espaço, profundidade, tempo e movimento. Suas obras levam a denominação de Conceito Espacial. A partir de 1949 começa a pintar superfícies em monocromia e, a partir de 1958, fazer buracos, incisões na tela inspirando vários artistas. É um dos primeiros artistas a falar de arte conceitual. Disponível em [pt.wikipedia.org/wiki/Lucio\\_Fontana](http://pt.wikipedia.org/wiki/Lucio_Fontana). Pesquisa em junho de 2017.

o *Manifesto del Movimento Spaziale per la Television*<sup>128</sup>, reivindicando a televisão como meio para a arte, inserindo valores de tempo e de lugar e já prescrevendo o que também iria ser incorporado pelo conceito de "instalação".

Um re-significa o *status* da arte e o outro acolhe o público. Para Danto, toda esta ruptura na arte é parte do princípio da descontinuidade, que já tinha ocorrido, historicamente, na passagem do século XIV para o século XV, na produção visual de imagens, a chamada "Era da Arte"<sup>129</sup>. E ocorre novamente esta 'descontinuidade' com o rompimento da "Era dos Manifestos", quando a arte exige " [...] *uma prática inteiramente crítica*" (DANTO, 2006, p.33), com uma liberdade formal e conceitual denominada por Danto de "Produção Pós-histórica ou Pós-Moderna". O fim da evolução de acontecimentos artísticos através dos tempos, surge com a inserção dos objetos comuns como objetos de arte: "*como um objeto adquire o direito de participar, como obra de arte, do mundo da arte?*" (DANTO, 2005, p.16).<sup>130</sup>

Danto estabelece como marco do 'fim da arte' o ano de 1964, em virtude da sua experiência com os *ready-mades*, especificamente no impacto ao vislumbrar a obra "*Brillo Box*", de Andy Warhol, em 1964, na *Stable Gallery*, que são cópias das caixas de sabão em pó arrumadas como se estivessem à venda num supermercado. A questão sobre o *status* de arte ao expor, das mais variadas formas, objetos de arte e objetos comuns sem qualquer diferença irá acompanhar toda a reflexão de Danto: "*o que faz a diferença entre uma obra de arte e algo que não é uma obra de arte quando não se tem nenhuma diferença perceptual interessante entre elas?*" (DANTO, 2006, p.40). A resposta: o conceito é o que designa a morte da arte porque "*o que tinha chegado ao fim era a narrativa e não o tema da narrativa*" (2006, p 4), ou seja, a arte rompe a dependência com critérios estruturados para a sua definição. Assim, a 'indiscernibilidade' do objeto de arte trouxe uma série de questionamentos, tanto no

<sup>128</sup> O *Manifesto del Movimento Spaziale per la Television* aponta para o uso da televisão como material plástico e como veículo de propostas artísticas.

<sup>129</sup> Inicialmente não se produziam imagens para se tornarem obras de arte e tão pouco existia o conceito de artista, que surge na Renascença quando Giorgio Vasari escreve um livro sobre a vida dos artistas. O livro é publicado em 1550 e é considerado a obra inaugural da história da arte. Nele, Vasari relata a biografia dos mais importantes artistas do Renascimento Italiano. Mais informações em [repositorio.unb.br/.../1/Tese\\_Ana%20Beatriz%20de%20Paiva%20Costa%20Barroso.pdf](http://repositorio.unb.br/.../1/Tese_Ana%20Beatriz%20de%20Paiva%20Costa%20Barroso.pdf)

<sup>130</sup> Sua análise para o discernimento desta questão é desenvolvida, pela primeira vez, no artigo *The Art World* (1964), depois nos livros: *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art* (1981) - traduzido em 2005, com o título *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*; e *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (1986) - traduzido em 2014, com o título *O Descredenciamento Filosófico da Arte*; e retomado na compilação de 11 artigos intitulado *After the End of Art: contemporary art and the pale of history* (1997) - traduzido em 2006, com o título *Após o Fim da Arte: arte contemporânea e os limites da história*. Entre mais de uma dezena de livros publicados, onde desenvolve a questão acima, sua última publicação foi "*What Art Is*" (2013), ainda sem tradução para o português.

âmbito do público como também na esfera dos profissionais do campo da arte, que podiam considerar como "[...] *fascinante ou degradante, dependendo da posição em que estivessem em relação à realidade comercial, ao papel do artista e ao propósito da arte.*" (DANTO, 2005). Danto discute essas temáticas, no seu livro 'A transfiguração do lugar comum' (2005)<sup>131</sup>, apontando para a necessidade de um olhar novo sobre a arte, que é objeto artístico e também objeto do cotidiano, e que não tem mais uma diferença física entre eles para definir o que é ou não é.<sup>132</sup> É a interpretação que transfigura "[...] *o mundo que compartilhamos em arte*" (DANTO, 2006), e esta apreciação está, segundo a Museologia Social (2013, p.435), vinculada ao campo histórico, social e simbólico dos sujeitos envolvidos nesta prática artística.

Assim, sendo a arte parte do mundo das pessoas, nada pode ser excluído no conceito de arte, nada pode ser excluído dos museus, por ser histórico e, como sublinhado por Meneses (2011), "[...] *um espaço de confronto, visão crítica e entendimento das memórias.*" Portanto, a arte livre, autônoma e plural, arte pós-histórica ou pós-moderna, como definida por Danto (2006), é uma reflexão que em si traz atributos históricos e simbólicos, e não mais características estilísticas que possuem aspectos para a definição de um gênero artístico; o que Viñas já observava em seu livro "A Teoria Contemporânea da Restauração" (2003), pelo viés da restauração, como sendo importante o reconhecimento da função simbólica do objeto, em questionamento aos conceitos clássicos de Brandi.<sup>133</sup> No livro 'O Descredenciamento Filosófico da Arte' (2014), Danto aprofunda as interseções da obra e com a interpretação histórica. E em entrevista à equipe do Fórum Permanente<sup>134</sup>, em 2006, em São Paulo, afirma que "[...] *a autonomia da história sustenta, no meu ponto*

<sup>131</sup> Neste livro, Danto continua a reflexão da publicação anterior, 'O Mundo da Arte', aplicando os princípios do sistema à filosofia da arte. Segundo o autor, é um livro "[...] *dirigido não só aos filósofos, mas também ao meio das artes, do qual as questões tinham brotado.*" (NOVOS ESTUDOS, 2005, p.129)

<sup>132</sup> Aqui não estamos discutindo a capacidade crítica do público cujas reações de positividade ou de negatividade podem ser produzidas pela arte ou por uma exposição, o que também não significa que a arte não possa desconcertar e/ou emocionar. Simplesmente, não se quer afirmar que isso decorre de qualquer 'procedimento formal da arte' e da 'indiscernibilidade' do objeto contemporâneo porque a singularidade da experiência que a arte propicia está além da matéria da sua criação.

<sup>133</sup> Salvador M. Viñas reconhece a contribuição de Brandi, mas contesta alguns conceitos clássicos em artigos como: "*Pertinencia de la Teoría del Restauo*" (2007), "*Who is Afraid os Cesare Brandi? Personal Reflections on the Teoría del Restauo*" (2015), além de outras publicações. Nestes trabalhos, Viñas questiona a manutenção, ainda hoje, em pleno século XXI, dos parâmetros apontados por Brandi, como, por exemplo: a noção de "falso histórico", qual seria o "momento metodológico", o que é "unidade potencial", entre outros termos muito amplos que não deixa claro a intenção pretendida. Para Viñas, apesar do reconhecimento, a teoria de Brandi possui alguns problemas básicos: conceitos ambíguos, falta de coerência e ausência de uma filosofia que respalde o que o autor intitula de teoria.

<sup>134</sup> A entrevista completa esta no site: <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/entrevistas/arthur-danto-fevereiro-2006>. Consultado em novembro 2016.

*de vista, a idéia de que seres humanos são essencialmente seres históricos [...]" e, portanto, transfiguradores dos seus tempos e de suas produções.*

Mudam os tempos, mudam as produções artísticas, e os museus devem abrir as portas para todas as diferentes interpretações e temporalidades estéticas - conceituais, eletrônicas e/ou virtuais - mesmo com a fluidez que emergem sobre o título maior de "arte contemporânea", e que descontinuam e tornam-se obsoletas em um átimo de tempo. E neste processo produtivo, tem cada vez mais "átimos de tempo", o que exige um hercúleo trabalho para a conservação-restauração que lida com o que é contemporâneo no presente convivendo com o que também foi contemporâneo no passado, ainda tão próximo e ainda tão latente trazendo mais indagações. Uma das questões, fundamental para a conservação é a convivência com a ideia de fragilidade trazida, com mais evidência, pela liberdade formal e conceitual da arte contemporânea, que torna-se tão próxima a partir da segunda metade do século XX, quando sucederam e alternaram as tecnologias e os meios artísticos com uma rapidez vertiginosa.

Na verdade, as mudanças ocorreram de forma acelerada em todas as áreas durante o século XX, e assim permanecem no século XXI. Na arte não foi e não é diferente. A entrada da imagem em movimento nos espaços de exposição, segundo Magalhães (2015, p.77), "*[...] potencializou a criação de formatos expandidos, cruzamentos interdisciplinares e novas formas de relacionamento com o espectador.*" São propostas estéticas que reivindicam intenções, sejam essas geográficas, sociais, históricas e culturais que elevam à categoria de arte como "*[...] algo criado para um fim em si mesmo, que tem valor pela simples razão de que lhe outorgamos, livre de submissões a um fim posterior* (MORALES, In: FREIRE, 2015, p.32)<sup>135</sup>. Para cada obra, em cada espaço e tempo; uma vivência, uma apropriação, uma corporificação das intenções, uma instalação, que Josu Larrañaga Altuna (1959), apresenta em quatro observações:

Aún hoy, cuando hablamos de instalar, lo hacemos refiriéndonos a actuaciones de diverso signo. Podemos entenderlo como el trabajo de engarzar o ensablar una construcción de carácter productivo y cierta proyección social [...]. O también, como una acción de establecer criterios de orden y de distribución en un espacio determinado [...]. En tercer lugar, podemos interpretarlo como el trabajo de adecuar un lugar con los accesorios que precisa para su correcto funcionamiento [...], y, en cuarto lugar, con el sentido de apropiarse o tomar posesión, tanto de un espacio [...] como también

<sup>135</sup> A palestra 'Conservar o Nada', de Lino Garcia Morales, é parte das falas proferidas no Seminário Internacional Arte Contemporânea: preservar o quê?, realizada entre 06 e 08 de outubro de 2014 no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

de un puesto de trabajo o de una responsabilidad (LARRAÑAGA ALTUNA, 2001 p.31)<sup>136</sup>

As vertentes expostas por Larrañaga trazem duas questões para os museus: o cuidado com a preparação de um determinado espaço, sempre renovado, para ser usado pelo público e a complexidade funcional/técnica na montagem do objeto<sup>137</sup>. Na *media art* essas questões ampliam cada vez mais, segundo Santaella (2003, p.135), em um princípio de hibridização<sup>138</sup>, em que é válido a utilização e a combinação de qualquer material, tanto como suporte, quanto como veículo numa "[...] *sobreposição crescente das culturas artesanal, industrial-eletrônica e teleinformática.*" Assim, no vasto campo artístico contemporâneo, genericamente, a autora aponta três tendências atuais das instalações, onde a *media art* está sempre presente:

**primeiro:** as misturas em âmbito interno das imagens, interinfluências, acasalamentos, passagens entre imagens artesanais, fotografias, incluindo cinema e vídeo, e as infográficas; **segundo:** as paisagens signíficas das instalações e ambientes que colocam em justaposição objetos, imagens artesanais bi e tri dimensionais, fotos, filmes, vídeos, imagens infográficas e ciberambientes numa arquitetura capaz de instaurar novas ordens de sensibilidade; e, **terceiro:** as misturas de meios tecnológicos presididos pela informática e teleinformática que, graças a convergência das mídias, transformou as hibridizações das mais diversas ordens em princípio constitutivo daquilo que vem sendo chamado de ciberarte. (SANTAELLA, 2003, p.136)

Estas tendências de instalações e ambientes tecnológicos apontados por Santaella, podem inserir duas condições que transpassam estas hibridizações: a qualidade e a permanência. Primeira, a condição de pouco conhecimento do padrão tecnológico e da composição dos materiais preparados industrialmente, que nem sempre são escolhidos de acordo com os requisitos de qualidade e duração; e, uma segunda condição, é quanto aos pontos de instabilidade: incompatibilidade das interfaces e dispositivos, não atualização, falta de material no mercado, entre outros fatores, que podem causar a descontinuidade do funcionamento. Assim, o que fica de

<sup>136</sup> Tradução do autor: "*Mesmo hoje, quando falamos de instalação, referimos a performances de diversos signos. Podemos compreendê-la como o trabalho de montar uma construção de caráter produtivo e certa projeção social [...]. Ou também, como uma ação para estabelecer critérios de ordem e de distribuição em um determinado espaço [...]. Em terceiro lugar, podemos interpretá-la como o trabalho de adaptar um lugar com os acessórios que é necessário para o seu bom funcionamento [...], e, em quarto lugar, no sentido de se apropriar ou tomar posse de um espaço [...] como também de um local de trabalho ou de uma responsabilidade.*" (LARRAÑAGA ALTUNA, 2001)

<sup>137</sup> O sistema de construção e, conseqüentemente, o sistema de comunicação de uma instalação é relativizado pelo espaço que ajuda a definir quantidade, forma, disposição, ritmo, trajeto para que a ideia da obra e a experiência perceptiva ocorra a cada montagem.

<sup>138</sup> O termo 'híbrido' vem da genética para designar o cruzamento de espécies diferentes. Nestor Canclini (1939), filósofo e antropólogo argentino radicado no México, recoloca o termo "hibridação cultural" para descrever e discutir fenômenos modernos, considerando as intersecções entre as culturas para estabelecer como objeto de estudo esses cruzamentos, fusões, conflitos e contradições.(CANCLINI, 2003). Aqui, Santaella, usa o termo para explicar o processo de mistura de imagens e meios nas artes.

muitas obras contemporâneas é o documento (réplicas, filmes, projetos, fotografias, relatos), que, segundo Freire (1999, p.53), "[...] *supõe uma nova concepção de museu que possa também assimilar o fluido e entremear o paradoxo de incorporar dinamicamente o transitório.*" E para este entendimento, o museu tem muito a refletir e redimensionar. É um processo de reconhecimento, de reestruturação para uma nova condição que se apresenta de forma irreversível.

A descontinuidade é a fragilidade da matéria, mas não é a obra de arte, porque a arte é, como Danto (2005) destacou, "indiscernível", livre na forma e no conceito, ocupando-se de sua história e de suas subjetividades (VIÑAS, 2003), em múltiplas configurações. Com tantas nuances e questões, um exemplo de continuidade da proposta de criação da obra são os dois trabalhos de Wolf Vostell, *6 Tv Dé-Coll/age* 1963/1995, em que o artista cria uma nova versão ao estender a possibilidade de acesso com os recursos do momento. Outro exemplo, é a obra de Angelo Marzano, que foi atualizada para um novo suporte e ampliada com vários outros trechos de filmes Super-8. Mas, ao pensarmos que grande parte das obras em vídeo são acessíveis em meio digital, será que sua qualidade e permanência tem a referência do trabalho artístico proposto inicialmente? O movimento cíclico de troca para sistemas mais recentes podem ocasionar a impossibilidade da visualização obra, seja na qualidade e até na possibilidade de permanência, quando não há normativas para registros e atualizações. Na presença dessa hibridização de meios e efeitos, de perguntas e dúvidas, a ação do profissional da conservação e da restauração, diante deste múltiplo campo artístico, segundo Heinz Althöfer (1998, p. 77), precisa "[...] *estar familiarizada com essa nova situação da arte, renunciando a muitos métodos convencionais, reconhecendo quando a obra abre um novo e vasto campo de exigências e possibilidades ainda inexploradas [...]*", principalmente, resgatando o contato com o artista e toda a informação sobre seu contexto de criação, quando possível, além de textos, projetos, plantas, publicações, registros de fotográficos e outros meios definidores que respalde ações de conservação e auxiliem na exibição da obra.

Este vasto campo de possibilidades e exigências da *media art* vem aparecendo nas discussões do *International Council of Museums* (ICOM), desde 1981, em Ottawa, dentro do *International Council of Museums – Committee for Conservation* (ICOM-CC), especificamente no Grupo de Trabalho: Materiais Modernos e Arte Contemporânea, que tem como objetivo "*promover e facilitar a divulgação da pesquisa, discussão e reflexão sobre toda a gama de questões de conservação e*

*implicações para a arte moderna e contemporânea.*"<sup>139</sup> A atividade mais recente ocorreu em junho de 2018, um *workshop* sobre mídia, no *Museum of Modern Art* (MoMA), com prioridade para instituições que estejam adquirindo obras de mídia e tenham necessidade de treinamento e auxílio para projetar um plano de ação. Outro órgão que vem investindo em pesquisas sobre a preservação da arte contemporânea é *The Netherlands Foundation for the Conservation of Contemporary Art* (SBMK), que, em 1997, organizou o simpósio internacional denominado "*Modern Art: Who cares?*"<sup>140</sup>, discutindo sobre as novas mídias e os novos materiais, em que um dos resultados foi a base do INCCA, que desenvolve muitos projetos em colaboração internacional com resultados compartilhados através do site. Outro projeto no campo específico da preservação do patrimônio digital é o "Arquivando a Vanguarda"<sup>141</sup> que, em 2014, realizou o *Workshop Visit*, na Áustria, no *Ars Electronica Center*, com objetivo de conhecer acervos, pesquisas e projetos na área de *media art*. A SBMK continuou com projetos como o simpósio internacional "*Contemporary Art: who cares?*", em 2010, que dentre outros temas, apresentou uma pesquisa sobre preservação e documentação da *media art*; e, em novembro de 2018, aconteceu um novo simpósio que avaliou estas duas décadas e refletir sobre a conservação no terceiro milênio. No Brasil, além de seminários como "Arte Contemporânea: preservar o quê?", em 2014, no MAC/USP, com duas mesas sobre videoarte e arte digital; no ano de 2018, ocorreu a *X Audiovisual Preservation Exchange* (APEX)<sup>142</sup>, com workshops e palestras voltadas para a preservação de arquivos audiovisuais.<sup>143</sup>

Uma obra de arte é um todo da realidade, que comporta em si as singularidades das mudanças naturais do tempo e do espaço, pois a alteração, a degradação, o envelhecimento afeta qualquer obra, em maior ou menor velocidade,

<sup>139</sup> Mais detalhes no site: [icom-cc.org/32/working-groups/modern-materials-and-contemporary-art](http://icom-cc.org/32/working-groups/modern-materials-and-contemporary-art)

<sup>140</sup> Este simpósio resultou na publicação do livro "*Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art.*" IJsbrand MC Hummelen, Dionne Sillé Arquétipo, 2005 - 447 páginas

<sup>141</sup> Participam do projeto, entre outras, as instituições: a *Berkeley University*, o *Guggenheim Museum*, o *ZKM Museum*, o *Ars Electronica*, *NIMK*, *EAI*, *V2 Lab* e *C3*.

<sup>142</sup> Esta edição ocorreu na Universidade Federal Fluminense (UFF) com a realização do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA/UFF) vinculado ao Departamento de Cinema e Vídeo do IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social da UFF. O objetivo foi fomentar a discussão sobre a preservação de filmes e mídias entre diferentes países no intuito de garantir patrimônio audiovisual no mundo.

<sup>143</sup> Destacamos a palestra "Preservação Audiovisual e o Impulso Criativo", de Bill Brand (professor, artista) sobre sua preocupação com a preservação a partir de sua prática como artista. Outra palestra "Preservando a Mídia de Dimensão Temporal e Pensando em Mídia Complexa" sobre o estado da arte no Brasil.

dependendo de seus atributos e das relações existentes. Na arte contemporânea, a complexidade é, muitas vezes, incomensurável, porque é heterogênea, multifacetada, abstrata e, acima de tudo, "livre de submissões". Os dados científicos ajudam à ação do conservador-restaurador, mas não explicam o caráter relacional do objeto, ligado ao tempo, à sua história, à sua trajetória, ao artista, à comunidade, que não são fatores científicos e nem regidos pela lógica.

A importância de cada função variará para cada usuário; a decisão eticamente correta sobre que ações desenvolver não pode basear-se nas prioridades de um indivíduo como restaurador, como químico, como historiador da arte, como proprietário, etc. Seria eticamente mais correto (mas também funcionalmente melhor) tentar melhorar o mais sincero e equilibradamente possível as eficácias que esse objeto tem para seus usuários, para cada pessoa, para quem desenvolve alguma função de algum tipo. Nestes casos, o critério de atuação tampouco pode variar muito com respeito ao que se viu antes; em teoria, o ganho funcional tem que ser o máximo. (VIÑAS, 2003, p.159)

Na *media art*, o funcionamento da obra, como objeto, só é possível em função do desempenho dos seus equipamentos e das relações com as linguagens e materiais que compõem a obra. Até no ato de reconstruir, de adequar, de atualizar tem uma margem de risco e imprevisibilidade, mesmo quando o artista já contabiliza em seu projeto de exposição algumas modificações, as mudanças ocorrem. Dois exemplos: um a adequação da proposta de projeção em grande escala dos filmes de Alessandra Vaghi para exibição em tevê, por uma regra institucional; outro, na performance "Chapéu Panorâmico", de Romano<sup>144</sup>, a configuração é adaptada a partir do ambiente e do público.

Se, por um lado, é muito limitado agrupar as obras de arte contemporâneas pela semelhança de materiais e técnicas empregadas como nas obras tradicionais porque, frisando Althöfer (1998), "[...] as exigências e possibilidades são ainda *inexploradas*"; por outro lado, pode ser mais coerente a reflexão dos profissionais da conservação a partir do binômio material/significado, sabendo que é possível encontrar obras em que a matéria seja o fio condutor que leva o conceito a um fim; ou onde a matéria é apenas um suporte para a ideia; e, em outros casos, é possível encontrar conceitos "aprisionados" em dispositivos sem veículos para sua concretude, como muitos dos mecanismos industriais-eletrônicos e digitais, e assim não ser possível a sua leitura mantendo o registro do significado como histórico da obra. Mas,

---

<sup>144</sup> Este e outros artistas contabilizam, principalmente, as modificações como mudança de escala, acréscimo de elementos em função do ambiente e do olhar do público, regras do espaço de exibição e também o limite orçamentário.

com todas as complexidades, pensar por esse viés material/significado, com novas possibilidades de fluidez, é o caminho escolhido para avaliar as obras selecionadas do acervo do MAC/Niterói, apresentadas no próximo capítulo, com todas as suas questões conceituais e processuais.

