

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE

Caroline Carvalho do Nascimento

CONSERVAÇÃO DE *TIME-BASED MEDIA*:
estudo de caso no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

RIO DE JANEIRO
2019

CAROLINE CARVALHO DO NASCIMENTO

CONSERVAÇÃO DE *TIME-BASED MEDIA*:

estudo de caso no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em História da Arte apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Orientadora: Prof. Dr. Aline Couri Fabião

RIO DE JANEIRO

2019

N244c

Nascimento, Caroline Carvalho do
Conservação de time-based media: estudo de caso
no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro /
Caroline Carvalho do Nascimento. -- Rio de Janeiro,
2019.
82 f.

Orientadora: Aline Couri Fabião.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2019.

1. Conservação. 2. Arte. 3. Tecnologia. 4. Museu.
I. Fabião, Aline Couri, orient. II. Título.

CONSERVAÇÃO DE *TIME-BASED MEDIA*:

estudo de caso no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Caroline Carvalho do Nascimento

Orientadora: Aline Couri

Trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em História da Arte apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

(Prof^a . Dr^a Aline Couri Fabião, EBA/UFRJ). Orientadora

(Prof^o. Dr^o Felipe Scovino Gomes Lima, EBA/UFRJ). Convidado

(Prof^o. Ms. Gabriel Moore Forell Bevilacqua), IMS Rio. Convidado

Aprovada em: ____/____/____

Nota: _____

Rio de Janeiro

2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente à minha família pelo apoio incondicional em todos os momentos da minha vida, por serem compreensivos e companheiros, toda minha coragem vem de vocês. À minha mãe, Sol, agradeço pela intensidade, por me ensinar sobre dar às mãos e segurar a onda nas crises da vida. Ao meu pai, Cosme, agradeço pela calma, por seu cuidar carinhoso e por seu ser livre e criativo. Ao meu irmão, Felipe, agradeço por todas as suas conquistas, por sua coragem em tentar de tudo, por me inspirar a viver.

Ao Luiz Guilherme, agradeço por ter me incentivado a prosseguir com essa monografia e por me provocar todas as dúvidas possíveis, mas também me ajudar a resolver algumas outras. Sou grata por seu companheirismo em nossa caminhada.

Um agradecimento para meus amigos queridos da História da Arte, o terror dos caretas: Alberto, André, Bia e Paula, sou grata por todas as lembranças, exceto as das vernissages que não lembro muito bem. Um obrigada especial para duas pessoas que foram imprescindíveis para este trabalho e para meu amadurecimento pessoal e profissional, Drika e Igor. Obrigada pelos diversos debates sobre como salvaremos a memória do cinema nacional e pela companhia na salinha cheirando ao ácido acético dos filmes amontoados. A amizade de vocês me alegra e me estimula a querer conhecer sempre mais.

Agradeço imensamente aos meus professores da UFRJ, obrigada por fazerem parte da minha formação acadêmica. Aline Couri, minha orientadora, obrigada pelas aulas instigantes e por apoiar o caminho difícil que escolhi seguir, por compreender toda instabilidade do processo e ser paciente nas longas interrupções até esse trabalho tomar um rumo. Agradeço especialmente à Cátia Louredo e à Katia Maciel pelo encontro frutífero que tivemos. Cátia que me recebeu no MAM de forma tão aberta e abriu meus olhos para questões tão desafiadoras, compreendo e acolho suas inquietações. Katia Maciel, artista que já admirava e que se mostrou tão acessível desde o primeiro contato, espero fazer muito mais juntas.

Gostaria de agradecer aos professores Felipe Scovino e Gabriel Bevilacqua, que aceitaram ler esse trabalho e participar da banca. Suas considerações serão valiosas demais para essa pesquisa e agradeço por poder compartilhar com vocês meus aprendizados durante esse processo e também as falhas e faltas.

Um agradecimento muito especial ao querido Hernani Heffner, que me abriu uma pequena fenda durante aquele curso em 2012 e que agora é o abismo que tenho me lançado, obrigada por ser tão generoso e compartilhar tantos conhecimentos.

NASCIMENTO, Caroline Carvalho do. **Conservação de *time-based media*: estudo de caso no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Orientadora: Prof. Dr. Aline Couri. Monografia (Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Belas Artes. Curso de História da Arte). Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ, 2019.

RESUMO

Esta pesquisa tem como propósito discutir as práticas atuais no que tange a conservação de obras de arte que possuem em sua constituição aparatos tecnológicos e dimensão temporal, convencionalmente chamadas de *time-based media*. Estes elementos trazem novos desafios para os museus e revelam a importância da colaboração entre os diferentes profissionais (conservadores, curadores, historiadores) e os próprios artistas, em busca de estratégias que possibilitem a preservação a longo prazo do patrimônio artístico produzido na contemporaneidade. A coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro nos aproximou de exemplos práticos encontrados no cotidiano das instituições de memória, evidenciando a problemática da preservação de instalações interativas, como as da artista Katia Maciel, usadas como estudo de caso nesta pesquisa.

Palavras-chave: conservação, arte, tecnologia, instalações, museu.

NASCIMENTO, Caroline Carvalho do. **Conservation of time-based media: case study at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro**. Advisor: Prof. PhD. Aline Couri. Undergraduate thesis (Federal University of Rio de Janeiro. School of Fine Arts. Art History Course). Rio de Janeiro: EBA / UFRJ, 2019.

ABSTRACT

This research aims to discuss today's practices in the conservation of artworks that have in their constitution technological apparatus and durational dimension, conventionally called time-based media. These elements bring new challenges to museums and reveal the importance of collaboration between the different professionals (conservators, curators, historians) and the artists themselves, in search of strategies that makes possible the long term preservation of the contemporary artistic heritage. The collection of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro brought us closer to practical examples found in the daily life of memory institutions, highlighting the problem of preserving interactive installations, such as those by artist Katia Maciel, used as a case study in this research.

Keywords: conservation, art, technology, installations, museum.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

FIGURA 1 – Obra <i>Untitled</i> . 1993. Nam June Paik.....	21
FIGURA 2 – 1) <i>De dentro para fora</i> 2) <i>Simples</i> (1970), Artur Barrio.....	32
FIGURA 3 – Erro arquivo executável da obra <i>Um, nenhum e cem mil</i>	47
FIGURA 4 – Arquivo executável de <i>Um, nenhum e cem mil</i> na versão 11.5.....	48
FIGURA 5 – Obra <i>Um, nenhum e cem mil</i> , versão em francês (Director).....	49
FIGURA 6 – Obra <i>Um, nenhum e cem mil</i> , versão em inglês (Director).....	49
FIGURA 7 – Obra <i>Um, nenhum e cem mil</i> , versão em espanhol (Isadora).....	49

GRÁFICOS

GRÁFICO 1 – Coleções com <i>time-based media</i> no MAM Rio.....	31
---	----

QUADROS

QUADRO 1 – Trechos do Formulário de Entrada de Obras.....	39
QUADRO 2 – Trecho documento “Descrição da obra”.....	40
QUADRO 3 – Trecho do questionário enviado à artista “Na estrada”.....	54
QUADRO 4 – Trecho do questionário enviado à artista “Um, nenhum e cem mil”...55	

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CRT – *Cathode-ray Tube*

DVD – *Digital Versatile Disc*

BFVPP – *Brazilian Film and Video Preservation Project*

DOCAM - *Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage*

HD – *Hard Disk*

FUNARTE – Fundação Nacional de Arte

INCCA – *International Network for Conservation of Contemporary Art*

MAC-USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

MAM – Museu de Arte Moderna

MAM Rio – Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro

MoMA – *Museum of Modern Art*

PIPA – Prêmio Investidor Profissional de Arte

SFMOMA – *San Francisco Museum of Modern Art*

SPECTRUM – *Standard Procedures for Collections Recording Used in Museums*

TBM – *Time-based media*

VMN – *Variable Media Network*

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. <i>Time-based media art</i> nos museus.....	14
1.1 Conceituando <i>time-based media</i>	14
1.2 Novos desafios para os museus.....	15
1.3 Questões sobre a conservação de <i>time-based media</i>	15
2. Entendendo o acervo MAM Rio.....	23
2.1 Breve histórico.....	23
2.2 As coleções.....	25
2.2.1 Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.....	25
2.2.2 Coleção Gilberto Chateaubriand.....	27
2.2.3 Coleção Joaquim Paiva.....	27
2.3 Acervo de <i>time-based media</i> no MAM Rio.....	28
2.4 <i>Time-based media</i> na coleção Gilberto Chateaubriand.....	32
3. Estudos de caso: obras da artista Katia Maciel na coleção Gilberto Chateaubriand.....	35
3.1 As obras da artista na coleção.....	35
3.2 Estratégias de preservação.....	35
Considerações Finais.....	56
Bibliografia.....	59
Anexos.....	61

Introdução

A autora Geisa Alchorne de Souza (2019) aponta em sua tese de doutorado três características que diferenciam a produção artística contemporânea das artes tradicionais. A primeira delas é a inserção de objetos pré-fabricados como elementos do trabalho, ou seja, o artista não precisa necessariamente criar todos os elementos. Um segundo ponto é que o artista pode encarregar o outro de parte do processo criativo da obra, desta forma, o próprio público pode ser um agente fundamental para o funcionamento da obra. E o terceiro ponto é que a obra não precisa ter uma constituição física, ela pode existir apenas enquanto um projeto, precisando apenas ser formulada pelo artista.