Por fim, nosso terceiro milênio, é, e será marcado num avanço veloz, pelas tecnologias digitais, pelas memórias eletrônicas, pelas hibridizações dos ecossistemas e pelas absorções das pesquisas científicas na criação artística; e, concomitantemente, também demarcado pelos confrontos político-social, pelos gritos de respeito à diferença, pelas crises de representação. Neste inquieto e conturbado mundo, com certeza, clama-se por espaços "sólidos" que acolham o diálogo, a diversidade e a sensibilidade. Espaços de memórias, de tempos e de gente, do encontro e da vivência. Espaços que façam perguntas, muito mais do que dar respostas. É desejo que nossos museus possam encarar este desafio olhando as fissuras como caminhos para o "[...] *homme dans sa plénitude*"!

## CAPÍTULO 2

# O MAC/NITERÓI E AS PRODUÇÕES DE *MEDIA ART*

"[...] a arquitetura ocorreu espontânea como uma flor. A vista para o mar era belíssima e cabia aproveitá-la. E suspendi o edifício e sob ele o panorama se estendeu mais rico ainda. Defini então o perfil do museu" (NIEMEYER, 1998, p. 11).

O MAC/Niterói, projetado por Oscar Niemeyer (1907-2012), foi inaugurado em 1996, onde segundo o arquiteto (1998, p. 11),

“[...] o terreno era estreito, cercado pelo mar e a solução aconteceu naturalmente, tendo como ponto de partida o apoio central inevitável. Dele, a arquitetura ocorreu espontânea como uma flor. A vista para o mar era belíssima e cabia aproveitá-la. E suspendi o edifício e sob ele o panorama se estendeu mais rico ainda. Defini então o perfil do museu. Uma linha que nasce do chão e sem interrupção cresce e se desdobra, sensual, até a cobertura”

A ideia do museu de arte surge quando, em 1991, o empresário do ramo do café, João Sattamini (1933-2018) indaga o prefeito na época, Jorge Roberto Silveira (1952), sobre o interesse em acomodar sua coleção de arte contemporânea brasileira, o que logo foi aceito juntamente com a indicação de Oscar Niemeyer para sua projeção. Segundo Gonçalves (2010, p.168), o museu foi desenhado em “[...] *um platô debruçado sobre as águas da baía da Guanabara, de onde se avista o Pão de Açúcar e o Corcovado [...]. Assim, a arquitetura é valorizada frente à potência da vista.*”

Hoje o museu conta em seu acervo com aproximadamente 1.200 obras da Coleção João Sattamini em regime de comodato; e com mais de 590 obras da Coleção MAC, formada a partir de doações de artistas que realizaram exposições no museu e de obras do Prêmio Marcantonio Vilaça<sup>145</sup>. Da Coleção Sattamini, pode-se destacar obras de: Aluísio Carvão (1920-2001), Almicar de Castro (1920-2002), Anna Bella Geiger (1933), Antonio Dias (1944), Athos Bulcão (1918-2008), Beatriz Milhazes (1960), Carlos Zílio (1944), Carlos Vergara (1944), Cícero Dias (1907-2003), Daniel Senise (1955), Dionísio Del Santo (1925-1999), Ernesto Neto (1964), Frans Krajcberg (1921-2017), Hélio Oiticica (1937-1980), Ivens Machado (1942), Ivan Serpa (1923-1973), Ione Saldanha (1919-2001), Jorge Guinle (1947-1987), Lygia Clark (1920-1988), Manfredo Souzanetto (1947), Mira Schendel (1919-1988), Nelson Leirner, Paulo Pasta (1959), Raymundo Colares (1944-1986), entre outros. Da Coleção MAC, destacam: Abraham Palatnik (1928), Adir Sodré (1962), Adriana Varejão (1964), Afonso Tostes (1965), Alessandra Vaghi (1965), Alex Flemming (1954), Almir Mavignier (1925), Ana Holck (1977), Ana Linnemann (1956), Arcângelo Ianelli

<sup>145</sup> O Prêmio Marcantonio Vilaça para as artes plásticas foi criado em 2004 e financiado pela Confederação Nacional das Indústrias (CNI), juntamente com o Serviço Social da Indústria (SESI) e o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI). O prêmio contempla cinco artistas, que recebem bolsa para o desenvolvimento do seu projeto e percorrem todo o país com mostras itinerantes acompanhadas por um crítico ou curador de arte. Após o percurso, as obras são doadas ao acervo de instituições culturais. Informações obtidas no site: <http://www.portaldaindustria.com.br/sesi/canais/premio-marcantonio-vilaca-home/> Pesquisa realizada em 5 de dezembro 2011.

(1922-2009), Celeida Tostes (1929-1995), Cildo Meirelles (1948), Daniel Senise (1955), Gustavo Speridião (1978), entre outros.

Como não é possível aqui apresentar a intensidade da criação em *media art*, no mundo e no Brasil, já que são muitas vertentes e desdobramentos que não cabem mais em estilos, como anunciado por Danto (2006), pontuamos as produções artísticas, pertencentes a Coleção MAC/Niterói, dos artistas: Alessandra Vaghi (Rio de Janeiro, 1965), Angelo Marzano (Minas Gerais, 1955), Cildo Meirelles (Rio de Janeiro, 1948), Floriano Romano (Rio de Janeiro, 1969) e Gustavo Speridião (Rio de Janeiro, 1978). O aspecto que une estes cinco artistas é a presença de tecnologias, sejam eletrônicas, analógicas e/ou digital nas produções artísticas em filme ou sonoras, com suas variações em seus repertórios, com a liberdade para transitar de forma interdisciplinar com pintura, objetos do cotidiano, escultura, arte digital, música, poesia, entre outras expressões, que podem estar presentes no projeto de instalação ou ambientes diferenciados de acordo com a proposta.

A ideia inicial é discutir as questões relacionadas à transitoriedade dos objetos doados ao MAC/Niterói com as reflexões do artista sobre as possibilidades de conservação, incluindo a sua percepção de qualidade e permanência da obra. A partir deste panorama de sustentação material, simbólica, histórica e patrimonial, apontar para a ação do conservador-restaurador a possibilidade de observações que dêem conta da decodificação da obra e da sua preservação. Durante a pesquisa, só foi possível realizar entrevistas com os artistas: Alessandra Vaghi, Angelo Marzano e Floriano Romano. A opção foi pela apresentação de todas as cinco obras e os comentários dos três artistas, que puderam retornar com a sua opinião, além dos comentários da equipe de museologia do museu. As entrevistas foram pautadas em duas plataformas: *International Network for the Conservation of Contemporary Art - INCCA*<sup>146</sup>, que compartilha projetos, pesquisas e textos, além de sugestões de questionários para uma boa abordagem com o artista; e o Repositório *Legatum*, do grupo de estudos sobre Cultura, Representação e Informação Digitais (CRIDI)<sup>147</sup> com questões relacionadas aos acervos audiovisuais.

---

<sup>146</sup>. Maiores informações disponíveis em [www.incca.org](http://www.incca.org)

<sup>147</sup> Apresentação do projeto pelo coordenador da pesquisa Prof. Dr. Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva, do Instituto de Ciência da Informação, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), foi realizada, em novembro de 2017, no Arquivo Nacional, em comemoração ao Dia Mundial de Preservação do Patrimônio Audiovisual, sob o título Descubra, lembre e partilhe: os arquivos na era digital. Mais informações em: [www.cridi.ici.ufba.br/institucional/sobre-o-grupo-cridi.html](http://www.cridi.ici.ufba.br/institucional/sobre-o-grupo-cridi.html)

O INCCA, desenvolveu o projeto *Inside Installations*<sup>148</sup>, que é um repositório com mais de trinta instalações abordando o processo de construção das obras, entrevistas com os artistas, instruções de montagem, podendo ser ampliado permanentemente pelos membros com outras entrevistas, pesquisas científicas e informações pertinentes. Além da apresentação das obras, o projeto apresenta cinco áreas de estudo: participação do artista, preservação, documentação, teoria e semântica, gerenciamento do conhecimento e troca de informação. O Repositório *Legatum*, do CRIDI, é uma plataforma de acesso público aos acervos de audiovisual, iconográficos, sonoros de 65 instituições públicas de países com idioma latino. A pesquisa para a elaboração do repositório é pautada em duas frentes<sup>149</sup>:

"1) conservação e preservação dos acervos audiovisuais estimulando a reflexão sobre o universo digital; 2) políticas e tecnologias da informação visando estudos teóricos e aplicados sobre as políticas e os usos da informação, do documento, suas tecnologias e os mecanismos e metodologias de preservação e custódia." (cridi.ici.ufba.br/institucional/index.html)

A partir desses dois modelos, montamos a entrevista realizada<sup>150</sup> com os três artistas: Alessandra Vaghi, Ângelo Marzano e Floriano Romano, via *e-mail*, *messenger* e/ou pessoalmente, pautada em três momentos:

- o primeiro momento - PRODUÇÃO - sobre a concepção, a escolha dos materiais, os procedimentos e a apresentação;
- o segundo momento - DOCUMENTAÇÃO, TRANSPORTE E MONTAGEM - sobre a forma de recepção, a inserção no acervo, o registro documental, a pesquisa, os aspectos de transporte e armazenagem, e a exposição com todos os desdobramentos sobre a composição espacial;
- o terceiro momento - CONSERVAÇÃO DA OBRA E O PROFISSIONAL - acerca das perspectivas de preservação, reflexões sobre a perenidade e obsolescência, e a importância do trabalho do conservador-restaurador para o artista.

<sup>148</sup> Maiores informações disponíveis em <http://www.inside-installation.org>

<sup>149</sup> O projeto encontra-se na terceira e última fase (2016-2019) para elaboração de estudos teóricos e aplicados sobre as políticas e metodologias de preservação. Inserção de artigos e trabalhos relacionados ao tema e inserir um canal de comunicação com agenda de eventos sobre o patrimônio audiovisual.

<sup>150</sup> Entrevistas, em anexo.

## 2.1 Alessandra Vaghi

### "ESTAVA CHOVENDO AQUELA NOITE..." E "SOBRE SEU CORPO AS NUVENS PASSAM"

Figura 8 - Trecho do filme "Estava chovendo aquela noite..." (2006)



Imagem: Geisa Souza (2017)

Figura 9 - Trecho do filme "Sobre seu corpo as nuvens passam." (2008)



Imagem: Geisa Souza. (2017)

Estes dois vídeos produzidos pela artista Alessandra Vaghi<sup>151</sup> e doados ao acervo do museu fizeram parte da exposição individual "Reflexos", em 2009, juntamente com bordados, fotos, pinturas, poesia, objetos de vidro, utilizando o espaço da varanda do MAC/Niterói<sup>152</sup>. A artista explica no projeto como conceberia a montagem:

"[...] desenvolverei uma vídeo instalação em suas áreas da varanda. Cada instalação ocupará um espaço marcado pelas colunas, com 22 janelas cobertas por *black-out*.[...] Uma máquina de fumaça branca será colocada na instalação "Estava chovendo aquela noite..." para que essa se espalhasse entre os dois ambientes." (projeto da artista - Biblioteca do MAC)

A artista une as artes plásticas com a natureza aproveitando as janelas da varanda do museu e utilizando o céu para sobrepor com imagens as peças com vidro, conforme aparece na Figura 10, onde o trabalho "*[...] provoca um fluxo de sensações ampliada pela visão da seqüência de imagens repetidas, vistas a partir de um movimento quase circular do observador que é determinado pelo espaço físico do Museu.*"<sup>153</sup>.

Todos os seus trabalhos se inserem neste campo ampliado da poesia como um labirinto no entrelace dos bordados, no jogo de fotos, na re-significação dos objetos e nas sensações dos vídeos, onde não há contradição entre os meios, mas sim, desejos em tecer memória e vida, afeto e amor.

---

<sup>151</sup> Artista plástica, graduada em design gráfico, na *Platt University*, nos Estados Unidos. Estudou na Escola de Artes Visuais Parque Lage, no Rio de Janeiro (1998/2000). Em 2002, teve sua primeira exposição individual com o título "Do Começo ao Fim", no Museu da República e logo depois, "Nest", em São Francisco, EUA. Em 2005, participou da Bienal do Mercosul, em Porto Alegre e da exposição "Jogo da Memória", no MAM/RJ. Em 2009, exposição no Museu de Arte Contemporânea, Niterói, com os vídeos instalações com fotos e pinturas bordadas; objetos de vidro. Em 2010, teve duas exposições individuais e participou de mostra coletivas no Centro Cultural Hélio Oiticica com a instalação *Holothuria*. Em 2011, teve uma exposição individual, no MAM/ Bahia com instalação de crochê e durante a Bienal da Bahia, 2014, o projeto de *Deriva*. Pesquisa realizada em: [alessandravaghi.com/index\\_pt.html](http://alessandravaghi.com/index_pt.html). Julho de 2017.

<sup>152</sup> Divulgação da exposição no site: [guiadasemana.com.br/rio-de-janeiro/arte/evento/depois-da-tempestade-alessandra-vaghi-museu-de-arte-contemporanea-de-niteroi-18-05-2009](http://guiadasemana.com.br/rio-de-janeiro/arte/evento/depois-da-tempestade-alessandra-vaghi-museu-de-arte-contemporanea-de-niteroi-18-05-2009)

<sup>153</sup> Texto sem autoria do blog *Projeto*. Disponível em: [projeto.blogspot.com/2009/09/alessandra-vaghi-mac-niteroi.html](http://projeto.blogspot.com/2009/09/alessandra-vaghi-mac-niteroi.html).

Figura 10 - Caixas contendo foto de nuvens e na frente uma pequena pintura do mesmo céu com bordados e molduras douradas.



Fonte: [projeto.blogspot.com/2009/09/alessandra-vaghi-mac-niteroi.html](http://projeto.blogspot.com/2009/09/alessandra-vaghi-mac-niteroi.html). Ano 2018

A exposição "Reflexos" projetava vários ambientes com diversas instalações e em dois deles organizou-se dois filmes em vídeo exibidos em tevê<sup>154</sup> sobre a temática da natureza: "Estava chovendo aquela noite..."(1'45")<sup>155</sup>, de 2006, desenvolvido através do poema, de Victor Hugo com o mesmo título; e "Sobre seu corpo as nuvens passam" (08'14"), realizado em 2008, a partir do poema intitulado Gulliver, de Sylvia Plath<sup>156</sup>. Os dois filmes podem ser vistos no site da artista.<sup>157</sup> O interesse era o registro

<sup>154</sup> Segundo a artista Alessandra Vaghi, foi exigência do museu a apresentação em televisão pela proibição de perfuração na varanda para a instalação de projetores. Conversa realizada, via *messenger*, no dia 10 de janeiro de 2018.

<sup>155</sup> No site da artista: [alessandravaghi.com/index\\_pt.html](http://alessandravaghi.com/index_pt.html), o vídeo está com o título "Estava chovendo ESSA noite..." e sua exibição é de 1 minuto diferentemente do título exibido no MAC/Niterói e catalogado: "Estava chovendo AQUELA noite..." com duração de 1 minuto e 45 segundos. Segundo a artista o primeiro título foi na primeira exibição da obra e o tempo foi ajustado para cada projeto de instalação.

<sup>156</sup> O poema Gulliver, de Sylvia Path: "Sobre seu corpo as nuvens passam/Altas, altas e geladas/E um tanto finas, como se/Flutuassem num vidro invisível./Diferentes dos cisnes,/Não têm reflexos;/ Diferentes de você,/Sem cordas para te prender./Tudo bem, tudo azul.Diferentes de você/ Você aí, de costas./Olhos grudados no céu./ Os homens-aranhas te pegaram,/ Lançando e enrolando suas frágeis algemas,/ Suas seduições/ Tantas sedas./Como eles te odeiam./ Eles conversam no vale dos seus dedos, minúsculos vermes./ Fariam você dormir em seus armários,/Este dedo e aquele, uma relíquia./ Cai fora!/ Cai fora, sete-léguas, como aquelas distâncias/Que se movem num Crivelli, intocáveis./ Deixe que este olho vire água,/A sombra de seu lábio, um abismo." Pesquisa realiza em: <http://estudiorealidade.blogspot.com.br/2011/04/gulliver-poema-de-sylvia-plath-traducao.html>

das imagens captando, "[...] luz da trovoada, a silhueta da floresta e das montanhas,"<sup>158</sup> sem a preocupação com a qualidade da imagem.

No primeiro vídeo, momentos de tempestade registrados a partir de um mesmo ponto do interior de uma casa, com *flash* dos relâmpagos marcando a silhueta de uma floresta, com o trecho selecionado do poema de Victor Hugo: "*Cette mit, il pleuvait.../Cette mit, il pleuvait, la marée était haute/un brouillard loud et gris couvrait toute la côte...*"<sup>159</sup>. O vídeo fez parte da instalação de mesmo nome, como ilustrado na Figura 11, composta de um sofá *berger* coberto de uma rede preta estendida sobre o chão com uma tevê à frente da poltrona para exibição do vídeo. No detalhe da Figura 12, um recorte fotográfico do adesivo de olhos, preso na lateral direita da poltrona.

Figura 11 - Vídeoinstalação "Estava chovendo aquela noite"



Fonte:MAC/Niterói. Ano 2018  
Imagem: Márcia Muller e Paulinho Muniz

<sup>157</sup> Site da artista: [alessandravaghi.com/index\\_pt.html](http://alessandravaghi.com/index_pt.html).

<sup>158</sup> Comentário da artista, por e-mail, no dia 23 de maio de 2018.

<sup>159</sup> Tradução do autor: "*Estava chovendo...Estava chovendo, a maré estava alta um nevoeiro alto e cinzento cobria toda a costa ...*"

Figura 12 - Detalhe da foto na lateral do sofá da obra "Estava chovendo aquela noite"



Fonte:MAC/Niterói. Ano2018  
Imagem: Márcia Muller e Paulinho Muniz

O segundo vídeo, "Sobre o seu corpo as nuvens passam", de 2008, exhibe imagens de diversos lugares com climas diferentes intercalando quadros com trechos do poema e intervenções da artista<sup>160</sup>, que se fundem entre aberturas dos quadros em horizontais e verticais, buscando semelhanças nos elementos das paisagens. A tevê para exibição do vídeo foi montada para a projeção do trabalho "Estava chovendo aquela noite...", conforme a ilustração da Figura 13, e na *vernissage* foi montada uma máquina de fumaça que perpassava o dois espaços com exibição de vídeos.

<sup>160</sup> Texto retirado do filme "Sobre seu corpo as nuvens passam", de Alessandra Vaghi: "Altas altas e geladas/ como se/ flutuassem num (vidro) invisível/ diferentes dos cisnes/ sem cordas para te prender/ diferentes de você/ *over your body the clouds go/ high and icily/floated on/invisible/unlike swans/having no reflections/with no strings attached/ unlike you/let this eye be an eagle/let the shadow of this lip an abyss/* A sombra do seu lábio, um abismo."

Figura 13 - Detalhe da segunda tevê que exibia o vídeo "Sobre o seu corpo as nuvens passam"



Fonte: MAC/Niterói. Ano 2018  
Imagem: Márcia Muller e Paulinho Muniz

Segundo Vaghi, é na convergência entre imagem e literatura que ela constrói o seu trabalho:

"[...] me aproprio de poemas, desconstruo o contexto já desenvolvido mudando a significação do texto através da imagem. Usando diversas linguagens como o vídeo, escrita, fotos, busco uma forma de construir a subjetividade através do outro, a memória de si passando pelo outro, a linguagem de uma obra interagindo com outra. Em muitos trabalhos desenvolvo instalações multimídia que apresentam elementos da natureza, a ligação entre o céu e a terra, e entre o corpo e a imagem"<sup>161</sup>

Esta interação das linguagens, de que comenta a artista, encontra-se na especificidade do vídeo, segundo Arlindo Machado (2007, p.190), com os recursos do cinema, do teatro, do rádio, da computação gráfica, da escrita inserindo "*[...] no contexto da imagem, a descoberta de novas relações significantes entre códigos aparentemente distintos*". E é nesta convergência entre os códigos, que a artista desenvolve seus trabalhos artísticos. Sua "*ligação entre o céu e a terra, e entre o corpo e a imagem*" é compartilhada em um mesmo trabalho, que pode ser denominado como video performance, video poesia, videoinstalação, entre outras inúmeras "*infiltrações semióticas*" (MELLO, 2008).

<sup>161</sup> Trecho retirado do projeto apresentado pela artista, que se encontra arquivado na biblioteca do MAC/Niterói.

## 2.2 Ângelo Fiungo Marzano<sup>162</sup>

### "LE HASARD - UM LANCE DE MAR PARA MALLARMÉ"

Figura 14 - Recorte de imagem do filme "*Le Hasard - Um lance de mar para Mallarmé*", de 1978



Imagem: Geisa Souza. (2017)

"*Le Hasard*"<sup>163</sup> "Um lance de mar para Mallarmé" (2'55"), de 1978, inspirado no poema "Um lance de dados nunca abolirá o acaso", de Mallarmé (1842-1898)<sup>164</sup>, é um dos 20 trabalhos compilados para a preparação do DVD "Cinescrito em película e

<sup>162</sup> Angelo Marzano nasceu em Minas Gerais, em 1955. Iniciou os estudos na Escola Guignard, onde se especializou em litografia com Lótus Lobo. Foi professor da Escola de Artes e Ofícios de Contagem e nos Festivais de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Em 1988, foi convidado para o Projeto Macunaíma, realizado no Rio de Janeiro, e ganha a Bolsa Ivan Serpa, patrocinada pela Funarte. Em 1997, participou da Mostra Internacional de Curta Metragem de São Paulo e do Festival de Cinema de Cuba, onde apresentou o filme 'Pão de Açúcar, atravessura do olhar'. Em 1998, foi selecionado no Projeto O Artista Pesquisador, em sua primeira edição, numa parceria da Universidade Federal Fluminense (UFF) e o MAC/Niterói. Ministrou oficinas de artes plásticas e artesanato com sucata no III Encontro de Arte, Piraí, em 2001 e coordenou oficinas de Artes Plásticas, na Colônia de Férias Cultural, da UFF, em 2001 e 2004. Em 2004, dirige o Museu do Ingá. Em 2014, no Solar do Jambeiro expõe uma série de objetos que lhe oferecem a ideia de corte sobre o título "Corte Cortes". Pesquisa no site: [escritoriodearte.com](http://escritoriodearte.com) > artistas

<sup>163</sup> *Hasard* significa acidente, acaso. É um conceito que expressa a incapacidade de prever com certeza qualquer fato.