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. (SOUZA, 2019)

Essa pesquisa estará focada nas questões relacionadas à preservação que surgem à medida que elementos não-tradicionais são inseridos nas produções artísticas, principalmente as que surgem com o avanço tecnológico e com obras que incorporam componentes como *softwares*, *hardwares*, sensores, projetores, mídias ópticas, ou seja, elementos que são muito usuais no nosso dia-a-dia, e entretanto, inserem uma complexidade muito particular no trabalho de conservadores de todo o mundo.

Existe um consenso dentro da área da conservação de arte contemporânea sobre a importância da participação do artista no processo de documentação e preservação de suas obras. Por outro lado também existe um consenso de que o conservador não deve delegar toda a responsabilidade de decisões para o artista, sendo necessário analisar de forma crítica as informações que foram coletadas, analisar a mudança de contexto e de posicionamento do artista ao longo dos anos, etc.

Portanto, a pesquisa histórica constitui um ponto essencial para conservação de qualquer obra. É preciso conhecer os materiais, as técnicas, a trajetória de determinado artista, etc. Também consideramos de extrema importância consultar fontes secundárias, como documentação de instituições, publicações, textos do

artista e sobre o artista, e tudo mais que possa ajudar na compreensão conceitual do trabalho. Uma análise histórica e crítica sobre a preservação de elementos do trabalho, além de assegurar a manutenção da intenção do artista deve também conciliar com os objetivos das instituições museais (é importante lembrar que a intenção do artista pode ser que a obra não seja conservada), proporcionando estratégias mais eficientes. Se a História da Arte nos permite decifrar características essenciais para o entendimento dos objetos artísticos, quando aplicada à noção de patrimônio cultural, ela se articula com diversas dimensões teóricas e práticas para definir as políticas de preservação. Assim o patrimônio histórico e artístico é tido com um objeto de conhecimento profissional, sendo parte integrante da história da arte.

A impermanência do objeto de arte sempre será real e cada vez mais acelerada, e por isto o processo de conservação não deve ser uma operação pontual, mas sim algo permanente. Esse compromisso de preservar uma obra implica uma ética patrimonial, ou seja, no reconhecimento de que é necessário transmitir para gerações futuras um bem, tendo este sido criado em qualquer época, ao qual temos acesso direto no presente. Os museus são, portanto, os responsáveis pelo patrimônio natural e cultural, material e imaterial, tendo como responsabilidade principal a proteção e a valorização deste patrimônio. A guarda de objetos em museus abrange tanto a propriedade deste objeto, quanto a permanência, a documentação, o acesso e a alienação. Portanto, os museus têm responsabilidades de disponibilizar e interpretar essas referências primárias que são reunidas e conservadas em seus acervos.

A pesquisa teve como objeto obras do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Esta escolha se deu em parte pela facilidade operacional, já que foi o museu no qual passei grande parte da graduação como voluntária na área de conservação de filmes da Cinemateca. E também por ser um local de singular importância no impulsionamento de ações experimentais na história da arte brasileira, mas que passou por sérios problemas financeiros e outros relacionados à gestão, levando ao cenário atual que aparenta ser de isolamento da instituição e descompasso com as novas formas de uso dos museus. Essas questões são sintomáticas quando se analisa a composição do acervo e ações de preservação das obras estudadas nesta pesquisa.

A pesquisa tem como objetivos: apresentar as dificuldades relacionadas à preservação de obras que utilizam tecnologias contemporâneas e que possuem a

dimensão temporal como um dos componentes, categoria convencionalmente chamada de *time-based media*; e compreender, através do contato com a equipe de museologia do MAM Rio, quais são as atuais práticas de preservação do museu para estas obras. Através do estudo mais aprofundado de duas obras da artista Katia Maciel apresentaremos complementos para a documentação disponível em busca de uma maior segurança no que tange à preservação das obras estudadas.

Portanto, o que apresentaremos no primeiro capítulo é são as reflexões teóricas da pesquisa. Para isso, fizemos o uso de conceitos e ideias de vários autores, levando em conta pesquisas e estudos de casos na área de conservação de obras em *time-based media*, em busca de conhecimentos e fundamentação para nos basear na análise da conservação das obras selecionadas como estudo de caso. O próprio conceito de *time-based media* e a escolha por este termo serão abordados neste primeiro capítulo, bem como as dificuldades encontradas pelos museus ao incorporarem este tipo de obra em seus acervos.

No segundo capítulo apresentaremos um breve histórico da criação do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, com o intuito de compreender como a formação do acervo da instituição se alinhou com as propostas dos diversos museus de arte moderna criados no pós-guerra, além de apresentar um curto panorama das principais coleções do museu. Ainda neste capítulo faremos uma apresentação do acervo de *time-based media* do MAM Rio em duas etapas, fazendo uma diferenciação entre coleção do museu e a coleção em comodato¹, introduzindo alguns exemplos e problemáticas relacionadas a cada uma delas.

No terceiro capítulo selecionamos duas obras da artista Katia Maciel que se encontram no comodato de Gilberto Chateaubriand no MAM Rio para exemplificar as dificuldades encontradas para preservar obras de TBM. São dois exemplos de obras *software-based*, “Na estrada” e “Um, nenhum e cem mil”, que apresentam questões acerca do processo de aquisição, de documentação e de preservação da obra. Ao longo do texto abordaremos algumas ações recomendadas por projetos internacionais, como o projeto *Matters in Media Art*, e também baseadas em outras

¹ **Comodato** tem previsão no Código Civil Brasileiro (Lei n.º 10.406 de 10 de janeiro de 2002) em seus artigos 579 a 585 e é o contrato unilateral (pois apenas o comodatário assume obrigações), gratuito, pelo qual alguém (comodante) entrega a outra (comodatário) coisa infungível (infungibilidade é o princípio que define os bens móveis que não podem ser substituídos por outros da mesma espécie, quantidade e qualidade), para ser usada temporariamente e depois restituída, sendo que possui caráter *intuitu personae*. Logo, todo bem móvel único é infungível, assim como todo bem imóvel. Uma vez que a coisa é infungível, gera para o comodatário a obrigação de restituir um corpo certo. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Comodato>. Acesso em: 11 nov 2019.

discussões sobre estratégias de preservação digital por conservadores de diversas instituições. Apresentaremos estas discussões divididas em três fases principais: Aquisição, Documentação e Preservação. Em cada uma destas fases existem etapas ou ações específicas que serão apresentadas como recomendações para a preservação das obras. A medida que estas recomendações forem aparecendo, tentaremos traçar um paralelo com o que é realizado no MAM usando as duas obras indicadas como referência.

1 *Time-based media art* nos museus

1.1 Conceituando *time-based media*

A categoria referida neste trabalho como *time-based media* tem se tornado cada vez mais usual nos grandes museus, principalmente norte-americanos e ingleses. Este termo é usado para englobar diferentes manifestações artísticas que possuem o tempo como uma das dimensões da obra, incluindo apresentações de *slides*, filmes, videoarte, arte sonora, instalações e arte digital. Nas bibliografias em língua portuguesa são mais recorrentes termos como “novas mídias”, “artemídia”, “arte multimídia” ou “mídias variáveis”, que abarcam algumas manifestações mas que quase sempre se mostram incapazes de sintetizar a variedade dessas formas de arte. Em grande parte, como apresenta Andreia Magalhães (2015) reside aí a dificuldade em definir um termo, pois, por exemplo, uma instalação pode ter uma projeção ou diversas projeções, com diferentes suportes, pode conter elementos analógicos, pode funcionar por meio de um *software*, pode conter tecnologias obsoletas, etc.