<sup>164</sup> Stéphane Mallarmé, poeta francês e integrante do movimento simbolista. Sua obra antecipou a sintaxe visual da moderna poesia do século XX. Todos os poemas de Mallarmé representam um esforço para esgotar as formas poéticas tradicionais, buscando sempre uma nova estrutura poética a cada trabalho. Seus poemas estendem-se no espaço de uma página dupla, escrito com tipos de letras variadas e sugerem uma leitura múltipla. Pesquisa feita em: [elfikurten.com.br/2014/08/stephane-mallarme.html](http://elfikurten.com.br/2014/08/stephane-mallarme.html)

vídeo", que acompanhou a edição do livro do artista "Escritos"<sup>165</sup>, lançado em 2011, no MAM/RJ. O DVD abriga filmes em Super-8 e vídeos produzidos entre 1973 a 2010, incluindo animações e incisões na própria película cinematográfica.

O filme "*Le Hasard - Um lance de mar para Mallarmé*" fez parte da exposição "Corpo Escrito", com curadoria de Guilherme Bueno<sup>166</sup>, em 2012, como descrito no convite, ilustrado na Figura 15.

Figura 15- Convite da exposição Corpo Escrito, 2012



Fonte: MAC/Niterói. Ano 2018  
Imagem: Márcia Muller e Paulinho Muniz

Além da exibição do filme, a exposição continha: desenhos, gravuras, pinturas da década de 1990, como exposto na Figura 16, e vídeos do início do século XXI, ilustrando sua trajetória de diálogo entre a imagem e a palavra, na sua relação com os meios e os materiais empregados, o que, para o artista, vem do seu interesse pela "*qualidade da cor*" e "*[...] pela convivência com poetas, escritores, artistas, gente de cinema, etc.*"<sup>167</sup>

<sup>165</sup> O livro apresenta 70 escritos desenvolvidos em épocas diferentes e divididos em três partes: Escrito a risco ( 993), Escrito a nanquim (2009) e Escrito a lápis (2011) apresentando trabalhos com interferências gráfico-visuais enaltecendo o risco, a linha, a palavra, o ponto.

<sup>166</sup> Guilherme Bueno (1973), historiador e crítico de arte, foi diretor do MAC/Niterói de 2009 a 2012. Disponível em: [www.escavador.com/sobre/7244078/guilherme-da-silva-bueno](http://www.escavador.com/sobre/7244078/guilherme-da-silva-bueno)

<sup>167</sup> O artista vive, hoje, na Argentina e concedeu, gentilmente, a entrevista realizada, por email, em dezembro de 2017.

A sua curiosidade pelo materiais diversos está na "*possibilidade de realizar sua ideia*", e por isso a preocupação com a estabilidade, segundo o artista, a preservação "*não é o que move a realização do meu trabalho*", assim como não tem nenhuma recomendação quanto à exibição e ambientação deixando o projeto expográfico para a elaboração da curadoria e dos museólogos.

Figura 16 - Algumas pinturas da exposição Corpo Escrito, 2012



Fonte: [culturaniteroi.com.br/blog/index.php?macniteroi](http://culturaniteroi.com.br/blog/index.php?macniteroi). Acesso: outubro 2017

O artista doou<sup>168</sup>, à pedido do curador e diretor do MAC/Niterói, uma mídia de DVD com a cópia editada<sup>169</sup> do filme "*Le Hasard - Um lance de mar para Mallarmé*", de 1978, que apresenta, em menos de três minutos, dez quadros: 1º tela preta com o título '*Le Hasard*'; 2º imagem do mar; 3º imagem de Mallarmé; 4º imagem do mar; 5º imagem trêmula de Mallarmé; 6º imagem: frase de Mallarmé: "pluma solitária perdida"; 7º imagem do mar; 8º imagem: tela preta com o texto "um lance de mar para Mallarmé / filmado por acaso no verão de 1978 / numa praia em Maceió"; 9º imagem: tela preta

<sup>168</sup> Além do MAC/Niterói, o artista tem obras no acervo dos museus: MAM/RJ, Fundação Clóvis Salgado (MG), Palácio das Artes (MG), UEMG Escola Guignard (MG), Museu de Arte de Pernambuco (PE), Pród-documentales, Albacete-Espanha, entre outros.

<sup>169</sup> O filme foi visto no computador do setor de museologia do MAC/Niterói e, depois, no Youtube - [www.youtube.com/watch?v=vSN5v76kcMU](http://www.youtube.com/watch?v=vSN5v76kcMU)

com o texto "um filme de angelo marzano"; 10º imagem: tela preta com o texto "música de debussy: préludes pour piano, livro"<sup>170</sup>

O filme tem um grande valor simbólico para o artista porque faz parte da série de filmes<sup>171</sup> do início da sua trajetória artística, registrado em Super-8 e vídeo sobre o título "*por acaso no verão de 1978*", em uma praia quase deserta. As imagens imprimem o instante solitário da sua produção através do movimento do seu corpo atrás da câmera, assim como a solidão do mar que traz a poesia de Mallarmé e a pluma para a escrita, além do desejo de novos horizontes no mar de MARzano. E novos mares foi o que não faltou em seu caminho ao mergulhar como artista, professor, curador e também diretor de museu. Marzano oferece ao público, nessa exposição, um testemunho de suas riquezas afetivas, ao mesmo tempo, que reordena sua existência através das suas releituras simbólicas e materiais ao migrar para um novo suporte.

A ação do artista de digitalizar e editar com referências do seu trabalho já deixa claro a intenção da preservação do conteúdo e a preocupação com a contextualização ao inserir os textos: "*um lance de mar para Mallarmé / filmado por acaso no verão de 1978 / numa praia em Maceió*" / "*um filme de angelo marzano*" / "*música de debussy: préludes pour piano, livro 1*". Grande parte dos seus trabalhos estão organizados em arquivos pessoais e, especificamente, com relação aos filmes, Marzano tem "[...] *todo o material bruto em super-8, além de anotações e arquivos digitais com registros deste material em site pessoal, Youtube e Vimeo.*"

---

<sup>170</sup> O filme foi editado e ampliado com as referências finais.

<sup>171</sup> O artista tem outras produções em filmes Super 8, digitalizadas, editadas e compiladas para DVD. Algumas de suas obras disponíveis em VIMEO e no Youtube são: "**Boca do Lixo**" (1973)- retrata o lixão de Belo Horizonte. Ver em: [www.youtube.com/watch?v=U4Syl7\\_hQ74k&list=UUQ6BkF5wKkVsXkoTc8TZ\\_yg](http://www.youtube.com/watch?v=U4Syl7_hQ74k&list=UUQ6BkF5wKkVsXkoTc8TZ_yg). "**Non Sense**" (1979) - uma animação com uma cadeira travando uma luta com sua própria sombra. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=3WeAGiNbsYU>; "**Pulsar Quasar**" (1976) - animação com imagens vistas de uma janela do avião misturadas com desenhos sobre a película. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=k21pS1CAOuY>; "**Dona Filó**" (1980) retrata a história da sua avó Filomena e a sua história. Ver em: [www.youtube.com/watch?v=tw6dqTkiMM4&list=UUQ6BkF5wKkVsXkoTc8TZ\\_yg](http://www.youtube.com/watch?v=tw6dqTkiMM4&list=UUQ6BkF5wKkVsXkoTc8TZ_yg); "**Sessão da tarde & Graffiti**" (1983) uma experiência de pintura sobre a película. Ver em [www.youtube.com/watch?v=IDuPhrU-giM&t=29s](http://www.youtube.com/watch?v=IDuPhrU-giM&t=29s)

## 2.3 Cildo Meireles<sup>172</sup>

### "RIO OIR"

Cildo Meireles transita entre no diálogo sobre as questões sociais específicas do Brasil e os problemas da estética e do objeto artístico. A obra "Rio Oir" tem sua elaboração em 1976, com um título que brinca com a palavra espelhada, onde OIR é o contrário de RIO e, assim, concebe a similaridade com a estrutura de um disco de vinil, onde um lado escuta sons das águas brasileiras e, de outro, sons de risadas.<sup>173</sup> O projeto toma corpo quando o curador Guilherme Wisnik convida o artista para realizar a obra através do projeto Margem, do Itaú Cultural,<sup>174</sup> e assim entre 2009 e 2011, Cildo e equipe viajam para captar áudios em quatro locais: na estação das Águas Emendadas, na foz dos rios Iguaçu, no Delta do rio São Francisco e na pororoca do rio Araguari. O disco em vinil tem na capa a imagem mais conhecida do Rio de Janeiro, conforme ilustração da Figura 17, idealizada pelo artista no projeto original de 1976, fazendo alusão à palavra RIO.

Figura 17 - Modelo da capa do disco de vinil



Fonte: <http://www.belgaleria.com.br/peca.asp?ID=1544204> Acesso: dezembro 2017

<sup>172</sup> Cildo é conhecido internacionalmente pelos objetos e instalações questionadores. Situa-se na transição da arte neoconcreta e a arte conceitual, onde produziu uma série de trabalhos críticos como: "Tiradentes: totem monumento ao preso político ou Introdução a uma nova crítica", "Inserções em circuito ideológico: Projeto Coca Cola", "Cruzeiro zero", entre outros. Em 2008 ganhou o Premio Velázquez de las Artes Plásticas, concedido pelo Ministério de Cultura da Espanha, e ainda em 2008, ganhou mostra na *Tate Gallery* em Londres, onde expõe obras e instalações com caráter político. Em 2009, é lançado o longa-metragem "Cildo", sobre sua obra, com direção de Gustavo Moura. Dados disponíveis em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10593/cildo-meireles>. Acesso em 17 de dez. 2017.

<sup>173</sup> A ideia é arquivada, na década de 1970, pelo artista porque não consegue uma gravação limpa, apenas com os sons das águas.

<sup>174</sup> O programa de arte pública Margem, do Itaú Cultural, tem o objetivo de debater sobre a ocupação territorial nacional tendo a sustentabilidade como pano de fundo. Inicialmente ocorria apenas na cidade de São Paulo e posteriormente foi estendido para mais 11 municípios. Dados disponíveis em: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br). Acesso em 17 de dez 2017.

Além do áudio para o disco, a viagem rendeu imagens para o documentário "Ouvir o Rio: Uma Escultura Sonora", que fez parte da instalação, montada em 2011, na mostra Ocupação, em São Paulo. A montagem incluía imagens, sons e vídeos da expedição, onde se criou um espaço vivencial com "[...] duas salas em formato circular e unidas por caixas com duas vitrolas: o lado Rio das risadas (10''), é um espaço espelhado; o lado Oir (15''), totalmente escuro, apenas com o som" <sup>175</sup>. A intenção da comunicação com o público era transmitir a experiência do artista na viagem e, ao mesmo tempo, proporcionar uma dimensão plurisensorial ao viajar na instalação.

O trabalho RIO OIR foi reproduzido pelo Instituto Itaú Cultural, com uma tiragem de 1000 exemplares na primeira edição <sup>176</sup>, em encarte contendo o disco de vinil e o CD com as gravações de áudio e o documentário <sup>177</sup>, conforme ilustração da Figura 18. Um desses exemplares foi doado ao MAC/Niterói e exposto na "Coleção MAC Niterói: arte contemporânea no Brasil", em 2017, com exibição do documentário e a audição do CD.

Figura 18 - Modelo do estojo RIO OIR (2011)



Fonte: [www.leilaodearte.com](http://www.leilaodearte.com) Acesso: dezembro 2017

<sup>175</sup> Texto do curador. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cildo-meireles/texto-do-curador>. Acesso em dezembro 2017.

<sup>176</sup> Foram dez edições, não tendo informação exata do números de exemplares de cada edição.

<sup>177</sup> Também é possível ouvir o trabalho e ver o documentário pelo site <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cildo-meireles/a-obra/>

Segundo a equipe de museologia, não existe nenhuma recomendação do artista quanto ao procedimento de exposição e conservação, assim o vídeo é exibido em tevê em espaço restrito e o áudio em vitrola com fones para o usuário. A obra é acondicionada na própria embalagem de origem.

## 2.4 Gustavo Speridião<sup>178</sup>

### "SOBRE PINTURA"

Figuras 19 e 20 - Detalhes da instalação "Sobre Pintura", de Gustavo Speridião, no MAC/Niterói, a exposição Novas Aquisições, em 2010



Fonte: MAC/Niterói. Ano 2018  
Imagens: Márcia Muller e Paulinho Muniz

O trabalho doado ao MAC/Niterói, "Sobre Pintura", de 2010, foi selecionado no Prêmio Marcantônio Vilaça, de 2010, e compreende uma instalação com um vídeo (4'29"), três cadernos e três pinturas com o título Paraíso. A composição da obra busca discutir com o espectador sobre a pintura provocando questões sobre a

<sup>178</sup> Gustavo Speridião, formado pela Escola de Belas Artes/UFRJ, mestre em Linguagens Visuais, na mesma escola, trabalha, principalmente, com memórias e reflexões políticas em suas práticas através da justaposição de técnicas (desenho, pintura, colagens, instalação e esculturas), com uma imensa atenção ao desenho, à linguagem, à cor. Viajou por 18 países (Polônia, Brasil, Argentina, Turquia, Bolívia, Argentina) entre 2006 e 2013 para registrar a série "Uma epopéia fotográfica" organizada em dípticos e trípticos, em 2009. Suas exposições individuais: "Fora do Plano Tudo é Ilusão", no Rio de Janeiro, em 2011; em 2013: "Sobre Fotografia e Filme", no Rio de Janeiro e "*Geometrie, Montage, Equilibrage*", em Paris; "Eu tenho um plano", em São Paulo, em 2014; em 2015: "Lona", no Rio de Janeiro e "Estudos Superficiais", em São Paulo; "A lágrima é só o suor do cérebro", no Rio de Janeiro, em 2016; em 2017: "Quilômetros", em São Paulo e "A gente surge da sombra", no Rio de Janeiro. Principais exposições coletivas: no CCBB - "Nova Arte Nova – Panorama da Arte Contemporânea Brasileira" (2008), "Ambigüações" (2009); no MAM/RJ - "Se a Pintura Morreu o MAM é o Céu" (2010), "Novas Aquisições" (2014), "Dentro Fora" (2016), "Exposição Prêmio Pipa" (2016); "Em Polvorosa: Um panorama das coleções MAM Rio" (2017); Instituto Tomie Ohtake - "OSSO Exposição apelo ao amplo direito de defesa de Rafael Braga (2017); MAR/RJ - "Lugares do Delírio" (2017); Centro Cultural da Caixa/RJ - "A luz que vela o corpo é a mesma que revela a tela" (2017); EAV Parque Lage - "Depois do Futuro" (2016); *Imagine Brazil* - Noruega (2013), França (2014), Canadá (2015); Bienal de Lyon (2013); Festival Internacional de Cultura Contemporânea de Kioto (2015); "*Here There*", no Qatar (2014); MAC/Niterói - "Coleção MAC Niterói: arte contemporânea no Brasil", (2017); PSM Gallery - "*The Boiling Point*", (2015); Kunsthall KAdE - "*Soft Power*" Holanda, (2016); Goodman Gallery Africa do Sul - "*South-South: Let me begin again*" (2017). Entre os prêmios e bolsas conquistados estão: 2007 - "Atos Visuais/FUNARTE" e "Projéteis Artes Visuais/FUNARTE"; 2014 - "SPA: Intervenção Urbana na Semana de Artes Visuais de Recife"; 2010 - "Marcantônio Vilaça – Aquisição para o acervo do MAC/Niterói; 2012 - "*Illy Sustain Art Brasil*" - Feira SP Arte; 2013 - "Mergulhos Poéticos/Funarte"; 2015 - "Estudos Superficiais- Prêmio FUNARTE de Arte Contemporânea". Pesquisa realizada em: speridiao.com/curriculum-vitae. Visualizado em 10 de maio de 2017.

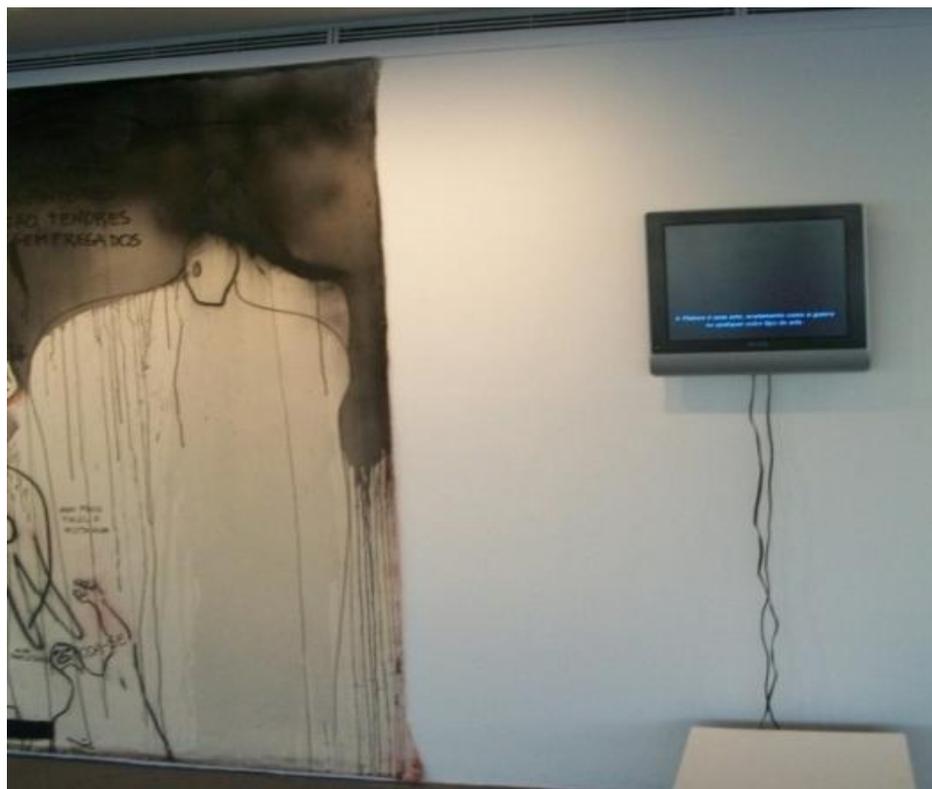
produção ao transgredir os processos através da subversão da técnica. No vídeo "A Pintura", exibido na Figura 21, o artista joga álcool no braço e ateia fogo, que se espalha pelo chão e pelas paredes. Durante a cena, uma sequência de frases<sup>179</sup> coletadas ao longo de anos, algumas transformadas de poesia e textos, outras de sua autoria (2010):

- "1 - A Pintura é uma arte exatamente como a guerra ou qualquer outro tipo de arte;
- 2 - A Pintura submete-se a certas regras cuja inobservância conduz à ruína da parte que é por ela responsável;
- 3 - Em primeiro lugar, não se pode jamais jogar com a Pintura, caso não se esteja firmemente decidido a assumir todas as consequências do jogo;
- 4 - A Pintura é um cálculo com grandezas altamente indeterminadas cujos os valores podem se modificar a cada segundo;
- 5 - As forças do plano possuem todas as vantagens da organização, da disciplina e da autoridade tradicional, situadas do seu lado;
- 6 - Não sendo possível confrontá-las com forte superioridade, o resultado é a derrota e a aniquilação;
- 7 - Tendo-se uma vez tomado o caminho da Pintura, há de se agir com a maior resolução e assumir a ofensiva;
- 8 - A diferença é a morte de toda e qualquer Prefeitura;
- 9 - Essa última já resulta perdida, ainda mesmo antes de ter medido suas forças como as do plano.
- 10 - Surpreende o plano enquanto as forças por ele detidas encontram-se ainda dispersas;
- 11 - Providencia, diariamente, a obtenção de novos êxitos, ainda que sejam tão pequenos;
- 12 - Mantém do teu lado a superioridade moral que o êxito do desenho te concede;
- 13 - Arrasta os elementos vacilantes para o teu lado, os quais seguem sempre o impulso mais forte e sempre se alinham do lado mais seguro e confortável;
- 14 - Força teu plano a recuar, antes mesmo que possa reunir suas forças;
- 15 - Fora do plano, tudo é ilusão;
- 16 - Se eu pudesse falar, portanto falaria isso: audácia, mais audácia e sempre mais audácia."

---

<sup>179</sup> Texto transcrito do vídeo.

Figura 21 - Detalhes do vídeo "A Pintura"



Fonte: MAC/Niterói. Ano2018  
Imagem: Márcia Muller e Paulinho Muniz

Para o crítico Guilherme Bueno, os trabalhos de Gustavo Speridião confrontam as referências da história da arte construindo novos vestígios como uma "[...] arqueologia que dá a corporeidade mesma das coisas, sejam telas, fotos, filmes ou objetos." <sup>180</sup> São colagens, desenhos, pinturas, esculturas, performances, instalações unindo conceitos de imersão e interação com a palavra e a cor, sejam em livro de história da arte, ou em imagens autorais, ou em cartazes, ou no audiovisual, onde o suporte é sempre expandido à serviço das suas ideias. Outro curador de seus trabalhos, Fernando Cocchiara, aponta para o lado urbano do artista que

"[...] apropria-se tanto de ícones, quanto de traços emblemáticos da vida social, da prática política, de motes ideológicos e da afetividade fundadora que flui ininterruptamente nas ruas, com a circulação de pessoas de diferentes classes sociais, crenças e comportamentos." (COCCHIARALE, 2017. Curadoria. A gente surge da sombra <sup>181</sup>)

<sup>180</sup> Texto intitulado Escaramuças Pictóricas. Disponível em: [speridiao.com/textos](http://speridiao.com/textos). Visualizado em 16 de maio de 2017.

<sup>181</sup> Exposição individual realizada na Galeria Mercedes Viegas, em 2017, no Rio de Janeiro. Disponível em: [speridiao.com/textos](http://speridiao.com/textos). Visualizado em 16 de novembro de 2017.

A tela do quadro, o vídeo ou o papel não são apenas suportes, mas materiais que expõem a não passividade do artista. Sua expressividade poética reside para além da forma produzida, ela está no conceito da experimentação onde o olho não é o único canal de sensações, mas também as ideias, e principalmente, as questões contemporâneas trazem sentidos e incômodos que devem ser contundentes e dilacerantes.

## 2.5 Floriano Romano<sup>182</sup>

### "FALANTE", "CHAPÉU PANORÂMICO" E "CHUVEIRO SONORO"

O artista Floriano Romano se apropria de objetos e ações, que juntos, tornam-se o conjunto estético total da sua obra. O som torna "visível" sua intenção, ao entrar espacializando, temporalizando, visualizando as relações entre a experiência e a percepção, entre a realização e a interação, convocando a presença do espectador para a sua completude. Romano (2009, p.138) transita no fluxo dos meios de eletrônicos e tecnológicos, reunindo experiências de pessoas "[...] de diversas formas e em vários níveis de percepção, gerando respostas de níveis críticos diferentes [...]" e, depois, as convida à construir, mesmo ilusoriamente, suas paisagens.

O artista "[...] pesquisa o ruído e a sonoridade voltados principalmente para o espaço das ruas e da natureza [...]",<sup>183</sup> transformando objetos do cotidiano em instalações e performances, sempre com à participação do público. E, ambos, o público ativo e o espectador, completam a obra, que vai re-configurando, na integração e na interação, rompendo as barreiras entre a realidade física e a realidade conceitual.

---

<sup>182</sup> Carioca, graduado em Artes Plásticas e doutorado em Linguagem Visuais, pela EBA/UFRJ. Seu programa de rádio "O inusitado", entre 2002 e 2004, na Rádio Madame Satã, na Lapa, RJ, em parceria com outros artistas, foi o início do seu encontro da arte com o som. Entre os prêmios e bolsas conquistados estão: Prêmio Projéteis de Arte Contemporânea com a instalação 'A Cidade Sonora' e o Prêmio Marcantonio Vilaça com "Chuveiros Sonoros", da FUNARTE, 2012; Prêmio Interações Estéticas da FUNARTE com "Sapatos Sonoros", 2009; e Prêmio Projéteis de Arte Contemporânea com a performance "S.W.O.L, *Sample Way of Life*", 2008. Em 2000 ganhou a bolsa de Artista Residente pela Câmara Municipal do Porto, Portugal, e, em 2008, a Bolsa de Estímulo às Artes Visuais da FUNARTE, com o projeto de intervenção urbana "Lugares e Instantes". Entre várias outras mostras, realizou, em 2011, o projeto "INTRASOM" no MAM/Rio e participou das coletivas Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP e "Voces Diferenciales", em Havana, Cuba. Em 2009 integrou a 7ª Bienal do Mercosul, com "Grito e Escuta". Em 2013, realizou na Casa de Cultura Laura Alvim, a exposição Sonar, onde alinhava toda a sua trajetória passando pelos objetos sonoras, e novos trabalhos como "Turbina", "Acusmata", "O Estrangeiro", "Kafka", "O Passeio". Em 2015, o Prêmio CCBB Arte Contemporânea com a Mostra Errância; e no mesmo ano, monta a instalação "Permanências e Destruições", no antigo Hotel Sete de Setembro. Em 2016, apresenta, no MAC/Niterói, a performance "Chapéu Panorâmico"; e, no mesmo ano, no Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas, o projeto "Muro de Som" onde idealiza uma casa sonora com várias instalações. Pesquisa realizada em: [enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa276463/floriano-romano](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa276463/floriano-romano)>. Acesso em: 23 de Dez. 2017.

<sup>183</sup> Entrevista realizada em 20 de maio de 2018.

Figura 22 - Registro da performance da escultura sonora "Falante"



Fonte: ROMANO, 2009 Acesso: outubro 2017

Em 2007, Romano produziu e editou um vídeo para a exposição "Futuro do Presente", no Itaú Cultural,<sup>184</sup> com a exibição da performance "Falante - escultura sonora itinerante" (7'33")<sup>185</sup>, em que o artista transita na Praça da Sé, em São Paulo, com uma mochila que emite a frase: "Não! Não! Não preste atenção!", e outra pessoa com uma câmera de vídeo registra o efeito do som causado nos pedestres ao quebrar a normalidade da rotina urbana. Quem não prestava a atenção àquele homem com uma mochila que emitia sons? E essa era a intenção que traz, na essência, o trabalho

<sup>184</sup> Produzido em 2007 para a 1ª mostra do projeto "Futuro do Presente", no Itaú Cultural, curadoria de Agnaldo Farias e Cristina Tejo. Participaram os artistas: Amelia Toledo, Cadu, Carlos Mélo, Chelipa Ferro, Chiara Banfi, Cildo Meireles, Fernando Lindote, Henrique Oliveira, João Modé, Lia Chaia, Marcelo Cidade, Mariana Manhães, Martinho Patrício, Nelson Leirner, Paulo Bruscky, Paulo Vivacqua, Romano. O objetivo da mostra é trazer uma discussão sobre o futuro a partir de uma experiência no presente através de trabalhos interativos. Pesquisa feita no site: [canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=1805#2bis](http://canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=1805#2bis)

<sup>185</sup> Uma segunda cópia do vídeo foi doada ao MAC/Niterói. Na mídia de DVD doada está escrito 2/100, que é a segunda cópia de 100 realizadas. O tempo do vídeo é de 07'33", com 22 Kb.

experimental do artista na rádio, entre 2002 e 2004, levando o meio de comunicação para rua, em contato com as pessoas propiciando forma diferentes de ouvir e falar

"[...] com todas as possibilidades da tecnologia, e mostrar que o som acontece dentro, fora de nós, e 'no ar', ocupando provisoriamente a massa arquitetônica muda e permanente da cidade, com a paisagem sonora das linguagens que podemos gerar." (ROMANO, 2009, p.142)

O trabalho "Falante - escultura sonora itinerante" foi executado para uma proposta específica, mas seu registro em vídeo cabe em outro cenário, em outro momento diferente da situação proposta para o projeto do Itaú Cultural. O que também não impede que outras itinerâncias aconteçam porque, para o artista, o aspecto conceitual é o fundamental e sua execução é a realização da intenção, por isso que ele considera a performance e o registro como "*[...] obras diferentes em mídias e pesos diferentes*".

Figura 23 - Convite para a performance "Chapéu Panorâmico", 2016, no MAC/Niterói



Fonte: Biblioteca MAC/Niterói. Acesso: outubro de 2017

Essa mesma ideia, se aprimora com a performance "Chapéu Panorâmico"<sup>186</sup>, em que cada capoeirista registra os movimentos por câmeras acopladas sob seus chapéus, conforme aparece na Figura 23. A experiência ocorrida no interior do MAC/Niterói, em 2016, era registrada imediatamente em telões e alterada na medida que novas imagens eram compiladas. A câmera virou corpo e o corpo virou parte da máquina gerando, assim, um espaço de ação e diálogo. Todos elementos eram, ao mesmo tempo, participantes e público, a partir de pontos de vistas diferentes: o seu e o exibido em telões montados, como ilustrado nas Figuras 24 e 25.

Figura 24 - Performance "Chapéu Panorâmico", 2016, no MAC/Niterói



Fonte: Biblioteca MAC/Niterói. Acesso: outubro de 2017

É no limite entre dança, corpo, música e performance, que "[...] o papel do artista deixa de ficar no centro da obra, e quem ocupa esse papel agora é o espectador e o bailarino, é o movimento e o tempo de sua obra", afirma Romano. A intenção do artista, segundo o curador Guilherme Bueno, é "[...] ver e ser visto, enfim, criar espaços de ação e de diálogo." O artista que faz parte do conjunto da obra, transforma cada apresentação em uma única obra, sujeita às alterações proporcionadas pelos corpos que a visualizam e a exploram o espaço perceptivo..

<sup>186</sup> Obra vencedora da Bolsa de Estímulo às Artes Visuais, da FUNARTE, em 2008.

Figura 25 - Performance "Chapéu Panorâmico", 2016, no MAC/Niterói (visão dos telões)



Fonte: Biblioteca MAC/Niterói. Acesso: outubro de 2017

O artista doou dois registros da mesma experiência performática para o MAC/Niterói. O vídeo "Uma ação de Romano" (2008), editado, realizado em espaço aberto, próximo ao mar, com capoeiristas, sem a proposta dos telões; e o outro vídeo realizado dentro do museu, sem edições<sup>187</sup>, que o artista comentou não ter tido tempo para realizar.

---

<sup>187</sup> O registro em DVD da performance no museu foi entregue ao setor de Museologia do MAC/Niterói, e tem a duração de 31'54", com 36 Kb. A outra mídia, de 2008, está editada (4'39") e doada como registro da mesma proposta em cenário diferente.

Figura 26 - Chuveiro sonoro (2012)  
 chuveiros de aço, amplificador, alto-falante e gravações caseiras.  
 249 cm x70 cm x70 cm



Fonte: ROMANO, 2009 Acesso: outubro de 2017

A terceira obra é a instalação "Chuveiro Sonoro", destacada na Figura 26, doada ao MAC/Niterói, em 2012, através do Prêmio de Artes Plásticas Marcantônio Vilaça, em sua 5ª edição.<sup>188</sup> O objeto foi produzido como parte do projeto INTRASOM<sup>189</sup>, em 2011, realizado nos pilotis e na Cinemateca<sup>190</sup> do MAM/RJ, como

<sup>188</sup> O nome inscrito do projeto é Chuveiros Sonoros na Coleção do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. A proposta ganhou o recurso financeiro de R\$ 70.000,00 para sua realização. Informação disponível em: [funarte.gov.br/wp-content/uploads/2012/08/Projetos-habilitados-apos-recursos\\_Premio-de-Artes-Plasticas-Marcantonio-Vilaca-5a-Edicao\\_2012.pdf](http://funarte.gov.br/wp-content/uploads/2012/08/Projetos-habilitados-apos-recursos_Premio-de-Artes-Plasticas-Marcantonio-Vilaca-5a-Edicao_2012.pdf). Acesso dezembro 2017.

<sup>189</sup> O Projeto Intrasom, em 2011, era composto de quatro ações interativas "Sapatos Sonoros" (2009); "Guarda chuvas Sonoros", em que pequenos alto falantes acoplados a 16 guarda-chuvas emitem o som de uma tempestade; "Chuveiros Sonoros", um chuveiro à disposição do público que ao girar a torneira, ouve músicas de anônimos no banho; e "GRUDE - música para as paredes", junto com o maestro Guilherme Vaz (parceiro nos cursos da Unidade Experimental do MAM/RJ, na década de 1960), Romano criou um mecanismo com microfones, que gerava sons quando o espectador passava as mãos sobre as colunas do museu. Esta última instalação foi feita, pela primeira vez, em 1973 para a Bienal de Paris e depois refeita para a abertura da Bienal do Mercosul, em 2009. Durante a programação do Intrasom, uma performance com três bailarinos, do Coletivo Pague e Leve, realizaram movimentos usando os sapatos e os guarda chuvas sonoros sobre um palco de madeira cobertos por diversos materiais: madeira, lixa, vidro, latas de alumínio, carvão e cobre; convidando o público a participar da experiência sonora. Pesquisa realizada em: [cultura.rj.gov.br/espaco-evento/museu-de-arte-moderna-mam/intrasom](http://cultura.rj.gov.br/espaco-evento/museu-de-arte-moderna-mam/intrasom). Acesso: dezembro 2017.

<sup>190</sup> O filme "Intrasom" exhibe diversas ações artísticas de Romano. Também participou, em 2011, da Mostra Panorama da Arte Brasileira, no MAM/SP e da exposição coletiva *Voces Diferenciales*, em Cuba. Informação em: [cultura.rj.gov.br/espaco-evento/museu-de-arte-moderna-mam/intrasom](http://cultura.rj.gov.br/espaco-evento/museu-de-arte-moderna-mam/intrasom). Acesso em dezembro 2017.

resultado da aprovação do artista no edital de Artes Visuais, de 2010, da Secretaria Estadual de Cultura do Estado do Rio de Janeiro.

A obra é constituída de peças como chuveiro, torneira e tubulação, além de uma base com ralo e uma caixa com elementos eletrônicos adaptados como: "[...] potenciômetro de rádio, MP3 conectado a um flash drive com músicas, um amplificador, um transformador e um alto-falante." <sup>191</sup> Ao girar a torneira, o visitante recebe um "banho de som" ao ouvir canções populares, com o barulho da água, entoadas por anônimos durante o banho. Segundo Marisa Flório César (2013), "[...] é um objeto camaleônico, entre o ordinário de um objeto doméstico, o glamour do microfone e a glória do rádio", concebido para proporcionar uma experiência sensível ao espectador, o que não tem acontecido porque a peça está com defeito nos seus dispositivos mecânicos e eletrônicos inviabilizando a sua proposta criadora.

As obras de Floriano Romano e dos demais artistas que trabalham com *media art*, aqui exemplificados nas obras do acervo MAC/Niterói, indagam sobre o tempo de permanência e o nível de fragilidade de cada obra. O processo tradicional de conservação e restauração atende as peculiaridades de uma obra composta de estrutura e imagem, onde a estrutura é um suporte material. Mas se a matéria é atrelada à dispositivos operacionais (mecanismos eletrônicos, dispositivos, mídias, sistemas e programas digitais) que não funcionam, além de possíveis combinações com performances e interações com o público, a intervenção precisa de outro viés no procedimento.

Na *media art*, o suporte que sustenta a imagem é variável, de acordo com meio de veiculação e o processo criativo de ambientação proposto pelo artista. O suporte pode ser, por exemplo, uma mídia de vídeo, veículo no qual foi doada a maioria das obras dos artistas aqui apontados; que também tem cópia dentro de um programa de armazenamento instalado no computador e/ou em HD externo. A mídia e o programa dependem de dispositivos específicos com o leitor (tevéis, dvds, computadores, vitrolas) para transmissão do conteúdo. O equipamento pode ser um mecanismo eletrônico embutido e revestido por um suporte apenas estético, como na obra "Chuveiros Sonoros", de Romano, em que o sistema com os dispositivos estão alocados em uma caixa de metal. Pode ainda, ser uma combinação de várias estruturas dentro de uma proposta de instalação, com os mais variados materiais e

---

<sup>191</sup> Dados fornecidos pelo artista.

meios. Tudo com variáveis possibilidades de mudanças a cada exposição com detalhamentos de montagem e ambientação, em espaços e tempos diferentes.

Toda essa experimentação, construção e desempenho estão imbuídos do simbólico, que também é, ao mesmo tempo, estrutura e imagem da obra de arte. A ação da conservação-restauração está ligada não só as questões advindas da fragilidade do objeto, manutenção e recuperação, como também ao aspecto representativo do objeto com toda sua carga de subjetividade; além das dimensões museológicas com suas questões administrativas, econômicas, espaciais.

Para compatibilizar fragilidade e subjetividade, que são grandes desafios enfrentados na preservação, e discutidos no item 2.2, também é importante frisar que uma postura ética dos profissionais é fundamental para não esbarrar nos excessos cometidos, segundo Viñas (2003, p.171-173), pela genialidade, onde a decisão é pautada apenas nos dados científicos, no gosto e na imposição do saber; banalizando, assim, pensar e discutir os aspectos simbólicos e históricos com os sujeitos envolvidos com o patrimônio (VIÑAS, 2003, p.171-173). E quem são esses "sujeitos"? O público, o artista, outros profissionais, e também a comunidade com suas singularidades. Para Viñas, o sujeito é todo o indivíduo que interage, direta ou indiretamente, no passado ou no presente, com o objeto; e que Desvallées (1992, p.24) destaca como função dos museus fomentar essa "experimentação social" suscitando construções de pertencimento. Assim, apresentaremos algumas questões, acreditando que a ciência da conservação e o museu devem sempre caminhar na confluência dos discursos plurais, para que não anulem os processos e os próprios indivíduos (CANCLINI, 2003, p.213)

## CAPÍTULO 3

# ***A MEDIA ARTE E OS DESAFIOS DA CONSERVAÇÃO***

*"Es importante mencionarlo porque al conjurar esta característica rompemos el halo que rodea a la obra de arte de ese momento, la arrancamos de nuestro presente, mutable e inestable, y la entregamos a la historia, haciendo más sencilla su conservación y presentación, erradicamos así la tentación de la interpretación, tan perjudicial y tan presente en la musealización de patrimonio artístico de nuestro tiempo."*  
(ROTAECHE, 2011, p.3)

### 3.1 FRAGILIDADE FÍSICA - enfrentando a descontinuidade da obra no presente

Já pontuamos o quanto a liberdade de criação somada à multiplicidade e diversidade de materiais e de tecnologias possibilitaram, e possibilitam, experiências estéticas e sensoriais plurais, em que o conceito e seus significados absorvidos em uma organização espacial, que também é parte crucial da narrativa assim como é a participação do público, trouxeram inúmeras reflexões para os museus, principalmente, a partir da ideia do fim da "eternidade" e do mito do artista como único produtor da obra.

O "olhar museológico" não cabe mais nos limites do "templo das musas" ou numa concepção de depósito de "coisas do mundo", como se entendeu durante longo tempo. Segundo Chagas (2003, p.18), o "olhar museológico" é um sentido do mundo e deve ser crítico, questionador, comprometido com atitudes interrogativas sobre o processo museal, que é um *"[...] dispositivo de caráter seletivo e político, impregnado de subjetividades, vinculado a uma intencionalidade representacional e a um jogo de atribuições de valores socioculturais."*

Toda essa revisão conceitual, discutida desde o final do século XX, é permanente porque o museu é processual assim como a arte está em movimento constante. E não poderia ser de outra forma. Com a arte contemporânea, a indagação é maior porque rompeu-se com critérios estruturados e tradicionais (DANTO, 2014), registrou-se novas visualizações e experiências numa relação simultânea entre espaço e tempo, imagem e som, corpo e natureza (SANTAELLA, 2003; MELLO, 2008), e delegou ao outro o papel de sujeito e transformador da obra (VIÑAS, 2003). Assim, cabe ao museu trazer o objeto, de qualquer tempo e para qualquer tempo, ao encontro com o outro, para uma experiência provocadora de sentimentos.

Com tantas indagações e rupturas, a mais complexa, com certeza, é a rápida descontinuidade temporal da matéria como uma mudança real e, muitas vezes, intencional. Apesar das mudanças estéticas e conceituais, o objeto museal "parecia" permanecer intacto ao tempo. Ou, pelo menos, prosseguia existindo pela competência de técnicos de conservação-restauração. E o que fazer com essa arte experimental, conceitual e *"high-tech"*, também definida como contemporânea?

Para começar, apesar da denominação "contemporânea", a arte contemporânea não é sempre uma arte do presente. Para os historiadores, a arte contemporânea surge na segunda metade do século XX, ou seja, há quase setenta anos, e, sendo assim, muitos materiais e tecnologias já modificaram ou deixaram de existir completamente do mercado, muitos artistas já faleceram; o que nos faz redimensionar para "concomitante", o sinônimo do termo contemporâneo. Neste sentido, o artista projetava sua obra com elementos que existiam na sua época, de fácil acesso e manuseio, mas que rapidamente foram ultrapassados, o que torna mais complexo, para os profissionais da conservação-restauração, a permanência do objeto.

Desde de sempre, a arte pertence ao seu tempo, mas o desalinho está nessa descontinuidade vertiginosa que difere do fluxo gradual do tempo das obras de arte tradicionais, e, portanto, gera outros referenciais para as ações de conservação-restauração, como bem adverte Rotaèche (2011, p.1-3)<sup>192</sup>, em entrevista ao Museu Nacional Reina Sofia (MNRS):

*Es muy difícil sostener que una obra de Wolf Vostell o de Nam June Paik son contemporáneas cuando ni siquiera sus autores están vivos. Es importante mencionarlo porque al conjurar esta característica rompemos el halo que rodea a la obra de arte de ese momento, la arrancamos de nuestro presente, mutable e inestable, y la entregamos a la historia, haciendo más sencilla su conservación y presentación, erradicamos así la tentación de la interpretación, tan perjudicial y tan presente en la musealización de patrimonio artístico de nuestro tiempo.*<sup>193</sup>

A alegação da temporalidade do objeto artístico não tem nada de novo na trajetória da preservação, pois a permanência material sempre foi o maior desafio encontrado pelos conservadores-restauradores, notadamente por ser evolutiva e acompanhada de transformações históricas, culturais, políticas. Contudo, no século XXI, esse processo acelerou, de forma a dificultar encontrar caminhos ajustados, no campo da Ciência da Conservação, que atenda as singularidades do objeto. Danto (GUASCH, 2006, p. 100) já apontava, em final do século XX, para a inclusão de novas formas de criação onde "[...] las obras de arte puedan parecer cualquier cosa en toda

<sup>192</sup> Museo Nacional Reina Sofia. Entrevista com Mikel Rotaèche. 2011. Disponível em [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/blog/docentes/trabajos/8382\\_21366.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/8382_21366.pdf) Acesso em junho 2018.

<sup>193</sup> Tradução do autor: "É muito difícil argumentar que uma obra de Wolf Vostell ou Nam June Paik são contemporâneos quando nem os seus autores estão vivos. Isso é importante para retirar essa característica, rompemos a aura que rodeia a obra de arte desse momento, as arrancamos do nosso presente, mutável e instável, e as entregamos para a história, facilitando a conservação e a apresentação, erradicamos assim a tentação da interpretação, tão prejudicial e tão presente na musealização do patrimônio artístico do nosso tempo. "

*circunstancia, estar realizadas de cualquier materia, ser presentadas de cualquier manera.*"<sup>194</sup> Esta nova possibilidade de experiência de arte trouxe um arrebatamento no pensar e no agir dos conservadores-restauradores, até então, pontuados por reflexões e metodologias partilhadas, de certa forma, com a ideia de "eternidade", ou que seja, com a ideia de "perpetuação".