Portanto, o que une estes campos na categoria que estamos chamando de *time-based media* ou, em uma tradução livre, “mídias baseadas na dimensão temporal”? Duas definições de museus que possuem esta categoria já consolidada em seus acervos vão ser utilizadas para nortear este trabalho: No site da Tate Modern, em *Art Terms* encontramos a seguinte definição: “[*Time Based Media*] refere-se a obras de arte que dependem de aparatos tecnológicos e possuem uma dimensão temporal”.² Já na definição do museu Guggenheim adiciona-se a perspectiva do espectador:

Obras de arte contemporânea que possuem vídeo, filme, *slide*, áudio ou tecnologias de computador são referidas como obras de *time-based media* pois possuem duração como uma dimensão e se revelam para o espectador ao longo do tempo. (GUGGENHEIM, 2019)³

² Neste trabalho, todas as traduções foram feitas pela autora e as citações na língua original estarão em nota de rodapé.

[*Time Based Media*] Refers to art that is dependent on technology and has a durational dimension. Fonte: TATE. *Art Terms*. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/t/time-based-media>. Acesso em: 16 abr 2019.

³ Contemporary artworks that include video, film, slide, audio, or computer technologies are referred to as time-based media works because they have duration as a dimension and unfold to the viewer over time. Fonte: THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/conservation/time-based-media>. Acesso em: 16 abr 2019.

A opção pelo termo em inglês, através dessas duas definições, em detrimento do usual na literatura brasileira “novas mídias”, se baseia, entre outros fatores (como sua atualidade e recorrência), pela inadequação da noção de novidade em relação a parte significativa dos objetos aqui elencados para estudo, muitas vezes baseados em mídias já consideradas obsoletas, como o vídeo analógico e o filme, por exemplo. Nesse sentido, como nas definições de Marie-Catherine Cyr, a opção pelo termo *time-based media* se completa na medida em que trataremos de obras que possuem a dimensão temporal e elementos tecnológicos, ou seja, que precisam de dois componentes para existirem: um sinal e um *display*.

Sinais, como usados nas instalações de arte, são sons ou imagens codificadas que podem ser transmitidas por um equipamento específico. Exemplos disto são as fitas magnéticas de áudio e vídeo, CDs, DVDs e programas de computador. *Displays*, são componentes que incluem elementos do espaço, iluminação, acústica e o próprio equipamento físico [para reproduzir os sinais].⁴ (CYR, 2008, p. 10-11)

Cyr também nos apresenta a noção de que como *displays* os componentes podem ser esculturais ou funcionais. Nesse sentido, enquanto elementos esculturais atuam como itens fundamentais para a compreensão da obra, tanto no sentido físico quanto no sentido estético-conceitual; por outro lado, enquanto elementos funcionais não afetam a compreensão da obra ou não estão visíveis.

1.2 Novos desafios para os museus

Obras em suportes não tradicionais ocupam cada vez mais espaços na produção artística e, portanto, nas coleções dos museus. Ao longo da história da arte, observamos que a classificação dos objetos artísticos com base nos suportes facilitou as divisões e metodologias a serem aplicadas para sua conservação. A mudança, no século XX, de uma trajetória artística baseada na dimensão material para o imaterial e o rompimento com as categorias tradicionais até a

⁴ Signals, as used in art installations, are encoded sounds or images which can be transmitted or decoded by a specific piece of equipment. Examples of these are audio and video magnetic tapes, CDs, DVDs, and computer programs. Display components include elements of space, lighting, acoustics and the actual physical equipment.

desmaterialização do objeto de arte, revela a necessidade de reavaliar os critérios de classificação e tratamento nas novas coleções dos museus.

As obras de arte de base tecnológica e com imagens em movimento apresentam, como é sabido, aspetos particulares ligados à constituição material dos suportes e às tecnologias utilizadas na sua produção e apresentação. Quando estas obras integram instalações, questões adicionais se colocam relacionadas com a necessidade de compreender e registrar as formas mais adequadas de proceder à sua reapresentação, o que exige que, para além das questões técnicas e materiais relacionadas com suportes, equipamentos, registro e apresentação, sejam consideradas dimensões de carácter imaterial que dizem respeito a características do espaço ou a modos de integração do espectador, por exemplo. Há ainda a considerar que o tempo, mais do que a materialidade ou a espacialidade, caracteriza estas obras e é determinante na experiência do espectador. (MATOS, 2015)

No âmbito institucional brasileiro, as problemáticas referentes às obras de *time-based media* iniciam-se já no momento da aquisição, mas também são frequentes a defasagem de documentação sobre as obras, a falta de registros das montagens e (re)exibições, armazenamento inadequado e desconhecimento das ações de conservação das obras. Como ressalta Magali Sehn, a formação dos acervos de arte moderna e contemporânea nos museus são paralelas às produções da década de 60 e 70 (momento inicial da *time-based media* no Brasil), ou seja, o museu estava em um momento de construção de metodologias e estruturação de suas bases museológicas:

Somando à problemática já existente, as novas modalidades artísticas introduzem novos recursos tecnológicos e novas relações com o espaço tempo e contexto. Do ponto de vista da preservação, a complexidade de conceitos e significados implícitos requer, desta vez, a participação do artista explicitando suas intenções quanto à preservação e a reapresentação de suas obras artísticas futuro. (SEHN, 2010, p.54)

Na década passada um grande número de estudos foram publicados em consequência da introdução de obras de *time-based media* nos espaços expositivos. As discussões evidenciaram a necessidade de uma nova forma de pensar as práticas e modelos de curadoria e também de preservação destas obras. As mudanças nas aquisições das instituições exigiram uma nova forma de pensar a documentação, a preservação e a restauração destas obras. Por exemplo, uma instituição como a Tate Modern conta com mais de 600 obras catalogadas como *time-based media* após a criação, em 2004, do departamento para tal categoria. A

média de crescimento deste acervo é de 40 obras por ano, dentre cerca de 1000 obras de arte que são adquiridas pela instituição anualmente.⁵

A criação desse departamento na Tate e de similares em outros museus, como no MoMA e no Guggenheim, se relaciona ao crescente volume de obras que podem ser categorizadas como *time-based media* e ao surgimento de projetos que visavam reunir as instituições que vivenciavam esta mudança em seus acervos como, por exemplo, o *International Network for Conservation of Contemporary Art* (INCCA), uma rede voltada para pesquisadores, na qual profissionais das áreas de conservação, curadoria, ciência, história da arte e outras trocam informações institucionais não publicadas. Os membros registrados possuem acesso a entrevistas com artistas, instruções de montagens de instalações, dados sobre as condições de trabalho, etc. Outro importante projeto é o *Variable Media Network* (VMN), fundado pela Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology e coordenada pelo Solomon R. Guggenheim Museum, de Nova York. Teve início em 2003 e foi idealizado por Jon Ippolito, Diretor Associado de Arte e Mídia do Guggenheim, no esforço por desenvolver e promover uma nova estratégia de preservação para trabalhos performáticos e baseados no tempo que pertencem a coleções permanentes. A VMN é reconhecida por sua metodologia inovadora para a área de conservação, pois busca definir níveis aceitáveis de mudança em qualquer objeto de arte e documenta as maneiras pelas quais uma escultura, instalação, ou trabalhos conceituais podem ser alterados (ou não) com intuito de preservar a obra sem que se perca a essência do trabalho.

Já o projeto *Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage* (DOCAM), que é um programa de incentivo e divulgação de pesquisas sobre *time-based media*, tem cinco eixos principais: conservação, documentação, catalogação, história das tecnologias e terminologias. O objetivo é propor ferramentas, guias e métodos que contribuam para preservação do patrimônio das artes tecnológicas.

E por fim, o projeto *Matters in Media Art*, que foi lançado em 2005 por meio de uma colaboração entre conservadores, curadores, documentalistas e técnicos dos museus MoMa, SFMOMA e Tate (museus parceiros do New Art Trust), com o objetivo de elaborar procedimentos específicos para empréstimos e aquisições de

⁵ Informação verbal fornecida pela conservadora de *time-based media* da Tate, Ana Ribeiro, durante o evento “Workshop Pinacoteca e Tate – coleções de time-based media” ocorrido entre 19 e 22 de fevereiro de 2019, na Pinacoteca de São Paulo, em parceria com o British Council Brasil.

obras compostas de novas tecnologias, procedimentos que permitam mais rapidez e confiança nos acordos entre museus. É possível acessar um completo e valioso conteúdo com diagramas que indicam etapas de análise para aquisição de obras (antes, durante e depois), documentos e formulários referentes aos empréstimos, laudos de estado de conservação, instruções de instalação e manutenção, planilhas de orçamento, etc.

Também é importante destacar duas publicações que abordam discussões sobre o tema e estudos de caso, como a publicação *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* (2011)⁶ e *Permanence Through Change. The Variable Media Approach* (2003)⁷.