O contemporâneo está ligado ao seu tempo que é múltiplo. Às vezes, frágil, e outras, vezes impalpável. É importante que as obras de arte sejam inseridas, analisadas e expostas no seu contexto histórico, pela equipe de conservação-restauração, com todas as fragilidades da matéria e também com aquelas inoperâncias que os avanços tecnológicos trazem. Também é importante tentar recolher toda informação sobre o artista e seu processo de criação e comunicação, para não correr o risco de deslocar para o tempo presente uma obra alterada na sua conjuntura. É como se trocasse o chuveiro, da obra "Chuveiros Sonoros", de Floriano Romano, com o design característico de uma época, por outro, com acabamento de linhas quadradas, em formato arrojado. Pode ser até que, em determinada situação, o artista aprove essa mudança estética, ao constatar que seria preciso a alteração para que a obra continuasse funcionando, mas seria um processo de diálogo dos restauradores com o autor, ou a partir de registro escrito da sua intenção frente à possibilidade de uma alteração estética. Portanto, é fundamental a documentação de todo o material que registre o pensar do artista (artigos, entrevistas, textos críticos) para substanciar qualquer decisão que o conservador-restaurador venha tomar mais adiante, pois, em grande parte das vezes, não consegue ter acesso ao artista, e poucos são aqueles artistas que se preocupam em deixar escritos sobre suas reflexões acerca da continuidade de suas obras.

Se as dificuldades enfrentadas pelos profissionais da conservação-restauração de instituições culturais diante das complexidades da arte contemporânea são muitas; perante as obras de *media art*, são imensas. Os processos de compartilhamento do vídeo na arte contemporânea são inúmeros e sem fim. Podem ser registros performáticos<sup>195</sup>, audições, projeções externas ou dentro de espaços. Podem ser

---

<sup>194</sup> Tradução do autor: "[...] as obras de arte podem parecer com qualquer coisa, em todas as circunstâncias, ser realizada com qualquer matéria, ser apresentada de qualquer maneira." DANTO, Arthur. In: GUASCH, Anna María. *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*, CENDEAC, Múrcia, 2006. p.100.

<sup>195</sup> A performance tem origem nos eventos teatrais e tenta romper as fronteiras entre público e artista por meio do que chamam de *happenings*. Os artistas usam o corpo como meio para realizar suas propostas que podem incorporar música, dança e vídeo. A duração é variável e podem ser repetidas em lugares diferentes. (FARTHING, 2011, p.512.)

projeções individuais ou com vários componentes. Podem ter um equipamento associado ao significado da obra e/ou alterado pelo artista. Podem ser obras imersas ou interativas. Podem ter várias configurações de exposição. Podem ter versões para televisão e/ou para a *internet*. E assim, segue, as mais diversas possibilidades, já sabendo que, hoje, praticamente toda a obra tem também um registro visual que também se insere na classificação de *media art*: seja do processo de montagem, da exposição ou do depoimento do artista, que passam a ser documentos tão importantes quanto a própria obra, ou representam a obra de arte cuja existência só se faz possível por meio de tais registros.

Assim, obras de *media art*, que são, cada vez mais, segmentadas e em constante mudança tecnológica podendo, ou não, mesclar com infinitas possibilidades de interação, principalmente, via instalação, que Bellour (2008, p.09) chama de cinema expandido porque, "[...] *el medio traspasa las fronteras de la teatralidad y se adentra en el mundo de la experiencia real, el ritual y el éxtasis*"<sup>196</sup>, trazem no seu bojo a obsolescência como uma realidade a ser enfrentada pelos conservadores-restauradores.

Essa "experiência expandida"<sup>197</sup> encontra, muitas vezes, dificuldades para sua realização no espaço expositivo, seja por questões administrativas ou financeiras, seja pela não manutenção dos dispositivos e/ou por complexidades nas adaptações físicas; o que pode gerar diferenciais na proposta de criação do artista rompendo com os seus referenciais conceituais, como ocorreu com a proposta inicial da artista Alessandra Vaghi. Existe uma diferença imensa entre o que foi apresentado no projeto da artista e o que foi exposto. No projeto, a artista planeja uma imersão do público em um ambiente com objetos variados e "[...] *projetores, cortinas, black-out, película branca, máquina de fog [...]*".<sup>198</sup> Por regras institucionais, a artista não pôde prender projetores, restringindo a exibição em tevês, além da eliminação das cortinas de *voil*. E a fumaça branca só foi colocada na *vernissage*. Tudo isso restringiu a proposta conceitual de imersão espacial criando uma obra única que converge com várias linguagens e sem

---

<sup>196</sup> Tradução do autor: "[...] o meio ultrapassa as fronteiras da teatralidade e mergulha no mundo da experiência real, do ritual e do êxtase."

<sup>197</sup> No campo do audiovisual definem como "materiais correlatos (as fotografias, os roteiros, os cartazes, os figurinos, os cenários, entre outros)" os objetos que acompanham a obra no seu processo de produção, veiculação e distribuição. Na *media art*, as produções que compõem a exibição da obra fazem parte da instalação da obra naquele momento e, portanto, é a obra de arte. E todos os produtos agregados à produção e à exibição dessa instalação são documentos históricos e devem estar arquivados na biblioteca da instituição.

<sup>198</sup> Projeto arquivado na Biblioteca do MAC/Niterói.

nenhuma ambientação. E além dessa alteração, durante a maior parte do período da exposição "Reflexos", em 2009, as tevês ficaram desligadas sendo necessário a busca de um funcionário para ligá-las. Perguntamos: o que foi apresentado ao público foi a obra da artista? Se o custo de energia e de manutenção dos equipamentos motivaram a ação de desligar o equipamento, porque não planejar um dispositivo de presença que acionado, ligaria a tevê e assim reduziria os custos? Por que não foi feita um avaliação de custos para a exposição e a sua preservação juntamente com a equipe de conservadores?

O ciclo da preservação não se fecha em um ou outro setor, seja na curadoria ou na exposição, seja na educação ou na documentação, seja no administrativo ou no financeiro. É um todo que encontra na fruição do público, portanto, é um processo delineado pela equipe de conservadores-restauradores, com todos os setores do museu, definindo as ações e os movimentos a médio e a longo prazo, rumo à um futuro desejado.

Assim, além dos obstáculos institucionais, os inúmeros impedimentos com as distintas configurações, com ou sem a combinação de outras linguagens, com as complexidades nas adaptações físicas; a *media art*, hoje, mais que qualquer outra tipologia, é potencialmente mutável e evolutiva tecnologicamente. Pode estar em tempo real nas comunicações instantâneas (*smartphones* e dispositivos móveis), em diferentes versões, interagindo com o público. Não mais delimita espaços, mas cruza e interliga o virtual e o físico, numa prática híbrida, em que os profissionais de museu devem "mergulhar" para achar caminhos da integração do público com a obra. Portanto, são inúmeros questionamentos, que é procedente, um olhar renovado para conservação-restauração da arte contemporânea sustentado por Viñas (2008, p.22)<sup>199</sup> para "*[...] manter os significados do objeto tão disponíveis quanto possível, pois não se deve eliminar a capacidade da obra de transmitir diferentes informações.*"

Toda essa relação semântica que compõem a obra de arte, aqui mais intensamente em instalações de *media art*, que se apresentam complexas na sua elaboração, híbrida na sua construção, e inevitavelmente interativa com o público; também está, paradoxalmente, presa à sua funcionalidade pela arbitrariedade do mercado e subordinada financeiramente às escassas verbas para a preservação,

---

<sup>199</sup> Entrevista feita por Christabel Blackman com o título Novos Horizontes para pensar a conservação, publicada na Revista e-conservation, nº 6, em setembro 2008. Texto disponível em: [www.e-conservationline.com](http://www.e-conservationline.com)

destinadas à grande parte das instituições culturais<sup>200</sup>. Como exibir os filmes do Marzano ou da Alessandra Vaghi se não houver dispositivos e sistemas compatíveis? Será que não é mais convidativo assisti-los pelas redes sociais dos artistas do que o deslocamento até o museu para presenciar um registro da obra sem contextualização e sem dados relevantes sobre os artistas e sua produção? E como ouvir a mídia CD ou o disco de vinil do trabalho "Rio Oir", de Cildo Meireles, se não existirem mais vitrolas ou leitores de CD? O "Chuveiro Sonoro", de Floriano Romano, pode ser considerado uma obra de arte, sem a possibilidade de acionar e vivenciar o som? A exposição é uma mediação, segundo Cury (2005, p. 99), e, portanto, precisa ser construída com planejamento envolvendo diversas áreas do museu, cada um com sua competência, para dar conta da complexidade construtiva, e assim, tornar a visita do público em uma experiência sensorial, interativa e criativa, mesmo que o objeto já esteja sem sua funcionalidade porque sua autenticidade fará a ligação entre os tempos passado e presente.

Como afirmou Rotaèche (2011), a autenticidade é respeitar o tempo histórico das obras de arte, ou seja, expor como um documento, sem interpretações excepcionais; ou exibir os registros de performances, em outros veículos acessíveis e compatíveis; ou ainda apresentar uma vasta pesquisa com imagens e materiais coletados sobre o processo de criação e comunicação do artista. Por que os curadores, os museólogos e conservadores-restauradores não podem fazer o mesmo que os artistas, registrando e arquivando o processo de elaboração e de planejamento das exposições, a etapa da montagem, as conservações necessárias com depoimentos e explicações? É um material maravilhoso para pesquisa e para novas abordagens!

É nítida a importância histórico-cultural em acolher obras de artistas da *media art* nos museus, e é muito mais evidente em museus contemporâneos, mas é crucial entender a real descontinuidade dessas obras e assim valorizar a avaliação dos conservadores-restauradores sobre as condições do objeto e as possíveis alternativas, principalmente, financeiras para a manutenção do equipamento que suporta o

---

<sup>200</sup> Chamamos de subordinação financeira por dois motivos: um, porque os museus públicos não tem autonomia financeira para captar recursos e decidir o seu uso, dentro de um planejamento contábil e de uma avaliação de riscos; e, segundo, porque não existe uma destinação constitucional de verba pública para a Cultura. Por isso, e por outros tantos empecilhos, as dificuldades enfrentadas são imensuráveis e o que normalmente ocorre são tentativas de captação de recursos e parcerias que auxiliam na preservação de uma obra ou de um conjunto de obras, mas isso tudo e outros tantos esforços hercúleos não atendem a mínima parte das necessidades de ações de conservação. Exemplos de tragédias como a ocorrida no Museu Nacional, do Rio de Janeiro, em setembro de 2018, e que não será a última, são apontadas como negligência dos profissionais de museus, que, na verdade, são os que vêm alertando e buscando incansavelmente soluções, enquanto os verdadeiros "incendiários" reduzem os investimentos financeiros e a contratação de profissionais, em um jogo de interesses e de exclusões como se não houvesse um limite da própria memória que ardeu em chamas como um grito de socorro e, ao mesmo tempo, de liberdade.

conceitual, antes da sua aquisição no acervo da instituição, sob o risco de descontextualização, e até de descaracterização. E a observação, tem aqui o mesmo peso de importância para instituições privadas, galerias e colecionadores.

Sabemos que todo artista almeja a fruição da sua obra modalizada com o seu pensar e o seu sentir e, por isso, é essencial, quando possível e desejável pelo autor, sua participação no processo de reformulação do objeto diante dos momentos impostos. Os artistas contemporâneos e, principalmente, aqueles que transitam na *media art* entendem a transitoriedade dos meios e, até pensam na possibilidade de perda; mas muitos ainda anseiam em dividir o seu "desejo de eternidade" com a confiança que depositam nos museus e nos profissionais da conservação que acolhem seus trabalhos, como foi possível perceber na fala de Marzano quando perguntado se considerava a probabilidade da obsolescência de suas obras: "[...] *torço para que o trabalho esteja vivo, enquanto houver pessoas que se interessem por ele.*" O trabalho é a extensão da vida do artista e, nesse caso, para continuar "vivo", almeja que a tecnologia funcione e que ocorram ações de preservação com tal intuito. Ao conservador-restaurador cabe a busca do conhecimento somados à sua capacidade técnica para estabelecer o planejamento que dê conta da decodificação da obra equilibrando o binômio material/conceito (SANTAELLA, 2003), entendendo o contexto histórico da obra e todo o processo de descontinuidade da matéria.

Para isso, é fundamental um estudo preliminar, antes do aceite para inserção de uma obra no museu, principalmente com o setor de conservação-restauração (e não apenas com curadores e diretores), que auxilie na avaliação de custos para o armazenamento, para a manutenção, para as substituições de materiais necessários, para a montagem das exposições (com reconstruções combinadas com outras linguagens, com aumento ou redução de elementos, com as adaptações espaciais e tecnológicas); além de contabilizar o processo contínuo de migração para novos suportes, entre outras questões, que dêem respaldo para uma decisão consciente da instituição.<sup>201</sup>

---

<sup>201</sup> Vale destacar que o plano museológico de toda instituição deve elaborar um plano de gerenciamento de risco, com vistas à segurança dos materiais, dos profissionais e usuários, como por exemplo as adequações prediais com ênfase na parte elétrica, atendendo as normas de segurança com vistorias regulares e contratação de profissional especializado na prevenção e no combate de sinistros.

Diversas instituições estão criando padrões específicos para a conservação da *media art*,<sup>202</sup> a partir alguns projetos, como por exemplo: o Variable Media Network, do Guggenheim Museum<sup>203</sup>, entre outras instituições, que formam grupos de trabalhos, tais como o *Archiving the Avant-Garde* e *Forging the Future*. Outras iniciativas são: o INCCA<sup>204</sup>; a *Media Matters* (2003), do *New Art Trust*, do MoMA, e da *Tate*<sup>205</sup>; e o *Unstable Media Project*, do V2<sup>206</sup>.

Morales (2013, p.13), da Universidade Politécnica de Madri, propõe estratégias a partir de probabilidades da evolução dos suportes, equipamentos e acessórios agregados, além da disponibilidade no mercado para reparos e atualizações, ou seja, uma planilha com o ciclo de vida da obra, enquanto estrutura e mecanismo, definida de "conservação evolutiva". É impossível mapear precisamente as mudanças, mas é possível predeterminar os momentos de maior risco auxiliando no planejamento de ações com maior antecedência. Ações para a continuidade ou para a descontinuidade do objeto são mais eficazes se houver um planejamento, mesmo com as inúmeras variantes existentes.

No contexto da conservação evolutiva, Morales (2015, p.40) define esse processo como "avaliação de riscos", em que analisa as ameaças perceptíveis e os possíveis estados posteriores da cada obra com alguns questionamentos iniciais:

- 1) como é? - definição do objeto enquanto matéria, história, arte e simbologia;
- 2) o que é? - reconhecimento dos materiais relevantes para a estabilidade estrutural e o seu mecanismo<sup>207</sup>;

---

<sup>202</sup> Informação disponível em: *Una conversación con Christiane Paul, comisaria de arte y nuevos medios*, de Paul Waelder, 2012, traduzido por Karina de Freitas <http://www.tecnoarteneuws.com/destacadas/curadoria-comercializacao-conservacao-e-documentacao-da-arte-digital-por-christiane-paul/>. Acesso em 23 de setembro 2018.

<sup>203</sup> O objetivo maior do projeto *Variable Media Network*, do *Guggenheim Museum* é identificar as melhores estratégias para a preservação do conteúdo em novas mídias.

<sup>204</sup> Referência ao INCCA na página 81.

<sup>205</sup> *Tate* é um museu de arte moderna, em Londres.

<sup>206</sup> V2 é um projeto do Centro de Arte e Tecnologia de Mídia, em Roterdã, na Holanda.

<sup>207</sup> Garcia (2006, p.125) sugere a montagem de uma tabela de classificação dos materiais onde será pontuado os materiais: no momento da inspeção (que se equivale a essa etapa da avaliação de riscos), depois no momento da entrada e, posteriormente, na catalogação. A inspeção inicial é uma avaliação básica de identificação e condições dos materiais, e as etapas posteriores, aprofundam com dados das notas fiscais, rótulo, manual técnico, informações título, quantidade de cópias, identificação da mídia e do sistema de imagem, dados sobre o formato, som, cor, duração e outros tantas referências que forem pertinentes.

3) quais? - análise das causas de prováveis modificações nos materiais e no seu funcionamento avaliando a capacidade de manutenção simbólica da proposta do artista;

4) para quê? - verificação das possibilidades de atualização, reparos e até reconstrução, a partir da disponibilidade e custos de equipamentos e acessórios<sup>208</sup>; além das circunstâncias para guarda, transporte, manuseio, montagem e exibição. Também nessa questão, aferir as condições reais de estabelecimento e controle de temperatura, de umidade relativa e de iluminação;

5) por quê? - estabelecimento dos objetivos e perspectivas do museu e do artista.

Aqui já fica claro, a importância fundamental da documentação na identificação, no reconhecimento do objeto, desde a proposta para sua aquisição e em todo o seu decurso dentro da instituição, como garantia da historicidade da obra na preservação da "estética dos sentidos" (DANTO, 2014, p.38) e toda a carga de intencionalidade (VIÑAS, 2003) inserida na técnica e nos materiais.

A partir da apresentação da "avaliação de riscos", apontada por Morales (2015), para um grupo de profissionais do audiovisual e arquivistas<sup>209</sup>, além de diversos conservadores-restauradores<sup>210</sup>, apontei os desafios principais que eles encontram em relação à preservação da *media art*:

- a ausência do projeto do artista;
- a falta de conhecimento sobre os materiais e os equipamentos;
- as dificuldades de acesso ao artista;
- a baixa qualidade, a incompatibilidade e os defeitos intrínsecos dos materiais e equipamentos;

<sup>208</sup> Morales (2013), em seu artigo "*Ergonomía de la obsolescencia*", aponta um estudo de temporalidade dos equipamentos, *softwares e hardwares*. Buscamos também realizar uma breve consulta, em algumas empresas, sobre o tempo de uso, sem atualizações ou reparos, com intuito de avaliar se ocorreram variações dos dados apresentados pelo autor. Com alternância de preços dos dispositivos e usos, em média, os itens de *softwares e hardwares* tem 2 a 3 anos; os computadores e acessórios básicos, de 1 a 3 anos; os equipamentos de áudio e vídeo, de 5 a 8 anos. A diferença encontrada foi na diminuição de tempo dos materiais de áudio e vídeo, que pode ser atribuída ao grande investimento na modernização dos aparelhos de celulares. Informações obtidas, por email, nos endereços: Intel - <https://www.intel.com.br/content/www/br/pt/company-overview/contact-us.html/> Dell Brasil - <http://www1.la.dell.com/content/topics/segtopic.aspx/contact/pt/br?c=br&l=pt/> Canon - <https://www.canon.com.br/a-canon/fale-conosco>. Acesso em setembro de 2018.

<sup>209</sup> As conversas ocorreram, principalmente, em participações de seminários e congressos ocorridos no Arquivo Nacional.

<sup>210</sup> As informações foram fornecidas por conservadores-restauradores do MAC/Niterói, Museu Oi Futuro/RJ e profissionais autônomos.

- as condições ambientais e de armazenamento não adaptativas;
- as restrições administrativas e/ou espaciais para exibição da obra conforme a proposta artística elaborada pelo artista;
- a redução progressiva de elementos da proposta artística de instalação por danos e/ou perdas de elementos;
- a documentação desatualizada e sem um vocabulário específico para a *media art*;
- a falta de manutenção dos equipamentos e de atualização periódica dos *hardwares*, *softwares* e *back-ups*;
- a carência de profissionais especializados;
- a ausência de discussões com profissionais de diferentes campos para troca de informações
- a limitação de recursos financeiros;
- a escassez de espaço para armazenamento do conteúdo digital;
- as dificuldades legais;
- a ausência de um modelo de preservação contra desastres;
- a produção de cópias de baixa qualidade;
- a manipulação incorreta da obra;
- a rápida obsolescência; entre outros aspectos preocupantes.

Assim, podemos pontuar, especificamente<sup>211</sup>, que grande parte da fragilidade do objeto *media art* está articulada ao seu contexto histórico- simbólico e ao seu funcionamento que paralisa. O entendimento do que é e como é a obra de *media art* é a base para toda a compreensão do processo de preservação do objeto. A funcionalidade que vai travando gradualmente, pode ocorrer, principalmente, por: obsolescência, má qualidade e incompatibilidade dos equipamentos; e também pela fragilidade dos materiais, que são extremamente distintos tipologicamente e variáveis nas deteriorações decorrentes do seu uso.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> As restrições de recursos financeiros e de profissionais especializados afetam drasticamente a instituição em todos os seus aspectos - da administração à limpeza, e não somente ao campo da conservação-restauração. E no campo da preservação audiovisual, essas e outras tantas questões tornam emergenciais porque as obras ou os registros nativos analógicos se deterioram, ao mesmo tempo, as produções digitais crescem vertiginosamente, e (pasmem!) não existe o reconhecimento do Estado do patrimônio audiovisual como integrante do patrimônio cultural do Brasil. Sem uma política de preservação, não há investimentos em ações conservativas, em pesquisas e publicações.

<sup>212</sup> Muitas instituições apresentam obras com negativos, películas, fitas de vídeo, entre outras variedades de materiais com fragilidades distintas.

Garcia (2006), em seu livro *Clasificar para Preservar*, sugere uma possibilidade de guarda por materiais e pela intensidade do uso referindo à conservação do documento audiovisual, mas que também pode ser uma estratégia bem favorecida em obras de *media art*. Segundo o teórico, os materiais devem ser divididos em: mínimo uso, que incluiria os originais e os duplicados dos originais; baixo uso, os duplicados para reproduções de cópias de alta qualidade; e materiais de acesso, que seriam as cópias de uso frequente de média qualidade para a visualização das coleções. Assim, aumenta a segurança em relação aos conteúdos digitalizados e aos nascidos digitais, sem impedir o acesso e o armazenamento. Mas é bom lembrar que também precisam de atualizações constantes, além da manutenção dos equipamentos e programas.

Com os estudos e pesquisas de Morales (2010; 2013; 2015), principalmente no que se refere a conservação evolutiva; e de Garcia (2006; 2012), na ênfase dada à documentação; Danto (2005; 2006; 2014), com suas críticas à historiografia e suas interlocuções sobre a arte; Viñas (2003, 2008, 2015, 2017), questionando a prática da preservação e valorizando o subjetivo existente nas obras, além de outros autores fundamentais; podemos considerar o planejamento como uma ação imprescindível para uma conservação de qualidade. Um planejamento com metodologias adequadas a cada realidade institucional que, quantitativamente e qualitativamente, possam dar conta da preservação dentro dos limites temporais e mercadológicos, sem perder a historicidade e a representação conceitual de cada obra especificamente e, assim, permitir o acesso dentro das inúmeras possibilidades que a arte concede dispor ao público.

Toda ação de conservação-restauração tem riscos e custos, mas a perspectiva em dar acesso é a meta maior, por isso, uma boa análise e um planejamento responsável são importantes para que, como alerta Edmondson (2013, p.36): "[...] não se ponha a sobrevivência do trabalho sob risco inaceitável."

A continuidade, ou não, da obra *media art* dependerá da possibilidade de compatibilizar a sua fragilidade física e analógica/digital com a subjetividade que carrega, somados ao processo museológico com a viabilidade institucional de investimentos tecnológicos e profissionais, ou seja, uma coerência material, conceitual e financeira que preserve a função comunicativa e expressiva da obra, de forma eficaz e legítima, dentro das inúmeras variantes. Assim, adotamos o termo continuidade, para ações que proporcionem a manutenção da obra; e o termo descontinuidade, para documentar ações nos "estados" transitórios da obra até a sua obsolescência.

Tendo como referência as avaliações das obras de *media art* do MAC/Niterói, englobamos dentro do item **Continuidade**, ações integradas de **restauração, migração, adaptação e atualização**.<sup>213</sup> As tarefas concernentes à **restauração** abrangem a limpeza e a intervenção em suportes analógicos, onde é exigida, primeiramente, a reprodução a partir do original para um suporte digital (PNPA, 2017)<sup>214</sup>, em formato com menor compressão e em sistema aberto, como proteção a qualquer eventual dano ou impedimento. A matriz de preservação deve ter, no mínimo, as versões: duas cópias de trabalho e uma cópia de acesso, podendo essa última ter uma resolução menor porque é para consulta e visualização. A restauração também abrange todos os objetos que acompanham a comunicação da instalação, como no caso das pinturas e dos cadernos que, juntamente, com o vídeo compõem o trabalho de Gustavo Speridião.<sup>215</sup> E para esses materiais também deve ser feito um plano de ação abrangendo a qualidade dos suportes e o estado de conservação.

Como a natureza do suporte analógico é frágil, a **migração** torna-se algo urgente porque a fabricação não existe mais e os novos formatos também irão, em pouco tempo, se tornar irrecuperáveis para a transposição do conteúdo. Muitos suportes não foram projetados para serem mídias de armazenamento de longo prazo, mas sim para funcionar como mídias de reprodução, como foi o caso das fitas de vídeo e, por isso, muitas instituições, principalmente os arquivos institucionais, na era pré-digital, migravam periodicamente de um formato para outro na tentativa de prolongar o conteúdo, o que, em alguns casos, reduziu a qualidade existente no original.

Os materiais audiovisuais, por sua natureza tecnológica, já trazem em si a qualidade de reprodução, portanto, a migração também pode ser considerada como uma ação de restauração. Uma ação, compatível e autêntica, porque converge o conteúdo "aprisionado" dentro de um sistema obsoleto para uma nova linguagem, possibilitando o acesso à uma cadeia de atividades desenvolvida pelo museu .

Ainda hoje, nos perguntamos qual deve ser o formato de destino padrão de preservação digital e não temos uma resposta direta. Para a maioria dos profissionais

---

<sup>213</sup> Consideramos ações integradas porque, normalmente, as ações são convergentes ou necessariamente uma posterior a outra.

<sup>214</sup> Disponível em: <http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/images/banners/PNPA.pdf> Visualizado em 16 de maio de 2017.

<sup>215</sup> Muitos artistas contemporâneos até reduzem ou aumentam outros objetos à instalação de acordo como o espaço disponível para a exposição ou por um novo viés sobre a obra.

da área, não deve ter um único padrão, mas sim focar no uso de um padrão aberto para fácil migração futura e considerar a infra estrutura da instituição, bem como sua capacidade de armazenamento e acesso.<sup>216</sup> Edmondson (2013, p.67) cita a importância de estabelecer "uma ordem de prioridade" ou seja, apontar critérios para a migração do conteúdo porque é uma ação interminável e pode-se perder uma única cópia em detrimento da falta de planejamento.

No MAC/Niterói, o conteúdos dos filmes estão em mídias de DVD cedidas pelo artista e, a partir desse material foi feita uma cópia no servidor do Setor de Museologia, além de um *back-up* em HD externo. Os artistas entrevistados se colocaram à disposição para ceder cópias em caso de dano<sup>217</sup>, mas é importante que a instituição tenha seu próprio sistema com o melhor padrão de qualidade possível para realizar a migração do próprio original do artista, sem perda de informações como ocorreu na digitalização dos filmes em Super-8, do Marzano. A migração acaba sendo uma cadeia de reproduções (GARCIA, 2012, p.25-35), mas também é uma ação de preservação ao trazer imagens e sons de volta ao público, mas esse processo deve ter critérios específicos de conservação em que sejam respeitadas as características de cor, formato, velocidade e, também, aceitos os "defeitos históricos"<sup>218</sup> do material para serem reproduzidos em suas particularidades, com os sistemas existentes atualmente.

As ações de **adaptação** são de substituição de partes materiais ou de equipamentos/dispositivos. A substituição de uma peça ou de um material pode, ou não, estar subordinado ao conteúdo, o que vai influenciar na estratégia adotada. Se o valor simbólico reside na estrutura e na aparência, ambas precisam ser mantidas; se a aparência é o que é fundamental na obra, a estrutura tecnológica/eletrônica pode variar; ou, quando o conteúdo está no código digital e, portanto a estrutura deve ser mantida, e a aparência é variável dependendo do ambiente de exibição; ou ainda, quando nem a estrutura e nem a aparência precisam ser mantidas porque o que deve prevalecer é o sentido.

---

<sup>216</sup> É bom ressaltar que as técnicas de migração podem se configurar de diversas formas. Pode ser uma mudança de um suporte para outro, sem mudar sua codificação; ou uma conversão do sistema computacional que altera a cadeia de *bits*, devido aos avanços da tecnologia. (EDMONDSON, 2013, p, 60)

<sup>217</sup> O artista Floriano Romano, por exemplo, além da guarda do material bruto, tem a preocupação de realizar cópias em vários formatos, como em CD, DVD, HD, fita LTO, e outros na intenção de não perder o acesso ao conteúdo.

<sup>218</sup> Os defeitos históricos são características resultantes da qualidade do material utilizado, dos equipamentos escolhidos e da técnica aplicada que são, ao longo tempo, transformados em marcas do filme e/ou do diretor.

No caso do disco de vinil ou CD da obra RIO OIR, de Cildo Meireles, é fundamental o contato com o artista para a compreensão dos conceitos de estrutura e de aparência na intencionalidade do seu trabalho, antes de qualquer interferência. Para os artistas Floriano Romano e Ângelo Marzano é natural que ocorram substituições desde que mantenha a originalidade funcional, para tanto, segundo eles, o museu tem a liberdade para tal decisão.

Muitas adaptações ou trocas de equipamentos ocorrem pela falta de manutenção que, se houvesse, também auxiliaria no conhecimento do equipamento e, conseqüentemente, no seu manuseio e na melhor forma de armazenamento, isto não significa que a baixa qualidade dos materiais expostos ao uso contínuo estaria ileso de adaptações. Muitas instituições tem um setor para guarda de equipamentos fora do mercado, com intuito de aproveitamento de peças e dispositivos, o que é interessante caso se tenha um profissional especializados para tal. É, enfim, sempre necessário um plano de avaliação de riscos porque os artistas transitam por vários meios e materiais, sem a preocupação com a durabilidade e a resistência, mas com o propósito de atingir suas expectativas artísticas.

As ações de **atualização**, compreendem tanto medidas de compatibilidade entre o sistema operacional e o equipamento<sup>219</sup>, que devem ser atualizados em todo o processo na tentativa de garantir a preservação, o que demanda recursos humanos especializados, materiais e financeiros; como também ações de renovação dos próprios dispositivos que veiculam a imagem e que acompanham a obra como o espaço e a luz, por exemplo. As alterações podem proporcionar diferentes formas expositivas e de apreensão do trabalho como na definição do tamanho da imagem, na resolução, na interação com o público. Como alerta Villa (1998, p.65).

*Dimensiones del espacio en relación a la magnitud de la imagen, colocación, luz y color. Todo ello puede modificar la percepción del espectador, hasta distorsionar por completo su aprehensión de la obra. Otras cuestiones más pragmáticas, pero dependientes también del montaje en el espacio, pueden favorecer o molestar la disposición del espectador.*<sup>220</sup>

<sup>219</sup> É comum a recriação do *software*, do *hardware* e dos sistemas operacionais por meio de emuladores capazes de simular as funções do sistema específico para permitir a execução a partir dele e assim viabilizar o funcionamento da plataforma.

<sup>220</sup> Tradução do autor: " Dimensões do espaço em relação à magnitude da imagem, colocação, luz e cor. Tudo isso pode modificar a percepção do espectador, até que distorce completamente sua apreensão da obra. Outras questões mais pragmáticas, mas também dependentes da montagem do espaço, podem favorecer ou dificultar a disposição do espectador." (VILLA. 1998.,p.65)

A tendência é que prevaleça, com o tempo, não o objeto, como tal apresentou no momento da aquisição, mas sua ideia e seu conteúdo projetado sobre os mais diversos suportes; e combinados, ou não, com diferentes linguagens, o que pode exigir até uma recriação da obra; o que, possivelmente, no futuro, irá acontecer com a obra "Chuveiros Sonoros", de Floriano Romano, quando não houver mais possibilidades de reparo. Com um planejamento de conservação eficiente, as alterações podem ocorrer paulatinamente e serem documentadas.

No item **Descontinuidade**, é onde a **obsolescência** dos dispositivos, mídias e sistemas integrados à obra não permitem mais nenhuma ação de continuidade, normalmente provocadas pela cadeia de reproduções do mercado tecnológico que, cada vez mais rápido, oferta equipamentos mais atrativos, mais modernos, mais práticos, retirando do comércio o aparelho anterior e todo o sistema de compatibilidade para o seu funcionamento. E na relação de uso e preço, muitas vezes, o artista opta por produtos com qualidades inferiores ou diferenciadas que, utilizados de forma inadequada ou excessiva, acarreta danos e diminui drasticamente o tempo de vida útil da obra. Esse cenário é recorrente e presenciado nas exposições com obras *media art*, em que equipamentos e materiais com baixa qualidade danificam rapidamente e não se consegue, em tempo, uma solução satisfatória. O que fica para o público, são esculturas desconectadas da sua proposta artística.<sup>221</sup>

A preservação da *media art* é um processo ininterrupto, o que faz necessário um plano de ação abrangente e de longo prazo, para que, dentro das possibilidades financeiras do museu, seja possível reavaliar quais ações de conservação devem ser encaminhadas, para possibilitar a maior permanência com qualidade e possibilidade de interação com espectador, segundo Cameron (DESVALLÉS & MAIRESSE, 2013, p.36),

*"[...] não apenas como parte integrante do processo de pesquisa, mas, também, como elemento de um sistema de comunicação mais geral que depende de uma linguagem não verbal dos objetos e dos fenômenos observáveis."*

O mundo avança aceleradamente para um futuro digital, onde *softwares*, robôs, inteligência artificial fazem cada vez mais parte do dia-a-dia da sociedade. A produção dos artistas reflete cada vez mais essa realidade. E aos museus é exigindo um

---

<sup>221</sup> Não podemos deixar de reforçar que as instituições culturais carecem de profissionais especializados, falta de treinamento, escassez de armazenamento para cópias de segurança, falta de equipamentos adequados e atualizados, inexistência de um plano de desastre específico para acervos audiovisuais, entre outras situações que favorecem a obsolescência da *media art*.

repensar para além das paredes do prédio explorando novos espaços de comunicação e conexões. O que, ao mesmo tempo, requer um olhar para a preservação e o acesso, paralelamente, também demanda uma luta por políticas e investimentos públicos na capacitação e na qualificação de profissionais da Ciência da Conservação, na perspectiva inclusiva e democrática do direito de todos à memória, à informação e à arte.

É possível criar caminhos para equalizar a fragilidade, a preservação e o acesso do público? Tanto teoricamente como criticamente viável na prática? Não acreditamos que um único método tenha consistência em um campo da arte ainda tão renovável e impreciso. A arte contemporânea, aqui notadamente a *media art*, tem caminhos híbridos, e por isso é imperativo uma análise na interface com outras ciências, identificando as dimensões e os limites da ação, de forma mais efetiva e criteriosa porque como Brandi (2005) já apontava: a restauração é um ato crítico. E essa ação crítica deve ser sustentada na história (DANTO, 2014) e nos simbolismos incorporados no objeto e compartilhados na mediação com os "[...] sujeitos a quem o trabalho afeta e afetará no futuro" (VIÑAS, 2003, p.177). Então, uma conservação-restauração crítica e ética, contextualizada histórica e simbolicamente, e consciente da progressão temporal na obra é, no nosso pensar, a via para traçar escolhas metodológicas, em que poderão encontrar dificuldades, mas trará a sustentabilidade, principalmente pautada em uma alternativa de documentação, que preserve a experiência das testemunhas e dos envolvidos com a obra de arte. Uma experiência que, evidentemente, reinterpreta, mas também oferece a possibilidade da memória da arte, dita "contemporânea", seja construída de forma mais plural, mais processual, mais histórica e mais ética.

### 3.2 DOCUMENTAÇÃO - a continuidade da obra para o futuro

A produção contemporânea quebra paradigmas a todo instante e o museu como um espaço de confluência para a poética, funde na documentação a possibilidade de preservação e de acesso, ao trazer as reminiscências do tempo no presente e com a possibilidade de resgatar objetos e obras transitórias envolvidas em espaços expositivos lúdicos, criativos e interativos.

É o museu, o lugar para rememorar! É no museu, o espaço para harmonizar o olhar às necessidades de cada tempo porque, segundo André Desvallées (1931-1970), *"le point focal du musée n'est plus l'artefact' mais l'homme dans sa plénitude"*<sup>222</sup> (2013, p.59). Desse modo, "ver" as obras contemporâneas dentro do contexto plural, diversificado, multifacetado e aberto, é também ver o museu de hoje como um arquivo da contemporaneidade, onde as informações transitam e recriam toda a historicidade de forma integral e plena.

Nesse sentido e no caminho da continuidade das obras efêmeras, frágeis e obsoletas, acreditamos que somente a documentação museal resgata a possibilidade de restabelecimento do conceito como também o acesso ao conhecimento sobre o artista, ao seu trabalho, ao contexto em que ele desenvolve(u) a sua criação, a trajetória do objeto até o museu<sup>223</sup>, os aspectos estruturais, as montagens e exposições realizadas, as pesquisas e estudos relacionados, os processos de conservação e restauração. Portanto, é fundamental que todos os setores do museu contribuam com coletas e registros de dados específicos sobre a obra: documentos administrativos, justificativas para aquisição, registros em fotos e vídeos, catálogos, exposições externas, informativos, ficha de catalogação, ficha de conservação e restauração, entrevistas, bibliografia sobre o artista e sua produção, entre tantos outros materiais de diferentes fontes documentais e bibliográficas, que possam ajudar a construir um panorama informativo e científico como suporte para os próprios profissionais do museu, e para toda a comunidade artística, os pesquisadores e o público.

---

<sup>222</sup> Tradução do autor: "O ponto focal do museu não está mais no artefato, mas no Homem em sua plenitude."

<sup>223</sup> A importância de uma documentação detalhada independe da forma de ingresso da obra no museu (comodato, compra, depósito, doação, empréstimo, permuta, etc), o objetivo é ter uma vasta informação para dotar o sistema escolhido e implantar os procedimentos necessários para descrever, armazenar, preservar e dar acesso aos objetos artísticos e seus documentos.

Ainda faltam muitos estudos e investimentos a serem feitos para que a relação da tecnologia com a preservação possa beneficiar muitas obras de arte, para muito além da fragilidade e da perda da matéria. Existe uma crescente conscientização da necessidade de cooperação, entre as instituições, para compartilhar saberes quanto à organicidade dos acervos no processo de documentação e preservação, alinhando-se com uma linguagem de repositório digital capaz de garantir maior legibilidade, acessibilidade e contextualidade. Nos arquivos públicos, por exemplo, os acervos audiovisuais já estão mais bem resolvidos, na questão da reprodução, em função da sua natureza que já se apresenta reproduzível.

Já nas obras *media art*, em que o material/equipamento pode fazer parte da proposta criativa do artista e ainda ocorrer interseções com performance, instalações e *happenings*; a reprodução passa a ser o único registro da manifestação artística, como no caso das performances de Floriano Romano. Cada performance da mesma proposta será uma nova obra de arte que, segundo Romano, também terá uma nova proposta ao ser exibida como vídeo. Como tal, com as mutações estéticas e tecnológicas, será a documentação que sobreviverá além da duração da obra e preservará o testemunho da prática e do processo criativo.

Nesse caminho, a *media art*, que é atrelada aos seus registros conceituais e à transitoriedade dos meios, encontra imensas dificuldades diante da fragilidade que se impõe porque, em muitos casos, não é apenas o conteúdo que apresenta, mas também uma estrutura estética que pode, ou não, combinar com outras linguagens e com o processo de comunicação com o público. O *status* de obra *media art* pode ser um produto final, como o vídeo "LE HASARD - UM LANCE DE MAR PARA MALLARMÉ", do artista Ângelo Marzano, que o museu pode, dentro de padrões estabelecidos para fins específicos <sup>224</sup>, realizar cópias e usar as mesmas referências de certificação em cópias empregadas na escultura, na gravura e na fotografia. Ou ainda, já ser produzida com uma tiragem <sup>225</sup>, como o encarte Rio Oir, de Cildo Meireles, que na 1ª edição teve 100 exemplares, e assim manteve o seu valor como um objeto exclusivo e garantiu sua reavaliação no mercado.

---

<sup>224</sup> Padrões de formato e resolução da imagem diferenciados para visualização, exibição em grande proporção, empréstimo e guarda.

<sup>225</sup> Na década de 60, Marcel Duchamp produziu edições limitadas de suas *ready-mades* como exemplo da Fonte, que teve apenas oito réplicas.

Com uma singularidade que difere dos elementos de um documento audiovisual e, ao mesmo tempo, inova e recria, é que a *media art* pode ser, concomitantemente, exclusiva e múltipla. Exclusiva a cada nova exibição porque pode variar o suporte, o espaço e a ambientação. E, ao mesmo tempo, múltipla porque pode permear diversas linguagens, contracenar com performances e *happenings*, dialogar com o público entremeado nas mais criativas instalações, entre outras tantas imaginativas possibilidades. O trabalho RIO OIR é o estojo contendo várias mídias e também é a instalação vivencial, montada em 2011, na mostra Ocupação, em São Paulo. Também os vídeos "Estava chovendo aquela noite" e "Sobre o seu corpo as nuvens passam", de Alessandra Vaghi, são obras individuais, ao mesmo tempo, que são abertas à interação nas instalações tão características da artista. A similaridade com os documentos audiovisuais e sonoros está na documentação, que disponibiliza a historicidade e os diversos desempenhos dessas produções, além das possibilidades de acesso, de armazenagem e de preservação.

Hoje, a documentação é fundamental não apenas como registro e fonte de pesquisa, mas como permanência e acesso à obra, porque se arquiva o filme e suas cópias, o projeto, as imagens de exposições anteriores, as entrevistas relacionadas, que são referenciais de preservação e de memória; além de orientações sobre a montagem da exposição e as informações do artista, viabilizando não só o vislumbre do trajeto histórico e simbólico da obra como também as possibilidades geradas pelas interações temporais favorecendo inúmeras remontagens e releituras. E podemos incluir no âmbito da documentação, a avaliação de risco e o plano de ação para o processo de preservação.

Essas e outras observações dos artistas não estão registradas na documentação do MAC/Niterói. Parte dos artistas, apresentados no capítulo 2, tem um *site* pessoal com obras e textos críticos, que funciona como um *portifólio*; e outra parte, insere seus vídeos na *internet* em plataformas como *Youtube* ou *Vimeo*.<sup>226</sup> São informações importantíssimas e devem estar citadas na documentação, mas é fundamental ter o registro em que exposições o vídeo foi exibido; como foi exibido (tevê, telão, parede); se foi acompanhado de outros objetos e/ou linguagens e se o artista permite a exibição apenas do vídeo; além de outras informações pormenorizadas, como o exemplo da obra "Chapéu Panorâmico", de Floriano Romano, que tem registros diferentes para cada nova proposta performática.

---

<sup>226</sup> Os artistas Gustavo Speridião, Cildo Meireles e Alessandra Vaghi tem site pessoal e Floriano Romano e Ângelo Marzano expõem seus trabalho no *Youtube* e/ou *Vimeo*.