1.3 Questões da conservação de *time-based media*

A evolução da disciplina de conservação/restauração e a solidificação dos códigos de ética dos museus ocorrem conforme as transformações na arte se sucedem ao longo dos séculos. Assim como a história da arte é marcada por confrontos e rupturas, a conservação/restauração passa por momentos de reavaliação de critérios e técnicas de intervenção. Quanto à preservação de arte moderna e contemporânea, o cerne da questão está na interpretação dos significados implícitos relativo às intenções do artista.

Instalação, performance, arte relacional e novas mídias são alguns dos campos cheios de contradições para museus e coleções, uma vez que, além dos desafios de preservação e catalogação, tais segmentos só existem na medida em que são apresentados, montados em algum espaço ou ligados a algo. A obra em si pode constituir-se de peças, projetos e instruções de montagem que necessitam ser arranjadas, encenadas e reinterpretadas continuamente para que sejam ativadas. (MALMACEDA, 2014, p. 4)

Isto aponta para outras questões que a conservação de *time-based media* precisa incorporar, como o caráter mutável destas obras, o risco eminente de obsolescência dos equipamentos e mídias, e, principalmente, os elementos essenciais para a interpretação dessas obras em relação a intenção do artista. Para

⁶ SCHOLTE, T. and WHARTON, G. (ed). **Inside installations: theory and practice in the care of complex artworks**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

⁷ DEPOCAS, A., IPPOLITO, J., JONES, C (ed). **The variable media approach : permanence through change**. Variable Media Network. New York : Guggenheim Museum ; Montréal : Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology, 2003.

obras de *time-based media* é preciso atentar-se aos graus aceitáveis de mudanças a curto, médio e longo prazo que cada trabalho pode sofrer a depender dos locais de exibição, montagem da obra, do desenvolvimento de novas tecnologias, etc.

Se um componente da obra pode ser trocado, ou não, dependerá do significado que este possui para cada obra em particular. Por exemplo, entender se uma obra originalmente em 16mm faz o mesmo sentido ao ser reproduzida em arquivo digital, ou ainda, se o suporte fotoquímico e a apresentação do projetor de cinema no espaço expositivo é inerente à compreensão do sentido da obra. A conservação, portanto, dependerá da avaliação da função e características das tecnologias envolvidas e da definição de quais são os elementos estéticos, conceituais e históricos da obra.

Um bom exemplo para ilustrar as questões levantadas até aqui é a aquisição da obra de Nam June Paik, *Untitled* (Piano), 1993, pelo MoMa. Paik começou a sua produção em vídeo no ano de 1965, quando comprou sua primeira filmadora portátil, a *Portapak* da Sony, e em pouco tempo se tornou um grande defensor da videoarte, como vemos nesta afirmação ainda no ano de 1965: “Assim como a técnica de colagem substituiu a tinta a óleo, também o tubo de raios catódicos substituirá a tela”⁸ (Paik apud Rush, 2006).

A obra de 1993, é uma instalação composta por um piano automático, controlado por um leitor de disquete de 5 ½" que reproduz *show tunes*⁹ em volume elevado; quinze monitores CRT, sendo onze na parte superior do piano, dois no meio e dois no chão. Alguns dos monitores reproduzem em *loop* dois vídeos produzidos pelo artista. Um dos vídeos é composto por imagens de John Cage e Merce Cunningham se misturando a formas psicodélicas coloridas. O outro vídeo apresenta imagens abstratas se mesclando a imagens das teclas de um piano se mexendo. Essas imagens eram originalmente reproduzidas por dois leitores de U-matic que ficavam instalados no chão - um em cada lado do piano - mas logo em 1994 foram substituídos por leitores de Laserdisc, com a autorização de Paik. Ainda sobre as imagens dos televisores, algumas delas são geradas a partir de duas câmeras de segurança que filmam as teclas do piano e as exibem em tempo real

⁸ “As collage technique replaced oil paint, the cathode ray tube will replace the canvas.”

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

⁹ *Show tune* é uma música popular originalmente escrita como parte de um álbum de um "show" (ou musical), especialmente se a música em questão virou "padrão", mais ou menos presas nas mentes da maioria das pessoas do contexto original. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Show_tune. Acesso em: 11 nov 2019.

nos monitores. Há um holofote em cima de um tripé que ilumina as teclas do piano e cabos pretos que conectam os monitores, reprodutores e as câmeras.

Figura 1 - Obra *Untitled*. 1993. Nam June Paik.



Fonte: The Museum of Modern Art, MoMA-NY, 2019.

Já na década atual, após dois anos de trabalho, foi concluído o projeto do MoMa de elaboração de um plano de conservação da obra citada acima, sob coordenação de Glenn Wharton, conservador de mídias do museu. A primeira fase do projeto tratou de realizar uma avaliação de risco que envolveu uma pesquisa da história do trabalho, avaliação da condição e vulnerabilidade de todos os elementos, e pesquisa de estratégias de conservação. A equipe principal era composta por um pesquisador de conservação, dois curadores, um documentalista, um gerente de departamento de curadoria e um conservador-chefe de novas mídias.

Esse processo se deparou com vários desafios, por exemplo: o piano além de estar com os martelos e a estrutura de madeira em mau estado, era tocado por um dispositivo que não é mais fabricado. A equipe decidiu por uma limpeza dos mecanismos internos que acarretou a troca de algumas peças, porém optou por não restaurar a estrutura de madeira. O *PianoDisc*¹⁰ de disquete 5 ½", dispositivo responsável por tocar o piano, mesmo ainda funcionando, foi deixado apenas como elemento estético, já que por não poder ser mais fabricado não poderia ser substituído futuramente. Foi utilizado, portanto, um *player* sem fio, fabricado pela *PianoDisc* e que foi instalado atrás do piano para realizar a mesma função através de uma mídia em MP3.

Dois dos monitores CRT não funcionavam mais. A escolha dos conservadores foi manter este padrão, substituindo os dois monitores por novos, da mesma tecnologia (CRT). Foi comprado um conjunto completo de monitores para servir de *backup*¹¹. Essa opção se dá pelo fato de tal tecnologia estar atualmente em desuso e à época ter sido uma opção de Paik em detrimento dos já existentes monitores de tela plana. Os vídeos em *laserdisc* foram convertidos para formatos digitais QuickTime sem compressão, também com a finalidade de *backup*. Por fim, foram adquiridos *backups* para as câmeras de segurança e para o holofote.

Esse caso nos mostra como a função do conservador de *time-based media* inclui muitas vezes a antecipação dos problemas que podem ser gerados pela obsolescência das tecnologias. Este tipo de dilema aparece para os preservadores, sobretudo no que tange a decisão de atualização de tecnologias. Podemos nos perguntar, por exemplo, se os reprodutores de Laserdisc devem permanecer como um elemento estético da obra, já que com a migração para arquivos digitais é possível reproduzir os vídeos a partir de um computador ou de algum outro player de mídia física, como um reprodutor de blu ray ou um dvd. Corroboraria essa opção o fato de que o próprio artista, em algumas ocasiões, atualizou tecnologias em suas obras, como no exemplo citado acima ao substituir a reprodução em U-Matic pelo

¹⁰ PianoDisc é uma empresa de fabricação de sistemas de reprodução de piano (um tocador automático). Criada em 1988, os produtos/sistemas de reprodução de músicas para piano foram se atualizando ao longo de 3 décadas. Atualmente permite a reprodução de músicas pré-gravadas utilizando Ipad, Itouch, Ipod ou MP3 player (pendrive) para controlar um piano acústico (qualquer marca e modelo). Disponível em: <https://prodigy.pianodisc.com/what-is-pianodisc>. Acesso em: 25 abr. 2019.

¹¹ Cópia de segurança.

Laserdisc ainda em 1994. Por isso, entender os limites de modificações perpassa pela compreensão da produção do artista como um todo.

Aqui talvez esteja colocada uma questão inerente à preservação de *time-based media*: como conservar objetos que já em sua natureza prenunciam a sua própria perda? Como manter essa produção em sintonia com questões da contemporaneidade? Questões fundamentais neste período de constante inovação no qual vivemos, de surgimento e morte acelerada das tecnologias digitais e apagamento das nossas memórias.