A *media art*, por seu caráter de reprodutibilidade e pela premissa do uso da tecnologia e dispositivos, exige uma documentação extensa, que dê conta também de cada novo processo de exibição. Lima (2006) defende que a documentação precisa de atualizações com novas nomenclaturas sobre os materiais, técnicas, entre outros tópicos, que possam atender sempre ao "novo documento" que surge, e assim garantir a comunicação da sua historicidade (DANTO, 2006; VIÑAS, 2003). Por conseguinte, não se faz necessário a substituição dos sistemas utilizados, mas uma ampliação o reconhecimento do processo com as novas concepções e suas singularidades (BOTTALO, 2009, p.2). Todo esse caráter transitório da arte contemporânea, segundo Althöfer (2003, p.12),

*"[...] evidencia el fenómeno del arte como nunca hasta ahora [...] Ya no hay referencia a la materia. No hay reglas fijas, sólo puntos de vista y líneas de orientación a la hora de afrontar cada caso específico."*<sup>227</sup>

A documentação é a garantia da preservação da obra porque uma documentação detalhada e atualizada é o histórico que irá nortear a ação do conservador-restaurador. No campo dos arquivos audiovisuais, o projeto Repositório *Legatum*<sup>228</sup>, do grupo de estudos sobre Cultura, Representação e Informação Digitais (CRIDI), aponta informações relevantes que podem ser inseridas na documentação porque coadunam com itens pertinentes nas obras *media art*, como: características dos materiais; nome do fabricante; nome do fornecedor; processos de migração; modo de funcionamento; possíveis ocupações no espaço. Outra ação de preservação é a plataforma de Preservação Digital Distribuída (PDD), tendo como referência o modelo OAIS<sup>229</sup>, que distribuí cópias, digitais ou digitalizadas, em lugares geograficamente espalhados, de forma segura e por longo prazo, com o objetivo de proteger os conteúdos de acidentes como: ataques cibernéticos, incêndios, falhas na

---

<sup>227</sup> Tradução do autor: "[...] destaca o fenômeno de arte como nunca antes [...]. Não há mais referência à matéria. Não há regras fixas, apenas pontos de vista e diretrizes quando enfrentam cada caso específico." (ALTHÖFER, 2003, p.12)

<sup>228</sup> Mais informações em: [www.cridi.ici.ufba.br/institucional/sobre-o-grupo-cridi.html](http://www.cridi.ici.ufba.br/institucional/sobre-o-grupo-cridi.html).

<sup>229</sup> É um sistema de informação de arquivo aberto, que tem duplo propósito: conservar informações e facilitar o acesso futuro. Isso é porque o armazenamento tem uma vida muito curta e a informação deve sobreviver para migrar para outras mídias ou outros ambientes de software para que o acesso a ele seja possível. O sistema OAIS incorpora não apenas a informação, mas também os metadados, que nos permitem interpretar obras, pessoas e máquinas, melhorar a estratégia de conservação. OAIS reconhece 2 tipos de metadados: 1 RI (Informação de representação), que é a informação necessária para interpretar os dados técnicos do pacote de informações e permitir converter para outros formatos e torná-lo recuperável. 2 PDI (informação de descrição de preservação), que permite a identificação e recuperação do conteúdo da informação durante um período prolongado de tempo. O sistema inclui dados sobre direitos autorais, restrições de uso. Fonte: [http://revista.ibict.br/ciinf/article /view/1352/1531](http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1352/1531). Acesso em 23 de novembro 2018.

rede de energia, inundações, entre outros (SOUZA, 2012, p.5)<sup>230</sup>. Dentro do modelo PDD, vários repositórios digitais tem sido programados para atender as características de cada conteúdo<sup>231</sup>, mas, em qualquer modelo que seja, é fundamental a organicidade da documentação com uma linguagem comum em relação aos metadados escolhidos e à acessibilidade livre aos usuários a fim de garantir a permanência da obra.

Entre as iniciativas específicas do campo da conservação de obras de arte, o *Projeto Inside Installation: Preservation and Presentation of Installation Art (2004-2007)*<sup>232</sup> destaca a documentação como uma das ferramentas indispensáveis para a preservação das obras contemporâneas. Segundo Van Mechelen (2006) e Stringari (1999) toda documentação deve conter, independente do estado de conservação, informações sobre: os processos criativos, materiais e técnicas de produção, intenção do artista, esquemas de montagem e exposição e medidas de conservação. Acrescentaríamos aqui, as possibilidades de "réplica" da obra em novos espaços e uma descrição do que seria um envelhecimento aceitável para o artista e as necessidades de manutenção.

As três iniciativas e, outras tantas, também vêm ao encontro da nossa preocupação com a gestão da conservação porque a tomada de decisões é um processo vital, principalmente, em obras complexas com fragilidades materiais, espaciais, eletrônicas, digitais. A ação de documentar em todas as etapas, de forma embasada, pode assegurar que todas as resoluções com relação à obra seja a mais concebível buscando respeitar os valores históricos e simbólicos. Compatibilizando as três iniciativas para as obras de *media art*, apontadas acima, com as ponderações de Morales (2015), Pip Laureson (2006) e Fidélis (2005), estabelecemos quatro pontos relevantes que devem estar inseridos no processo de documentação, contando com os investimentos em profissionais especializados e equipamentos adequados:

---

<sup>230</sup> SOUZA, Artur Heleno Lima Rodrigues e outros. O Modelo de Referência OIAS e a Preservação Digital distribuída. Revista Ciência da Informação. IBICT. v. 41. n.1. 2012. Disponível em <http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1352/1531>. Acesso em 23 de novembro 2018.

<sup>231</sup> Um modelo citado é a Rede de Serviço de Preservação Digital Cariniana, do IBICT, para preservar o conteúdo das suas publicações eletrônicas, assim como é a proposta do Repositório *Legatum* com relação aos conteúdos audiovisuais.

<sup>232</sup> Mais informações sobre o projeto em <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/inside-installations>

1 - **contexto histórico** - deve conter informações sobre o artista, seu processo de criação, de construção e de comunicação da obra. Nesse tópico é importante conter os seguintes itens:

- descrição da obra e contexto em que foi produzida;
- influências sociais, econômicas e artísticas;
- produção e execução da obra;
- aspecto conceitual e o aspecto estrutural;
- equipe de apoio;
- outros trabalhos do artista, textos, publicações, críticas;

2 - **reconhecimento dos materiais/equipamentos e técnicas** - deve identificar e relacionar os materiais com o propósito da obra, apontando:

- o motivo para as escolhas dos materiais;
- o conhecimento do artista sobre a qualidade dos materiais escolhidos;
- o detalhamento dos materiais como nome do fabricante e nome do fornecedor;
- o modo de funcionamento e manutenção;
- a especificações dos sistemas de cor e som;
- a identificação de trilha sonora, ambiente musical ou textual, se houver;
- a disponibilidade dos materiais e equipamentos no mercado e probabilidade de custos;
- as observações para armazenamento;

3 - **ocupações no espaço** para montagem e exibição - pesquisa e ações de todo o procedimentos utilizados para exposição e transporte, como:

- instruções do artista;
- pesquisa sobre a montagem no atelier e as exposições anteriores;
- readequação do espaço para possibilidade de inserção ou remoção de peças;
- modalidades possíveis de comunicação com o público;
- esquema de montagem e de exposição através de plantas e desenhos;
- indicação do modo de acesso a obra;
- registro visual de todas as etapas;
- orientação sobre o padrão de imagem e som
- inserir protocolos e processos técnicos para: transporte, manuseio, embalagem e desembalagem, uso da obra pelo público, manutenção durante a exposição;
- registro do processo de traslado, montagem e exposição;
- coleta dos textos da curadoria, de críticos sobre a exposição;

4 - **conservação e restauração/preservação digital** - tópicos fundamentais para ações de preservação:

- identificação da condição da obra: instalada, executada, reproduzida, duplicável, interativa, codificada, em rede;
- possibilidade de réplicas;
- alternativas de mudanças de materiais eletrônicos aceitas pelo artista;
- permissão escrita e/ou consulta ao artista para as intervenções realizadas;
- condições para empréstimo do filme original em arquivo pessoal do artista;
- possibilidade e permissão para veiculação da obra, via *internet*;
- avaliação sobre as possíveis alterações estéticas e conceituais no processo de migração para um meio mais recente da tecnologia digital;
- detalhamento de dados do processo migratório (data, nomes dos operadores, características dos equipamentos, resolução);
- escolha de diferentes versões digitais disponíveis HD, fita LTO, SSD<sup>233</sup>, servidor<sup>234</sup>;
- conferência dos arquivos para avaliação;
- desenvolvimento e implantação de repositórios distribuídos que garanta a permanência dos conteúdos armazenados;
- definição de procedimentos e padrões para entrada, preservação e acesso;
- procedimentos de salvaguarda, em caso de desastres;
- protocolos padronizados com todos os setores do museu para arquivamento dos documentos.

O que apresentamos pode ser considerado um ponto de partida para um plano de ação com o cruzamento de saberes, ajudando a estabelecer limites temporais e a definir os critérios de intervenção e de conservação. Com certeza novos itens serão adicionados, mas o registro é fundamental para a compreensão dos processos históricos e tecnológico.

Por mais imprecisos que sejam os caminhos tomados pela tecnologia, não haverá obra sem uma materialização: seja na construção permanente de um projeto do artista; ou na migração para um novo dispositivo tecnológicos; ou ainda na atualização dos procedimentos de legibilidade da documentação do objeto artístico. Em qualquer situação, é necessário considerar em que medida e em que tempo é

<sup>233</sup> SSD é a sigla de *solid-state drive*. É uma nova tecnologia de armazenamento, que não desmagnetiza, considerada a evolução do disco rígido (HD).

<sup>234</sup> Os formatos e suportes para conteúdos sonoros podem ser: discos de vinil, fita magnética, CD-R, CD-ROM, DVD+R, CD-RW, entre outros, com programas e processamentos específicos.

realmente aplicável os procedimentos definidos, de modo que não interfira no conceito e na proposta artística, mas deixe a obra ressurgir de outras formas.

Com tantas ações de preservação, vamos apontar duas que não devem desmerecer a atenção do profissional de conservação-restauração, apesar da importância de todos os procedimentos. São as ações de **entrevistas** com o artista, ou o proprietário e/ou a comunidade envolvida; e os **protocolos de procedimentos**.

As **entrevistas** seja com o artista e/ou com o proprietário, devem ser conduzidas sempre pelo conservador-restaurador. O registro da conversa ajuda a compreender o trabalho e a encontrar soluções que permitam a restituição, atenuando as deficiências causadas pela obsolescência e pelo progresso tecnológico. Não é obrigação para o artista reformar sua criação, mas transmitir a abordagem conceitual e estética e autorizar a sua transmissão. O artista também pode fornecer um conjunto de instruções ou documentos gráficos, projetos, cenários que auxiliem os profissionais de museu. As coleções de entrevistas gravadas, bem como o documento audiovisual que registre a instalação da obra *media art* e suas sucessivas reinstalações em um determinado espaço, têm uma relevância particular para a conservação, para os arquivos do próprio artista e a memória institucional do museu, pois permitem a apreciação mais próxima do trabalho original. Esses materiais devem, portanto, ser tratados como parte do fundo documental, e também preservado em condições de durabilidade.

As entrevistas podem ter os mais diversos formatos e, hoje em dia, solicitadas e realizadas através dos mais diferentes veículos de comunicação, o que faz com que você possa conversar com um artista ou proprietário que esteja muito distante como foi no caso do Ângelo Marzano, que está em outro país. O importante é a possibilidade do contato e a permanência do diálogo porque uma entrevista não esgota nenhuma questão e sempre surgirá novas reflexões para serem discutidas e comentadas.

A partir das questões apresentadas nos projetos Repositório *Legatum* e *Inside Installation*, apontamos três campos fundamentais, já apresentados no capítulo 2, para elaboração das perguntas:

- produção - contendo desde a concepção até a construção da obra com as definições de materiais e procedimentos;
- documentação, transporte e montagem - os procedimentos detalhados, se possível solicitar os esquemas para montagem;

- conservação - as possibilidades de intervenções e reflexões sobre a fragilidade da obra.

Os **protocolos de procedimentos** são de difícil elaboração e de atualização constante, mas fundamentais para manutenção da obra e para o resguardo da instituição que adquire e preserva a obra de arte. Conduzir a ação acompanhando as etapas do protocolo, auxilia na avaliação do trabalho e gera uma organização maior entre as equipes do museu.

Enquanto os mecanismos digitais crescem vertiginosamente, existem poucas ferramentas para a preservação digital. A principal tarefa dos protocolos de procedimentos é detalhar passo a passo todos os processos técnicos, usando gráficos e imagens, com relação à: embalagem, manuseio, transporte, exposição, uso da obra pelo artista. Também especificar os processos de calibração/configuração a serem realizados para que a obra "funcione" corretamente. É fundamental o experimento do guia por profissionais que vão lidar com as etapas descritas para os acertos e atualizações.

As instituições têm feito um trabalho extraordinário, diante de tanta precariedade em todas as esferas, que não é excepcional somente no âmbito do arquivamento de obras de arte, mas também em termos de pesquisas e desenvolvimento de novas estratégias para a manutenção da obra original ao acesso para o público do futuro. As obras *media art* que, com grandes probabilidades, no prazo de cinco anos<sup>235</sup>, estarão obsoletas e de difícil compreensão; hoje, já tem estratégias que se mostram mais eficazes do que a preservação e a acessibilidade da obra original, como por exemplo. A capacidade de armazenamento do repositório deverá prever minimamente o crescimento do acervo digital para três anos, tanto dos documentos originais digitais a serem recolhidos, como dos representantes digitais produzidos internamente. Deve ser prevista também uma margem de memória para processamento de migrações e outros procedimentos que exijam capacidade de memória do equipamento. Assim, é recomendável que a ocupação do espaço de armazenamento não exceda 70% da capacidade dos equipamentos em uso.

Mesmo que o tempo da matéria acabe, principalmente, em alguns objetos da arte contemporânea pela fragilidade material ou pela obsolescência tecnológica; muito da arte continuará nos seus registros, o que já são e serão, cada vez mais

---

<sup>235</sup> Prazo apontado nos textos sobre temporalidade no site da CONARQ - Conselho Nacional de Arquivos. Ver em: [conarq.arquivonacional.gov.br/publicacoes-tecnicas.html](http://conarq.arquivonacional.gov.br/publicacoes-tecnicas.html)

considerados a fonte de arte - sejam registros de esboços ou escritos, fotos ou vídeos, HD externo ou "nuvens de informações". Muito possivelmente a documentação digital será o único contato com a obra nascidas da matéria e diante da mutação dos sistemas e compatibilidade das obras nascidas digitais. Enfim, mesmo com a mudança na visibilidade podemos afirmar que a arte sempre exigirá uma existência material ressoando em novos meios e significados (ARCHER, 2001; CAUQUELIM, 2005). A interpretação histórica defendida por Danto (2005; 2006) e o peso simbólico apontado por Viñas (2003) confluem para várias reflexões que tem gerado inúmeros trabalhos apontando estratégias para a conservação. A eternidade não é mais uma premissa, como lembra Canclini (2003, p.213) e seu risco é a anulação dos processos e dos próprios indivíduos.

## **CONSIDERAÇÕES**

A nossa relação com a tecnologia nunca foi uma relação fácil e tampouco uma relação fixa considerando a contínua evolução e a mudança permanente imposta pela indústria. A agressividade do mercado gera frustração e ansiedade porque não temos tempo suficiente para aprender, aplicar e avaliar as possibilidades dos novos *hardwares* e *softwares* e, num piscar de olhos, a incompatibilidade pode inutilizar arquivos e, conseqüentemente, obras e memórias.

No campo das criações artísticas contemporâneas, principalmente na *media art*, onde a constante mutabilidade exige novos desafios e responsabilidades aos profissionais envolvidos na conservação-restauração, os conceitos de continuidade e descontinuidade entram em um embate permanente, sempre determinados pelos investimentos públicos destinados à preservação, quanto pelas flutuações do mercado e da tecnologia. Por conseguinte, consideramos que é fundamental e emergencial investir no estudo da conservação-restauração da *media art*, tanto em pesquisas como na formação acadêmica, além do aperfeiçoamento dos profissionais atuantes nesta área, para que possam discutir sobre suas ações e suas dificuldades, em toda a sua complexidade, com a garantia de abordagens teóricas, práticas e metodológicas, que os auxiliem na análise tanto no âmbito da expectativa de vida da obra quanto nos processos relacionados à exposição, ao armazenamento, ao transporte como também nos desafios pertinentes à documentação e às possibilidades financeiras do mantenedor.

A necessidade do constante processo de superação tecnológica não permite, atualmente, que os nossos museus, na responsabilidade dos conservadores-restauradores, dêem conta de zelar por todas as produções *media art* e atualizar outras tantas, restando muitos conteúdos "aprisionados" em seus suportes, pela obsolescência. São criações perdidas pela inoperabilidade, o que também nos levou a discutir aqui a possibilidade da descontinuidade física como uma realidade que deve ser pontuada e enfrentada. A descontinuidade não é um simples descarte, mas um processo a fim de alcançar uma conduta possível para uma preservação que seja sustentável, funcional, sincrética e circunstancial, como apontada por Vinãs (2003), onde a historicidade, a proposta artística e a simbologia da obra tenham continuidade com as devidas considerações exigidas por uma nova forma de comunicação.

Para tal concretude, vimos que muito há para ser feito, para além dos aspectos materiais e semânticos da obra de arte. Não existe, por exemplo, uma política pública que norteie a preservação de acervos contemporâneos, muito menos no campo da *media art*. Na base da estrutura institucional, não existem investimentos específicos

para a restauração e para a manutenção básica dos acervos. Ficou perceptível, em todas as conversas, nos diversos espaços institucionais, durante essa pesquisa, que a inexistência de uma política pública de preservação, a precariedade da infra estrutura, a insuficiência de recursos humanos e financeiros, a desatualizada formação dos profissionais, os baixos salários, entre tantos outros fatores importantes, são tópicos condicionantes para apontar um cenário, no mínimo, desolador. Mas, também, não podemos nos furtar ao destaque de muitos profissionais que com garra, dedicação e competência, buscam incessantemente articulações, parcerias, aprovações em editais de fomento e incentivo cultural para a realização de projetos; o que muito tem favorecido a preservação dos acervos.

Assim, consideramos, dentro da hipótese apresentada, que a ideia da fragilidade da *media art* é recorrente, seja pelo mercado imperativo e/ou pela falta de políticas públicas para o campo do audiovisual. E, por isso, as soluções devem ser emergenciais e sustentáveis para, a longo prazo, serem cada vez menos emergenciais com um planejamento e ações de acompanhamento, manutenção e avaliação periódica. A partir dessa pesquisa, podemos apontar como principais exigências para a preservação da *media art*:

- \* investir na pesquisa e na formação de profissionais do campo da Ciência da Conservação;

- \* gerar um diálogo permanente no caminho da colaboração, principalmente dentro dos museus, com os conservadores-restauradores, historiadores, os curadores, os museólogos, os colecionadores e os próprios artistas diante da vertiginosa mutabilidade da *media art* e frente aos problemas conceituais, históricos e materiais enfrentados para a sua preservação;

- \* proporcionar uma integração direta e crescente com os campos da informação e da tecnologia para troca de abordagens e aprofundamento de temáticas recorrentes e para a criação de novas possibilidades de ações preservativas;

- \* criar diretrizes de bases comuns para as políticas institucionais que dêem conta de questões que envolvam os campos operacionais, legais e técnicos, no âmbito da *media art*;

- \* buscar soluções digitais que permitam tornar os recursos de informações recuperáveis, de maneira que a obsolescência da tecnologia seja amenizada;

- \* incentivar a produção de arquivos abertos, editáveis, interativos, reprogramáveis e distribuídos livremente, a fim de garantir a preservação e o acesso;

- \* investir na documentação com uma linguagem comum em relação aos metadados, facilitando a busca realizada pelos usuários, independentemente da

plataforma de acesso, levando em consideração nome, autoria, local de produção, localização da mídia de armazenamento, tipologia e conteúdo, documentos relacionados.

Apesar de não ser possível dar conta do novo porque o novo sempre estará muito próximo desvelando questões inusitadas, acreditamos que atitudes de diálogo e de investimento profissional são os caminhos mais efetivos para escolhas legítimas e responsáveis diante do que é recente. O ramo da preservação audiovisual se alargou imensamente porque está se tornando onipresente. Tudo que se produz hoje tem uma documentação audiovisual, seja no campo da arte, no meio empresarial, ou no universo governamental. A necessidade de uma maior profissionalização na área da Ciência da Conservação é tão premente quanto a cooperação científica na tentativa de unir experiências particulares numa perspectiva multi e transdisciplinar.

O Museu tem a importância de ser um espaço de desafios, um espaço social e político e, portanto, está em seu cerne a capacidade de conviver com toda a complexidade conceitual trazida pelo "novo recente" da arte. E como bem destaca a fala "atemporal" de Paulo Freire, sublinhada como norte no início deste trabalho, o desafio maior está em não esquecermos que o Museu é responsabilidade de todos os profissionais que "*utilizam o patrimônio cultural*". Seja nos seus *status* acadêmicos e nas linhas dos seus artigos; seja nas mesas informais de discussões políticas e nas belas curadorias; seja nas suas redes sociais e na erudição das palestras; enfim, tentando ser mais direta do que poética como o mestre Freire, não existe mais do que dois lados para quem lida com o patrimônio cultural: ou trabalha servindo aos homens ou trabalha se servindo deles. Nesse atual cenário, onde o jogo de forças parece inclinar-se para uma tendência ultra conservadora, só podemos concluir com o nosso apelo à responsabilidade e ao comprometimento da prática, da fala e da postura diária de todos aqueles profissionais que acreditam no museu como espaço da experiência estética livre, autônoma e plural. Um espaço de memórias, de tempos e de gente.