Tão importante quanto atentar para o fato de que essas metodologias de preservação estão todas em desenvolvimento é perceber que são soluções provisórias e paliativas. Em decorrência da velocidade contínua que sucateia as tecnologias em períodos cada vez mais curtos, as soluções encontradas, por ora, estão fadadas a criar os mesmos problemas que pretendem resolver. A transposição e adequação de obras para novos equipamentos ou sua reprogramação não resulta em soluções definitivas. Antes, esses procedimentos apontam para a necessidade de uma prática contínua de atualizações, a qual poderá também implicar, em algum ponto, um resultado bastante distinto da obra criada pelo artista em um contexto histórico determinado. (BEIGUELMAN, 2014)

2 Entendendo o acervo do MAM Rio

2.1 Breve Histórico

Os museus de arte moderna surgiram no Brasil no final da década de 1940 seguindo um modelo implementado nos Estados Unidos pelo MoMA-NY. Na leitura de Parada (1993) e Sant'anna (2008), a exportação desse modelo era uma ferramenta útil para estreitar os laços entre EUA e os países latino-americanos, na Política de Boa Vizinhança, que buscava conter a influência europeia nos países latinos, os avanços do regime comunista no pós-guerra e garantir a hegemonia estadunidense sobre os países do continente americano. A mensagem vinculada à criação desses museus era uma forma de propagandear uma visão de modernidade cosmopolita, baseada em novos padrões estéticos e de consumo. Os museus de arte moderna pretendiam se estabelecer como um espaço simbólico na dinâmica da cidade, possibilitando que diversos agentes sociais aspirassem à modernidade. A tarefa destes museus era aproximar os artistas e o público, apressando a difícil tarefa da compreensão da arte moderna abstrata, educando-os e atualizando suas percepções estéticas. Este foi o contexto do projeto e da construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, baseado nos preceitos de um museu escola. Este museu, que se pretendia moderno, não se limitava a um salão de exposições das grandes obras da história da arte, mas idealizava também um espaço para experimentações e aprendizados, ampliando o termo “moderno” para as produções contemporâneas que não se restringiam a arte estilisticamente moderna¹².

Os nomes que recorrentemente aparecem como fundadores do Museu englobam importantes personalidades da elite carioca como Raymundo Ottoni de Castro Maya, industrial e empresário; Gustavo Capanema, ex-ministro da Educação e Saúde; Walther Moreira Salles, proprietário do Banco Moreira Salles; Roberto Marinho, do jornal O Globo; Josias Leão, embaixador; Rodrigo de Mello Franco, diretor do SPHAN¹³ e Paulo Bittencourt e Niomar Moniz Sodré, proprietários do jornal Correio da Manhã (SANT'ANNA, 2011). Estas personalidades responsáveis pela criação do Museu constituíam um grupo de intelectuais e figuras públicas de

¹² PARADA, Maurício. A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50. PUC. Rio de Janeiro, 1993.

¹³ Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Atualmente Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

muito poder social, em sua maioria colecionadores, que cederam seu gosto e prestígio social formando o acervo do museu, um modo de transformar capital econômico em capital social e se tornarem agentes ativos no processo de modernização do país.

A instituição Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi fundada em 1948, tendo sua primeira sede no edifício do antigo Banco Boa Vista, projetado por Oscar Niemeyer, localizado na Praça Pio X, no Centro da Cidade do Rio de Janeiro. A sede é transferida para o mezanino do edifício do então Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema, em 1952. Neste mesmo ano, Affonso Eduardo Reidy é convidado para executar o projeto do edifício sede do Museu, que recebe em 1953 a doação de um terreno de 40.000m² na área a ser aterrada da praia de Santa Luzia, contíguo à Avenida Beira-Mar. A área destinada à instalação definitiva do MAM fazia parte de um programa de urbanização que incluía o projeto do Aterro e do Parque do Flamengo (COSTA, 2013).

Inicialmente três unidades foram projetadas: o Bloco Escola, o Bloco de Exposições e o Bloco Teatro¹⁴. Assim que foi inaugurado, o Bloco Escola acolheu ateliês-escolas de artistas que já apresentavam propostas inovadoras no cenário de arte do Rio de Janeiro, tornando-se espaço de intensas atividades experimentais. O MAM foi abrigo de muitos debates, exposições, manifestos e produção audiovisual de resistência da classe artística ao regime militar. Exposições como Opinião 65, Opinião 66 e Nova objetividade brasileira (1967) tiveram papel fundamental nas discussões estéticas e políticas no fim dos anos 60, estabelecendo contato entre as diversas formas de arte e a cultura popular. Seguindo a tendência de subversão da cultura de massa por parte dos movimentos artísticos das décadas 60 e 70, a ocupação dos espaços do MAM por artistas como Hélio Oiticica, Antonio Manuel, Lygia Pape, Lygia Clark, construiu um espaço de transgressão às normas e práticas museológicas.¹⁵

Em 1978, um incêndio no prédio do MAM Rio destrói 90% de seu acervo e compromete grande parte da edificação, interrompendo as relações entre a vanguarda experimental e o museu. No final de 1979 o museu volta a expor, usando apenas as partes menos atingidas, mas só reabre completamente as portas em

¹⁴ Só foi construído em 2006, com a casa de show Vivorio. (RUIZ, 2013)

¹⁵ RUIZ, Giselle de Carvalho. Arte/cultura em trânsito: o MAM/RJ na década de 1970. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad; Faperj, 2013.

1982, quando recomeça a formação de sua coleção, sobretudo por meio de doações de artistas e instituições.

Logo após o incêndio, o colecionador Gilberto Chateaubriand começa a fazer parte de uma comissão de negociações e reconstrução do Museu e em 1991 apresenta uma grandiosa mostra de sua coleção denominada “Do Moderno ao Contemporâneo”, organizada por Fernando Cocchiarale e Wilson Coutinho. Essa exposição com 411 obras – a maior realizada a partir da Coleção Gilberto Chateaubriand– traz de volta prestígio para o MAM Rio, que estava sem muita popularidade após o incêndio, e estabelece o papel dessa coleção como mais importante representante da arte brasileira.¹⁶

Em 1993 o museu recebe a Coleção Gilberto Chateaubriand em regime de comodato, contando com cerca de 4000 obras, e em 2005 recebe, também em regime de comodato, o acervo do diplomata Joaquim Paiva, com aproximadamente 1600 obras.

Segundo o site da instituição o acervo do MAM atualmente se divide entre estas três coleções: Coleção Museu de Arte Moderna, Coleção Gilberto Chateaubriand e Coleção Joaquim Paiva. Somando mais de 15 mil obras no acervo do museu.¹⁷

2.2 As coleções

2.2.1 Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

A coleção do MAM começou a ser formada mesmo antes de sua fundação (1948), quando recebeu a doação de Nelson Rockefeller da obra *Ocean for Birds [Oceano para Pássaros]* (1945), óleo sobre tela, de 1946, de Yves Tanguy. O acervo conta com obras seminais da história da arte como Giacometti, Arp, Fontana, Brancusi, Sergio Camargo, Volpi, Lygia Clark, Oiticica, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Ernesto Neto, e outros. A coleção foi formada, majoritariamente, por doações privadas e públicas de importantes trabalhos de artistas nacionais, mas se

¹⁶ SIQUEIRA . A dimensão pública da Coleção Gilberto Chateaubriand. In: XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004, Belo Horizonte - MG. Caderno de resumos, 2004. p. 96-97.

¹⁷ MAM RIO [Site Institucional]. Disponível em: <https://www.mam.rio/artes-visuais-colecoes/>. Acesso em: 28 mai. 2019.

destaca por abrigar a maioria das obras internacionais da instituição. Desde o início, a coleção do MAM teve um perfil internacional.

A ideia de arte moderna tinha na sua origem uma perspectiva universal, de construção de um vocabulário visual e poético no qual as variações locais, os muitos idiomas específicos, se integrariam e se comunicariam, constituindo uma linguagem comum e cosmopolita. (OSORIO; MESTRE, 2015)¹⁸

No incêndio de 1978, das 1000 obras do acervo cerca de 50 sobreviveram.¹⁹ Entre as obras perdidas estão dois quadros de Picasso, *Dora Maar* (1941) e *Cabeça Cubista* (1909), *Mulher Chorando* (1947) de Cândido Portinari, *Mulher* (1954) de Di Cavalcanti e também a obra doada por Nelson Rockefeller em 1946. Dentre as sobreviventes está a obra *No 16*. (1950) de Jackson Pollock, que foi vendida este ano (2019) para um colecionador particular com fim de auxiliar a criação de um fundo patrimonial e frear a crise financeira que o museu vive.

Após o incêndio o MAM recomeçou a formar sua coleção com intensa doação de obras de colecionadores e outras instituições. Hoje o acervo possui cerca de 6600 obras. Soma-se a esses esforços importantes estratégias que vem ajudando a formar a coleção, como o Programa Petrobras Cultural (Artes Visuais)²⁰, o Prêmio PIPA²¹ e o Prêmio Marcoantonio Vilaça, da Funarte²².

Segundo o Estatuto Social do MAM Rio publicado em 2018, uma Comissão de Acervo composta por 6 membros (o curador do museu mais cinco pessoas indicadas pela diretoria, sendo um necessariamente um membro da diretoria) tem como competência deliberar sobre doações e novas aquisições de obras ou baixas no acervo, reunindo-se normalmente duas vezes ao ano. O conselho atualmente é formado pelo presidente do MAM-Rio Carlos Alberto Gouvêa Chateaubriand, pelo curador Fernando Cocchiarale e por mais 4 membros: Fábio Szwarcwald, Eugenio Pacelli de Oliveira Pires dos Santos, Luiz Guilherme Schymura de Oliveira, Luís Antônio de Almeida Braga.

¹⁸ Texto dos curadores Luiz Camillo Osorio e Marta Mestra para a exposição “Poucas e boas! Obras da coleção internacional do MAM”. Disponível em: <http://www.pipa.org.br/2015/03/poucas-e-boas-reune-obras-da-colecao-internacional-do-mam-rio/>. Acesso em: 10 ago. 2019.

¹⁹ Incêndio destrói todo acervo do MAM. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 19, 09 jul. 1978. 1º Caderno. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1978_00092.pdf. Acesso em: 17 ago. 2019.

²⁰ <https://ppc.petrobras.com.br/sobre-o-programa>

²¹ <http://www.premiopia.com/>

²² <http://www.funarte.gov.br/premio-marcantonio-vilaca/>

Apesar da divulgação do Estatuto Social, não existe uma clareza sobre políticas de aquisição ou descarte nem plano museológico.

2.2.2 Coleção Gilberto Chateaubriand

Coleção em comodato no MAM desde 1993 com cerca de 6.630 obras. É dentre as coleções MAM Rio, a que permite formar um panorama quase completo da produção artística brasileira, com obras referenciais do modernismo, passando pelas mudanças e transgressões artísticas nas décadas de 1950, 1960 e 1970, e abrangendo com consistência as mais recentes produções, incluindo artistas relativamente desconhecidos dentro de uma coleção.

A coleção começou a ser formada em 1954, quando o pintor José Pancetti presenteou Chateaubriand com a tela “Paisagem de Itapoã” (1953). Chateaubriand estreitou laços com muitos artistas desde que eram iniciantes, o que permitiu que a coleção acompanhasse a trajetória de muitos artistas importantes pra história da arte brasileira. Trata-se de uma coleção muito plural, tanto em tendências estilísticas quando em técnicas, meios e suportes. Estão presentes obras muito marcadas como referências icônicas do nosso imaginário como *Urutu* (1928), de Tarsila do Amaral, *Bandeirinhas* (1960), do Volpi e *B33 Bólido caixa 18 “Homenagem à Cara de Cavalo”* (1965-1966), de Hélio Oiticica, além de outras mais recentes, que são apostas do colecionador e alinhamento com as discussões surgidas na arte contemporânea, contando com trabalhos de artistas como Cabelo, Rivane Neuenschwander e Thiago Rocha Pitta.

2.2.3 Coleção Joaquim Paiva

A única coleção do museu dedicada exclusivamente à fotografia é formada por um conjunto de cerca de 1.840 obras de fotógrafos e artistas de diferentes gerações e nacionalidades apresentando um panorama completo da história da fotografia, desde os tempos inaugurais da daguerriotypia e suas vertentes mais documentais até a presente era da imagem digital.

Do ponto de vista da técnica, a coleção conta a história dos séculos XX e XXI a partir dos processos empregados na produção de uma imagem. Tendo como ponto de partida a fotografia de base de película sensibilizada

com saís de prata, há nesse conjunto exemplos de praticamente tudo aquilo que foi sendo experimentado ao longo das décadas: pinhole, colagem, fotomontagem, imagens revertidas, fotografia infravermelha, combinação de fotografia com pintura, desenho, fragmentos de jornais, retalhos de tecidos e decalques, apresentação em séries ou sequências, viragens, imagens negativas, light painting, além de imagens que ficam entre o bidimensional e o tridimensional das mais diversas maneiras – desde a simples tecelagem até montagens de caráter escultórico, séries apresentadas em tiras sanfonadas, em portfólios, em livros de artista ou montadas sobre papel artesanal.(COCCHIARALE; LOPES, 2016)²³

A coleção começou a ser formada na década de 1970, quando Paiva realiza uma série de mais de 300 fotografias em preto e branco sobre a cidade de Brasília e depois adquire suas primeiras obras: duas fotografias da norte-americana Diane Arbus. Era um momento no qual a fotografia não tinha ainda o prestígio que tem atualmente no mercado de arte e a atuação de Joaquim Paiva como diplomata foi importante para formação da coleção nesse segmento. Na parte da coleção que se encontra no MAM estão 230 fotógrafos brasileiros e cerca de 140 estrangeiros de 22 países, em três continentes, todos eles nascidos entre 1885 e 1988.

A Coleção Joaquim Paiva está no MAM desde 2005 em regime de comodato e já foi diversas vezes exibidas em exposições dedicadas exclusivamente à coleção ou junto com outras obras.

2.3 Acervo de *time-based media* no MAM Rio

Dado o contexto de formação do acervo do MAM em um período de rupturas e reformulações das práticas artísticas como já foi aqui exposto, temos por um lado a presença expressiva de objetos de arte produzidos seguindo preceitos modernistas e ocupando a categoria que convencionou-se como arte moderna, mas também está presente um conjunto de obras de arte contemporânea, que foram produzidas questionando estes preceitos anteriormente estabelecidos e que, por uma série de novas experimentações artísticas, amplia e transgride as tradicionais práticas das instituições museais. Portanto, para que as ações do museu possam contemplar essas duas vertentes, é preciso assumir a dissolução das fronteiras e categorias claras e se abrir às novas modalidades e suportes que são introduzidos pela arte contemporânea (vídeo, áudio, *software*, performance, instalações...).

²³ Texto dos curadores Fernando Cocchiareale e Fernanda Lopes para a exposição “Coleção Joaquim Paiva”. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/537-12-06-2016-colecao-joaquim-paiva-no-mam-rio.html>. Acesso em: 24 ago. 2019.

Frente a essa realidade é preciso readequar os critérios adotados para aquisição, catalogação, conservação e exibição, desde a elaboração de uma ficha catalográfica que contemple uma diversidade de materiais, bem como a imaterialidade de algumas obras, até a documentação da exibição dessas obras (montagem, modificações, equipamentos e mídias, interação, registro de performance, etc).

Falar sobre a desestabilização que a arte contemporânea provoca aos pressupostos teóricos e procedimentos práticos do museu é puxar toda uma trama de trabalhos que tensionam os museus, nos planos físicos e simbólicos, pela transitoriedade ou efemeridade, pela escala e relação específica com o espaço (não museal) em que se constituem, pela crítica aos conceitos que ancoram o museu e a suas operações de compartimentação.

[...] Mesmo obras de caráter objetual desestabilizam os museus, seja porque solicitam a participação do público ou sua circulação no cotidiano, o que é vedado no contexto do museu, seja porque impõem dificuldades de conservação. Num contexto em que muitas vezes a obra confunde-se com seu registro, sua documentação, em que os trabalhos podem ser remontados conforme as instruções do projeto do artista, as funções do museu se aproximam à do arquivo. Esse estado de coisas enseja a elaboração de novos parâmetros de documentação, exibição e conservação e a discussão de novas bases conceituais para a prática dos museus de arte. (TUTTOILMONDO, 2010)

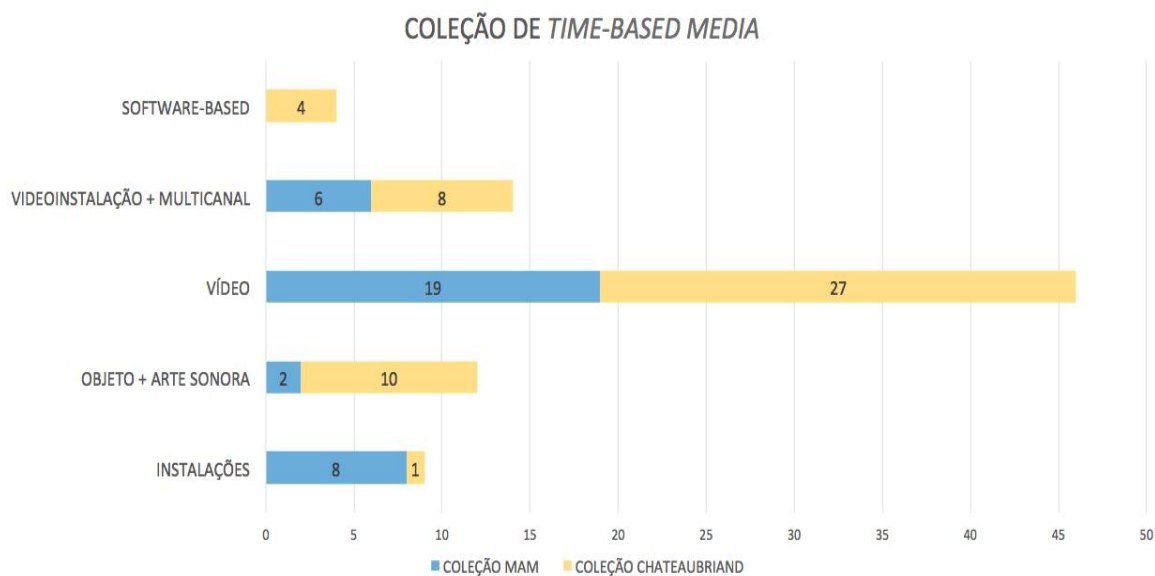
Neste sentido, uma iniciativa pioneira do museu para ampliar as ações focadas nestas categorias foi a criação do Departamento de Fotografia, Vídeo e Novas Mídias em junho de 1986, comandado por Pedro Karp Vasquez. Embora o departamento não tenha ficado ativo por muito tempo nem tenha atuado de forma significativa para além da área da fotografia, sua criação marca um momento de reconhecimento da importância de incorporar as novas práticas artísticas dentro de uma instituição moderna, como relata o próprio Karp Vasquez em texto produzido para “Anais do Museu Histórico Nacional” (2000):