## **REFERÊNCIAS**

## REFERÊNCIAS

- ACKROYD, Paul; VILLERS, Caroline. Os problemas do minimalismo. In: CALEY, Thomas (Org.). *Técnicas Inglesas de Conservação e Restauração de Pinturas de Cavalete*. Fundação VITAE: Pinacoteca, São Paulo. 11 a 15 de julho de 2005.
- ALTHÖFER, Heinz. *Il restauro dell'arte moderna e contemporanea*. In: RIGHI, Lídia (Coord.). *Conservare l'arte contemporanea*. Firenze: Nardini, 1998. p. 75-89.
- ALTHÖFER, Heinz (org). *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales, técnicas*. Espanha: Ed. Istmo 2003.
- ALVARADO, Daisy V. M. Peccinini de. *Figurações - Brasil anos 60*. Apresentação Ricardo Ribenboim, Prefácio José Roberto Texeira Leite. São Paulo: EDUSP, Itaú Cultural, 1999.
- ARANTES, Otília B. F. Depois das vanguardas In: *Arte em revista*, São Paulo, v. 7, p. 5-24, 1983.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução: Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAPTISTA, Anna Paola P. Absolutamente modernos?: a arte brasileira das bienais e dos MAMs e os desafios de uma coleção particular. In: MUSAS. *Revista Brasileira de Museus e Museologia*. Brasília, DF, v. 3, n. 3, p. 67-78, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2000.
- BELLOUR, Raymond. *Cineinstalações*, In: MACIEL, Kátia (org.) *Cinema sim – ensaios e reflexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008
- BOTTALLO, Marilúcia. *A Documentação de Acervos Contemporâneos : critérios e metodologias*. Disponível em: [itaucultural.org.br/conserva\\_nao\\_restaurar/ PAPER\\_MARILUCIABOTTALLO.doc](http://itaucultural.org.br/conserva_nao_restaurar/PAPER_MARILUCIABOTTALLO.doc). Acesso em: 3 ago.2013.
- BRANDI, CESARE. *Teoria da restauração*. Tradução Beatriz Mugayar Kühl. 2. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- BUENO, Guilherme. *Arte brasileira contemporânea: Coleções João Sattamini e Mac de Niterói: guia do visitante*. Rio de Janeiro: MAC, 2009.
- CAMPOS, César Cunha (org.). *Arte e Mercado no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2016
- CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- \_\_\_\_\_ *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. SP: Cultrix, 1984.
- CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CEBRAP, NOVOS ESTUDOS 73, novembro 2005 pp. 127-132
- CESAR, Marisa Flório. *Sobre cantos, silêncios e abismos*. 2013. Disponível em: [www.immaterial.co/index.php/textos-criticos2?tmpl=component&print=1&page](http://www.immaterial.co/index.php/textos-criticos2?tmpl=component&print=1&page)
- CHAGAS, Mário. *Museália*. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

- \_\_\_\_\_. A imaginação museal. Tese. Rio de Janeiro:UFRJ, 2003.
- \_\_\_\_\_, e GOUVEIA, I. Museologia social: reflexões e práticas. Cadernos do CEOM, 2014.
- \_\_\_\_\_, ASSUNÇÃO e GLAS. Museologia Social em Movimento. IN: Cadernos do CEOM - Ano 27, n. 41, 2013 - Museologia Social Disponível em:<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/download/2618/1517/>
- CORDEIRO, Waldemar. Arteonica,1971. Disponível em: [visgrafimpa.br/Gallery/waldemar/catalogo/arte.htm](http://visgrafimpa.br/Gallery/waldemar/catalogo/arte.htm)
- CURY, Marília Xavier. Exposição: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.
- DANTO, Arthur C. Após o fim da Arte. A Arte Contemporânea e os Limites da História. São Paulo: Edusp: 2006.
- \_\_\_\_\_. A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac&Naify:2005.
- \_\_\_\_\_. O Descredenciamento Filosófico da Arte.BH: Autêncida Editora, 2014.
- \_\_\_\_\_. In: GUASCH, Anna María. *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*, CENDEAC, Múrcia, 2006.
- DESVALLÉS A., & MAIRESSE, F. *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: Armand Colin. Comitê Internacional para Museologia do ICOM; Comitê Nacional Português do ICOM, 2013.
- EDMONDSON, Ray. Filosofia e princípios da arquivística audiovisual. Rio de Janeiro: ABPA, Cinemateca do MAM-RJ, 2013.
- FARTHING, Stephen. Tudo sobre arte. Rio de Janeiro: Sextante. 2011.
- FERRAZ, Tatiana Sampaio. Quanto vale a arte contemporânea? In: Novo Estudos CEBRAP, nº 101. São Paulo. Jan/Mar. 2015. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002015000100117](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002015000100117)
- FIALHO, Ana Leticia (coord.). *Pesquisa setorial: o mercado de arte contemporânea no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Latitude/Abact, 2014
- FIDÉLIS, Gaudêncio (et al.). Da escultura à instalação. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.
- FREIRE, Cristina (org). Arte contemporânea: preservar o quê?. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015
- \_\_\_\_\_. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- \_\_\_\_\_. Arte conceitual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FREIRE, Paulo. Educação e Mudança. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- FRONER, Yacy-Ara & SOUZA, Luiz Antônio Cruz (org). Anais do 2º Encontro Luso-Brasileiro de

Conservação e Restauração. Minas Gerais:PPGA-EBA-UFMG. 2013.

FRONER, Yacy-Ara . Conservação e Restauração: a legitimação da ciência. *Acervo*, 23,2,47-56. 2010. Disponível em: [revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/issue/view/3](http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/issue/view/3). Acesso em maio 2016.

GARCIA, Alfonso Del Amo. *Clasificar para Preservar*. México: Cineteca Nacional de México, 2006.

\_\_\_\_\_. *La restauración de la reproducibilidad, elemento central del conservacionismo audiovisual* .p.25 -38, 2012. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4364007>. Acesso em maio de 2018.

GONÇALVES, Simone Neiva Loures . *Museus Projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006: o programa como cadjuvante..* Tese de Doutorado. Orientador: Rafael Antônio da Cunha Perrone. Projeto de Arquitetura da FAUUSP: São Paulo: 2010.

GREFFE, Xavier. *Arte e Mercado*. São Paulo: Iluminuras, 2013. (Coleção Observatório Itaú Cultural)

GUASCH, Anna María. *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*, CENDEAC, Múrcia, 2006

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva. 11.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

\_\_\_\_\_. *O enigma do capital e as crises do capitalismo*. São Paulo: Boitempo, 2011.

\_\_\_\_\_. *A arte da renda*. in: *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

LARRAÑAGA ALTUNA, J. *Instalaciones*. Hodarríbia, Guipúzcoa: Nerea, 2001.

LEVY, Pierre. *O que é o virtual*. São Paulo: ed.34, 1996.

LIMA, Diana Farjalla Correia. *O que se pode designar como museu virtual segundo os museus que assim se apresentam*. Disponível em: [dci2.ccsa.ufpb.br:8080/jspui/bitstream/123456789/531/1/GT%209%20Txt%2011%20LIMA,%20Diana%20Farjalla%20Correia.%20O%20que%20se%20pode%20designa....pdf](http://dci2.ccsa.ufpb.br:8080/jspui/bitstream/123456789/531/1/GT%209%20Txt%2011%20LIMA,%20Diana%20Farjalla%20Correia.%20O%20que%20se%20pode%20designa....pdf) . Acesso em: 30 nov. 2010.

\_\_\_\_\_. *Museologia, campo disciplinar da musealização e fundamentos de inflexão simbólica: 'tematizando' Bourdieu para um convite à reflexão*. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade* , v. 2, p. 35-47, 2013.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

MACEDO, Rita. *Da preservação à história da arte contemporânea: intenção artística e processo criativo*. @pha.Boletim: Boletim Interativo da APHA, n. 5, p. 1-6, dez. 2007. Disponível em: <http://www.apha.pt/boletim/boletim5/default.htm>. Acesso em: 3 jul. 2011.

\_\_\_\_\_. *Aspectos da especificidade da arte contemporânea na conservação e restauração*. In: *4º Encontro IPCR – A História, a Formação e as Boas Práticas em Conservação*. Lisboa: IPCR, 2005. Disponível em: <http://www.alpha.pt/boletim5/pdf/1-ritamacedo.pdf>. Acesso em julho, 2011.

MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. Curador Arlindo Machado; Texto Walter Zanini, Fernando Cocchiarale, Cacilda Teixeira da Costa et al.. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MAGALHÃES, Andreia. A produção artística em filme e a sua integração no museu - uma perspectiva histórica. In: FREIRE, Cristina (org). *Arte contemporânea: preservar o quê?*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo: o vídeo na cultura digital*. São Paulo: SENAC. 2008.

\_\_\_\_\_. MELLO, Christine. *Vídeo e Novas Mídias: Experiências Brasileiras*. In: INTERCOM, XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA –2002.

MORALES, Lino Garcia. *Conservación y restauración de arte digital*, Tesis doctoral, Universidad Europea de Madrid, 2010.

\_\_\_\_\_. 14-Reflectum#1.6 Dé-Coll/age Wolf Vostel. Un estudo de caso. IN: CASTILLA, Américo (compilador). *Arte Contemporanea en (sala de) guarda. Dilema y Sistemas para la Conservación de las Obras de Arte*. Argentina: Ed. Teseo, 2015

\_\_\_\_\_. & VILAR, Pilar Monteiro. *Ergonomía de la obsolescencia, 14ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, p. 11-22

MOREIRA JUNIOR, Nelson. *A exposição invisível: divulgação e exposição permanente do Museu Nacional de Belas Artes*. 2010. 139 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2010.

MOULIN, Raymonde. *O mercado de arte: mundializações e novas tecnologias*. Porto Alegre: Ed Zouk, 2007

MUSEO NACIONAL REINA SOFIA. *Entrevista com Mikel Rotaecche*. 2011. Disponível em [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/blog/docentes/trabajos/8382\\_21366.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/8382_21366.pdf)

NIEMEYER, Oscar. *As Curvas do Tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

PIP LAURESON. *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations*. In: Tate Papers, n.6, 2006. Site: [tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06](http://tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06).

ROMANO, Floriano. *Ações efêmeras no espaço telemático*. in: ZAREMBA, Lílian (org.). *Entreouvidos, sobre Rádio e Arte*. Rio de Janeiro: ed Oi Futuro, 2009.

ROTAECHE, Mikel. *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*. Spanish: Editorial Síntesis, 2011.

SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e Artes do Pós-Humano; cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus. 2003.

SEHN, Magali Melleu. *Arte Contemporânea: da preservação aos métodos de intervenção*. 2002. 106 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. A preservação de "instalações de arte" com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas. 2010. 236 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SINELLI, M. "Flor na paisagem: Niterói recebe, até agosto, museu de arte projetado por Niemeyer". A Construção São Paulo, nº 2369, julho, 1993.

SOUZA, Artur Heleno Lima Rodrigues e outros. O Modelo de Referência OIAS e a Preservação Digital distribuída. Revista Ciência da Informação. IBICT. v. 41. n.1. 2012. Disponível em [http://revista.ibict.br/ciinf/article /view/1352/1531](http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1352/1531). Acesso em 23 de novembro 2018.

SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de. A cinemateca brasileira e a preservação de filmes no Brasil. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes. São Paulo:USP. 2009.

SOUZA, Geisa A. Maria do Carmo Secco. Retrato de um álbum de casamento: uma possibilidade de restauração em arte contemporânea. 2006. Monografia (Especialização) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

SPERIDIÃO, Gustavo. Estudos Superficiais/artista Gustavo Speridião: [curador:Guilherme Bueno]. São Paulo:Ed. do Autor, 2015.

STRINGARI, Carol. Installations and Problems of Preservation. In: HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne. Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art e Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999. p. 272-281.

VAN MECHELEN, Marga. Experience and conceptualization of Installation Art, 2006. Disponível em: [http://www.insideinstallations.org/OCMT/mydocs/VAN%20MECHELEN%20Experience%20&%20conceptualisato n%20of%20Installation%20Art.pdf](http://www.insideinstallations.org/OCMT/mydocs/VAN%20MECHELEN%20Experience%20&%20conceptualisato%20of%20Installation%20Art.pdf). 2016

VAN MENSCH, Peter. The object as data carrier. In: Towards a methodology of museology. 1992. (Phd Thesis) - University of Zagreb, Zagreb, Croatia, 1992.

VILLA, Rocío de la. *Guía del usuario de arte actual*. Spain: Tecnos. 1998.

VIÑAS, Salvador Muñoz. Teoría contemporánea de la Restauración. Madrid: Síntesis, 2003.

\_\_\_\_\_. Novos Horizontes para pensar a conservação - entrevista de Christabel Blackman. In: Revista e-conservation. nº 6 setembro 2008. bimestral - [www.e-conservationline.com](http://www.e-conservationline.com)

\_\_\_\_\_. *Who is Afraid of Cesare Brandi? Personal reflections on the Teoria del restauro*. CeROArt. 2015

\_\_\_\_\_. *Pertinencia de la Teoría del Restauro*. In: ROIG, P. et al (eds). *Interim Meeting on Conservation Training. Jornada Internacional "A 100 anni della nascita di Cesare Brandi"*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. 2007, p. 112-133.

WORMS, Frederic. A questão bergsoniana do tempo. In: Revista Dois Pontos. v.1, n.1 Departamento de Filosofia. Paraná: UFPR. 2004 129- 150. Disponível em [revistas.ufpr.br/doisPontos/article/view/1922/1607](http://revistas.ufpr.br/doisPontos/article/view/1922/1607)

## Endereços Eletrônicos:

- [www.encyclopedia.itaucultural.org.br](http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br)
- [www.museoreinasofia.es/actividades/](http://www.museoreinasofia.es/actividades/)
- [www.escriitoriodearte.com/artista/angelo-marzano/](http://www.escriitoriodearte.com/artista/angelo-marzano/)
- [www.youtube.com/watch?v=Dzk6Dza1XjA](https://www.youtube.com/watch?v=Dzk6Dza1XjA) DHC/ART Foundation for Contemporary Art
- [www.speridiao.com/textos](http://www.speridiao.com/textos)
- [www.premiopipa.com/pag/gustavo-speridiao/](http://www.premiopipa.com/pag/gustavo-speridiao/)
- [www.premiopipa.com/2016/09/conversa-com-gustavo-speridiao-por-luiz-camillo-osorio/](http://www.premiopipa.com/2016/09/conversa-com-gustavo-speridiao-por-luiz-camillo-osorio/)
- [florianoromano.miraheze.org/wiki/Floriano\\_Romano](http://florianoromano.miraheze.org/wiki/Floriano_Romano)
- [www.conarq.arquivonacional.gov.br/ctdaism](http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/ctdaism)
- [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)
- [www.sp-arte.com](http://www.sp-arte.com)
- [www.artrio.art.br](http://www.artrio.art.br)
- [bienalartedigital.com](http://bienalartedigital.com)
- [www.apexbrasil.com.br](http://www.apexbrasil.com.br)
- [pesquisa.in.gov.br](http://pesquisa.in.gov.br)
- [catalogodasartes.com.br/Index.asp](http://catalogodasartes.com.br/Index.asp)
- [www.portaldaindustria.com.br/sesi/canais/premio-marcantonio-vilaca-home/](http://www.portaldaindustria.com.br/sesi/canais/premio-marcantonio-vilaca-home/)
- [www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/images/banners/PNPA.pdf](http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/images/banners/PNPA.pdf)
- [universoproducao.com.br/source/12\\_cineop.pdf](http://universoproducao.com.br/source/12_cineop.pdf)
- [ciberartectm.weebly.com](http://ciberartectm.weebly.com)
- [wikipedia.org/wiki/Lettrism&prev=search](http://wikipedia.org/wiki/Lettrism&prev=search)
- [www.lightindustry.org/anticoncept](http://www.lightindustry.org/anticoncept)
- [www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxus.html](http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxus.html)
- [lounge.obvious.org](http://lounge.obvious.org)
- [artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html](http://artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html)
- [www.redsharknews.com](http://www.redsharknews.com)
- [www.studium.iar.unicamp.br/23/04.html?ppal=3.html](http://www.studium.iar.unicamp.br/23/04.html?ppal=3.html)
- [www.medienkunstnetz.de/works/television-decollage](http://www.medienkunstnetz.de/works/television-decollage)
- [visgrafimpa.br/Gallery/waldemar/catalogo/arte.htm](http://visgrafimpa.br/Gallery/waldemar/catalogo/arte.htm)
- [fea.pt/forum/1964--conferencia-media-and-amechania](http://fea.pt/forum/1964--conferencia-media-and-amechania)
- [ciclope.com/video-instalacao-no-museu-do-mineirao](http://ciclope.com/video-instalacao-no-museu-do-mineirao)
- [videobrasil.org.br/pt/acervo/artistas/artista/38053](http://videobrasil.org.br/pt/acervo/artistas/artista/38053)
- [uol.com/edersantos/apresentacao.html](http://uol.com/edersantos/apresentacao.html)
- [www.fundacaobienal.art.br](http://www.fundacaobienal.art.br)
- [vimeo.com/artemov/about](http://vimeo.com/artemov/about)
- [www.livecinema.com.br/historico/](http://www.livecinema.com.br/historico/)
- [br.financas.yahoo.com/noticias/eua-china-empatam-lideranca-mercado-leiloes](http://br.financas.yahoo.com/noticias/eua-china-empatam-lideranca-mercado-leiloes)
- [scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid](http://scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid)
- [bolsadearte.com](http://bolsadearte.com)
- [sp-arte.com/noticias/](http://sp-arte.com/noticias/)
- [latitudebrasil.org/sobre-nos/abact/](http://latitudebrasil.org/sobre-nos/abact/)
- [site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/37621](http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/37621). Acesso novembro 2017.
- [www.dasartes.com.br](http://www.dasartes.com.br)
- [www.sp-arte.com/a-feira/](http://www.sp-arte.com/a-feira/)
- [www.artrio.art.br](http://www.artrio.art.br)
- [bienalartedigital.com/programacao](http://bienalartedigital.com/programacao)
- [galeriapeninsula.art.br/convocatoria-residencia](http://galeriapeninsula.art.br/convocatoria-residencia)

- [www.icom-cc.org/32/working-groups/modern-materials-and-contemporary-art](http://www.icom-cc.org/32/working-groups/modern-materials-and-contemporary-art)
- [www.museus.gov.br/consulta-publica-declaracao-de-interesse-publico/](http://www.museus.gov.br/consulta-publica-declaracao-de-interesse-publico/)
- [revistacult.uol.com.br](http://revistacult.uol.com.br)
- [www.secsp.org.br](http://www.secsp.org.br)
- [bravo.vc/seasons/s04e02](http://bravo.vc/seasons/s04e02)
- [glbalherit.hypotheses.org/6616](http://glbalherit.hypotheses.org/6616)
- [forumpermanente.org/revista/edicao-0/entrevistas/arthur-danto](http://forumpermanente.org/revista/edicao-0/entrevistas/arthur-danto) fevereiro 2006
- [www.intercom.org.br](http://www.intercom.org.br)
- [www.revistapesquisa.fapesp.br](http://www.revistapesquisa.fapesp.br)
- [www.file.org.br](http://www.file.org.br)
- [www.tecnoartenews.com/destacadas/curadoria-comercializacao-conservacao-e-documentacao-da-arte-digital-por-christiane-paul/](http://www.tecnoartenews.com/destacadas/curadoria-comercializacao-conservacao-e-documentacao-da-arte-digital-por-christiane-paul/).

## **ANEXO - ROTEIRO DA ENTREVISTA**

## **PRODUÇÃO**

- 1) Em que consiste seu trabalho atual?
- 2) Você projeta e você mesmo executa seus trabalhos? Quais são suas técnicas?
- 3) Que materiais você usa em seus trabalhos?
- 4) Onde você adquire seus materiais e equipamentos? Você vai às lojas especializadas para comprar os materiais? Já teve alguma dificuldade para encontrar no mercado o que precisa?
- 5) Você conhece os materiais com os quais você trabalha?
- 6) Você acha que eles são materiais estáveis no que se refere a qualidade e durabilidade?
- 7) Você gosta de experimentar novos materiais para o seu trabalho?
- 8) Quais são as qualidades que você valoriza nos materiais que você usa em seus trabalhos? Durabilidade, pureza, permanência da cor e compatibilidade dos materiais?
- 10) Você assina os trabalhos? Onde você assina?
- 11) Podemos considerá-lo um videoartista?
- 12) Qual é o peso do aspecto conceitual em seu trabalho? . O conceitual que deseja transmitir é o mais importante no seu trabalho? Isso supera a deterioração da matéria em que consiste a obra?
- 13) Em que momento você considera que suas obras terminaram?
- 14) Por que o MAC/Niterói para uma exposição tão significativa? A proposta da exposição foi por convite, edital? Montou algum projeto?
- 15) Você tem alguma imagem desta exposição? É possível ceder?
- 16) Comentários sobre as produções que fazem parte do acervo MAC/Niterói:

## **DOCUMENTAÇÃO, TRANSPORTE E MONTAGEM**

- 1) Você cataloga seus trabalhos? Em arquivos pessoais? No site? Tem imagem de cada montagem feita?
- 2) Onde estão seus trabalhos? Em que museus e onde ficam as suas peças? Por que estes museus e galerias?
- 3) Como você vê a proposta do artista montar um arquivo técnico com todas as informações sobre cada obra - da questão material até a simbólica e opiniões sobre as possíveis intervenções?
- 4) Especificamente sobre filmes, você tem uma cópia em seu acervo pessoal? Guarda o material bruto e o editado? Você tem alguma documentação sobre estas

cópias, tem algum controle? Esses vídeos estão disponíveis em outro repositório: site pessoal, youtube?

5) As cópias feitas é a partir do original ou da cópia produzida? Você tem preocupação com a qualidade das versões digitais?

6) Como você pensa esta ideia da cópia? Hoje pode se fazer copia de tudo. Todos podem ver e fazer cópias de seus vídeos desde que se dê o crédito? Você acha que é necessário uma autorização?

### **A CONSERVAÇÃO DA OBRA E O PROFISSIONAL**

1) Você se preocupa com a deterioração e/ou obsolescência dos materiais e equipamentos de suas obras?

2) No caso da *media art* (vídeos, vídeoinstalação, videoambiente, etc.), existe alguma recomendação quanto à migração para outro suporte em função da obsolescência dos dispositivos?

3) Na doação ao MAC deixou alguma exigência para a montagem e exibição da obra? Alguma ambientação ou o museu tem a liberdade para expor?

4) Você tem conhecimento do estado geral de conservação das suas obras que estão nos acervos dos museus?

5) Como você aborda o conceito de degradação em um trabalho? Seus vídeos precisam estar dentro de um padrão de som e imagem para serem exibidos? Existe alguma exigência?

6) Você considera suas obras efêmeras? Você considera a possibilidade de impermanência das suas obra, ou seja, da sua total perda ou da impossibilidade de veiculação?

7) Caso ocorra alguma perda, dano ou impossibilidade de veiculação dos vídeos, você teria como ceder outra cópia em formatos mais atuais?

8) Qual a sua atitude em relação a uma intervenção de conservação/restauração?

9) Alguma obra já foi restaurada? Por quem?

10) Você acha que as intervenções nos trabalhos devem ser realizadas pelo próprio autor ou por uma profissional da área de conservação?

11) Você não acha que a restauração pode mudar o conceito do trabalho?

12) Como você vê os conservadores/restauradores?

13) Você acha essencial que o conservador/restaurador entre em contato com o artista?

14) Você aceita sugestões para mudar um material para outro, no processo de criação, que garanta melhor resistência?

15) Ter uma previsão, mesmo que geral, do tempo de vida de seus vídeos e materiais alteraria alguma coisa?