Porém, quando aquilo que era apenas um sonho com poucas possibilidades de concretização se transformou numa proposta de viabilização imediata, já não me interessava mais fazer algo voltado apenas para fotografia, pois desejava abarcar também a utilização do vídeo pelos artistas plásticos [...], e, sobretudo, as novas tecnologias que começavam a se consolidar.

[...] a holografia já havia sido incorporada por alguns artistas, a primeira câmara digital (a Mavica, da Sony) já era uma realidade e a computer art, apesar de embrionária, deixava entrever desdobramentos fascinantes, de forma que me parecia muito mais sensato criar não um departamento restrito à fotografia (afinal de contas, uma técnica oitocentista) e sim aberto a todas as vertentes da imagem técnica, englobando desde aquelas então existentes quanto aquelas ainda por inventar. (KARP VASQUEZ, 2000, p.37)

Atualmente as obras de *time-based media* estão classificadas nos seguintes módulos no sistema de catalogação do museu: instalação, vídeo-instalação + multicanal, objeto + arte sonora, *software-based* e vídeo. Segundo um relatório produzido em 2018 pela equipe de museologia, o MAM Rio conta com 85 obras de *time-based media* num universo das quase 16 mil obras do museu. Destas, trinta e cinco obras pertencem à Coleção Museu de Arte Moderna e cinquenta obras pertencem à Coleção Gilberto Chateaubriand. A categoria vídeo é a que possui maior representatividade, constituindo 54% do acervo de TBM, sendo dezenove obras da coleção MAM e vinte sete da Coleção Chateaubriand.

GRÁFICO 1 – Coleções com *time-based media* no MAM Rio



Fonte: Própria autora.

É importante enfatizar que a aquisição de TBM para a Coleção Museu de Arte Moderna começou apenas no início dos anos 2000 a partir de prêmios e patrocínios, como o Prêmio Investidor Profissional de Arte - PIPA, o Prêmio de Artes Plásticas Marcantônio Vilaça, o Patrocínio Petrobras, e também através de doações dos próprios artistas. A coleção conta com obras de alguns artistas atuantes desde a década de 60 e 70, como Cildo Meireles e Artur Barrio, mas a maioria das obras são de artistas com produções mais recentes como Jonathas de Andrade, Luiza Baldan e Thiago Rocha Pitta.

FIGURA 2 - 1) De dentro para fora 2) Simples..... (1970), Artur Barrio.



Fonte: Blog do artista²⁴

A presença da obra 1) *De dentro para fora* 2) *Simples.....* (Artur Barrio, 1970) pode ser considerada como uma preocupação do museu em adquirir obras do período de inserção do vídeo nas experiências artísticas de artistas brasileiros. O trabalho de Barrio consiste em um monitor de televisão disposto tal qual uma escultura, sobre uma base de madeira, e coberto por um tecido branco. A televisão permanece ligada transmitindo a programação diária de um canal. Tanto a obra de Barrio, quanto a obra *Marulho* (1991-2001), de Cildo Meireles, foram adquiridas no edital para aquisições do Programa Petrobras Artes Visuais. O objetivo era, segundo Fernando Cocchiarale, curador do MAM na época, possibilitar a circulação de obras de grandes dimensões, que eram trabalhos fundamentais desses artistas mas que eram mais difíceis de serem montados.²⁵

É curioso que mesmo tendo sido um polo de experimentações das décadas de 60 e 70, com participação ativa de artistas como Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale - que integravam importante grupo que consolidou a primeira fase da videoarte no Brasil²⁶ - a presença de obras deste período no acervo do museu parece não corresponder a relevância que a instituição teve (junto com o MAC-USP) como espaço promotor dessas experimentações.

Observa-se, no caso do Brasil, que é nos arquivos pessoais de artistas que estão contidos a maior parte de registros de performances, eventos e projetos em videoarte do referido período.

²⁴ Disponível em: <http://arturbarrio-registros.blogspot.com/2010/11/1-de-dentro-para-fora-2-simples1970.html>. Acesso em 30 out. 2019.

²⁵ Informação Verbal: Conversa com a museóloga Cátia Louredo e o curador Fernando Cocchiarale no MAM em 27 set. 2019.

²⁶ MACHADO, Arlindo. **As linhas de força do vídeo brasileiro**. In: Arlindo Machado (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

Para evidenciar tal constatação, destacamos o *Brazilian Film and Video Preservation Project* (BFVPP), projeto idealizado pela artista Vivian Ostrovsky e desenvolvido em parceria com a Associação Cultural Videobrasil (SP) e a Electronic Arts Intermix com objetivo de estudar, conservar e preservar obras seminais da videoarte e dos filmes experimentais produzidos por artistas mulheres entre 1960 e 1983. Na maior parte dos casos acompanhados enquanto estagiária de pesquisa do projeto, os suportes originais dos trabalhos ou versões másteres que eram selecionados para o processo de restauração e digitalização estavam em posse das próprias artistas que mantinham os materiais audiovisuais em seus estúdios, sem que houvesse armazenamento adequado ou migração dos suportes.

2.4 *Time-based media* na Coleção Gilberto Chateaubriand

As obras de *time-based media* cedidas em comodato pelo colecionador Gilberto Chateaubriand também foram majoritariamente produzidas a partir do anos 2000. O último levantamento das obras da coleção, realizado em 2018 pela equipe do museu, nos mostra que a obra em TBM mais recente da coleção é “Mapa da ilha de Lampelusa”, 2015 de Ana Hupe. Com base no mesmo levantamento, é possível observar que a maior parte das obras em TBM da coleção se situa entre os anos de 2004 e 2006, com obras de Katia Maciel, Paulo Vivacqua, Laura Erber, Daniel Toledo, Ynaiê Dawson e Mariana Manhães. As duas obras mais antigas, e únicas produzidas antes dos anos 2000, são “Meu Amigo Jason”, de Jorge Barrão do ano de 1992 e “Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos”, de 1998, de Mauricio Dias & Walter Reidweg.

Dentro dessa coleção em comodato, selecionamos, a partir do conjunto de obras da artista Katia Maciel, dois trabalhos específicos onde iremos aprofundar questões relacionadas à conservação de TBM buscando referências para encontrar as melhores práticas nas orientações de projetos como o *Matters in Media Art* e outros estudos realizados por conservadores de instituições para guiar as diversas etapas necessárias para preservação das obras.

A artista Katia Maciel possui produção quase que exclusivamente no campo da *time-based media* e está presente de forma consistente no acervo. Atualmente, o conjunto de obras da artista na coleção é formado por quatro trabalhos em vídeo monocal: *Inútil Paisagem* (2005), *Desarvorando* (2006), *Meio cheio meio vazio*

(2009) e *Uma árvore* (2009); duas obras de vídeo-instalação: *Noitedia* (2011) e *Autobiografia* (2014); e por quatro obras *software-based*: *Mantenha a distância* (2004), *Na estrada* (2004), *Um, nenhum e cem mil* (2004) e *Ondas: Um dia de nuvens listradas vindas do mar* (2006).

É importante observar que as obras em comodato acrescentam outras problemáticas para o acervo de *time-based media*, a começar pelo processo de aquisição destas obras. Naturalmente, a escolha é feita pelo colecionador e pelos profissionais que o assessoram. Do ponto de vista da constituição de um patrimônio público, a situação mostra-se preocupante no que tange os esforços de preservação. Mesmo se reconhecermos o espírito público da coleção e de apoio ao museu que norteia a atitude do colecionador, a doação desta coleção para o museu no futuro é incerta, apesar da longa duração do comodato. Além disso, os procedimentos recomendados para aquisição destas obras ficam comprometidos, pois as negociações ocorrem entre artista e colecionador, que na maior parte das vezes recebe as obras apenas em formato de exibição, com instruções incompletas de montagem, e com documentação insuficiente (autenticidade, versões, tiragem, variações que permitam a preservação e exibição da obra, etc).

Esse tipo de questão também afeta a execução de pesquisas como a nossa. Nesse sentido, ao delimitarmos nosso campo de observação a uma parte específica do conjunto de obras de *time-based media* dentro da Coleção Gilberto Chateaubriand, também encontramos as limitações acima expostas, com ausência de uma padronização de documentação e mesmo de materiais por parte do processo de aquisição. Por isso, foi fundamental o contato direto com a equipe de museologia do museu e a própria artista como forma de mapear e entender a condição das obras no que tange os interesses que orientam as práticas de preservação.

Como parte da metodologia para recolhermos essas informações formulamos uma série de perguntas que foram encaminhadas à artista. As visitas ao museu e o contato direto com a equipe de museologia permitiu entender a dimensão do acervo e entrar em contato com a documentação disponível. No capítulo a seguir nos debruçaremos sobre o objetivo específico dessa pesquisa, analisando as práticas de preservação e propondo complementos a essa prática, com a finalidade de observar em exemplos práticos as ideias que norteiam a preservação desse tipo de obra. Tais conceitos poderão ser desenvolvidos à medida que forem citados, apresentando na

prática soluções e exemplos do que habitualmente se encontram na teoria. Por fim, a pesquisa também pretende colaborar como uma ponte entre os responsáveis pela preservação da obra e a própria artista, buscando informações que possam ser relevantes para a missão da equipe de museologia.

3 Estudos de caso: obras de Katia Maciel na coleção Gilberto Chateaubriand

3.1 As obras selecionadas da artista

A obra *Na Estrada* (2004), da artista Katia Maciel, em comodato no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ilustra um aspecto comum a diversas produções artísticas (que também não se restringe a *time-based media*), que é a intenção do artista em reutilizar materiais de uma determinada obra anos após sua execução. No caso da obra *Na Estrada* a artista optou por transformar um curta metragem de 8 minutos produzido em 1993 pela própria em uma instalação interativa. Nessa instalação, três sequências do filme original foram selecionadas e são projetadas em *loop* em três telas diferentes. A projeção permanece sem som e sem cor até que um visitante se aproxime de uma das telas e acione, através de um sensor, a cor e o som desta tela.

O segundo caso é a obra *Um, nenhum e cem mil* (2002-2011), instalação interativa da mesma artista que também se encontra em comodato no MAM. A obra consiste na projeção de uma interface com diversos rostos. O visitante interage com a obra através de um mouse escolhendo dois rostos que começam a disparar frases clichês de forma alternada, formando um diálogo sem sentido entre esses personagens.

Para guiar as ações de conservação dessas obras devemos fundamentar as estratégias de forma que a intenção da artista seja mantida. Como ainda era possível o contato direto com a artista estudada, foram estabelecidas algumas comunicações para que pudéssemos compreender quais atitudes deveriam ser tomadas levando em consideração os aspectos a serem adaptados, ou seja, as variações aceitáveis para as obras, e os aspectos fundamentais para as instalações, aqueles essenciais a serem preservados. Essa forma de colaboração é fundamental para praticar a ideia da mútua responsabilidade da conservação dessas obras, compartilhada entre museu/coleccionador e o próprio artista.

3.2 Estratégias de preservação

A partir do exemplo dessas duas obras traçamos como objetivo deste capítulo discutir algumas estratégias para conservação de obras *software-based*, nos

mantendo cientes de que cada obra demanda cuidados específicos, mas que também existem diversas abordagens e estudos de caso que podem nortear as ações do museu para preservar elementos fundamentais que possibilitem o acesso a essas obras no presente e no futuro, respeitando-se esse elemento central da intenção do artista. Nesse sentido, usaremos como base algumas orientações do projeto *Matters in Media Art* para os processos de Aquisição, Documentação e Preservação de obras de *time-based media*, buscando referências para encontrar as melhores práticas, mas também observando as especificidades do museu e da coleção em comodato.

Desde o primeiro contato com a equipe de museologia do MAM foi muito claro que, em comparação aos procedimentos realizados por outras instituições estudadas e pelas orientações do *Matters in Media Art* - que eram minha base de pesquisa até aquele momento - havia uma dificuldade muito grande para o museu em estabelecer algumas etapas do processo de aquisição, em grande parte por conta da forma de aquisição em comodato, mas também pela falta de um procedimento específico para aquisição destas obras para coleção do museu.

Por exemplo, o MAM possui um Contrato de Compra e Venda que é um documento jurídico importante para estabelecer as obrigações do artista/galeria e os compromissos do museu. Em um dos itens é dado ao MAM o direito de reprodução e empréstimo das obras adquiridas, mas não estabelece a obrigação de colaboração do artista com dados biográficos e bibliográficos sobre ele mesmo ou sobre o trabalho, com intuito de preservação das obras em posse do museu.

Um caso ilustrado pela equipe de museologia do MAM se refere à obra 1) *De dentro para fora* 2) *Simples.....* (1970), de Artur Barrio, já citada no capítulo 2 deste trabalho. Após solicitação para exibição da obra em uma unidade do SESC em São Paulo a equipe do MAM entrou em contato por e-mail com o artista para tirar dúvidas sobre o trabalho, pois as informações coletadas na aquisição eram insuficientes. As dúvidas eram concernentes ao tipo e tamanho do tecido, modelo da TV, se a TV deveria ficar sintonizada em algum canal específico ou apenas permanecer ligada. O artista além de se recusar a responder as questões ainda negou o empréstimo da obra para exibição no SESC ou qualquer outra exposição. A obra pôde ser emprestada pois existia um documento jurídico que garantia ao museu esse direito sobre a obra que adquiriu, porém não foi possível obter

informações precisas sobre elementos que a equipe de museologia julgava importantes para a manutenção do conceito do trabalho.

Além desses, outros pontos essenciais que devem constar no contrato passam pela necessidade de emissão de um Certificado de Autenticidade que deve ficar sob posse do museu, a obtenção das mídias nos formatos de melhor qualidade possível (master digital para preservação sem compressão, master no formato original, uma cópia de acesso, etc.), bem como de documentação detalhada das instruções de montagem da obra.

É fundamental para o esforço de preservação entender o momento de aquisição de uma obra como momento ideal para obter as informações que podem guiar futuras decisões sobre armazenamento, exibição, empréstimo e conservação. Essas decisões podem ser divididas em duas linhas, que se complementam: conceituais e técnicas. Nesse sentido, entender conceitualmente a obra ajudará nas decisões sobre quais elementos técnicos são necessários para manter a integridade do trabalho.

Na etapa de aquisição são levantadas desde as informações mais gerais sobre a obra, como: nome do artista, título, data, mídia, duração, edição, proveniência, dimensão, etc; até informações de caráter mais específico como a descrição narrativa do trabalho (feita pelo artista ou pela galeria), a descrição curatorial da importância deste trabalho na coleção (feita pelo curador do museu ou pelo colecionador) e especificações básicas para montagem do trabalho.

A partir desse “segundo bloco” de informações é possível um maior detalhamento sobre questões ainda mais aprofundadas sobre aquela obra, por exemplo, no que concerne ao espaço de exibição: quais são as características fundamentais e as desejáveis para o espaço de exibição? O que pode ou não pode ser modificado na exibição?

O mesmo se aplica ao pensarmos outros elementos, como as mídias: o que é o master da obra? De quem são os direitos? Existe alguma referência visual do trabalho como o projeto, fotos da obra instalada, uma cópia de exibição, *stills*, etc.? Bem como aos próprios equipamentos tecnológicos envolvidos: quais equipamentos acompanham a obra? Estes são dedicados (usados apenas para esta obra) ou podem ser compartilhados? Precisam ser adquiridos pelo museu? E qual seria o custo disso? O quão específico são os equipamentos? Precisarão / podem ser

trocados no futuro (modelo, tecnologia)? Há uso de algum *software* específico? Esse *software* é proprietário?

Retornando ao caso específico do MAM foram identificados dois formulários de entrada: o “Formulário de entrada de Obras” (Anexo A) e o “Formulário de Entrada para obras/componentes de obras em áudio/imagem em movimento/novas mídias”(Anexo B)²⁷. Ambos os documentos devem ser preenchidos pelo próprio artista, o primeiro é acompanhado por uma descrição da obra, em formato livre, também feita pelo artista ou galerista (exemplo no Anexo C), e o segundo é uma tentativa mais recente (datada de 2011), de criar algo específico para as obras de TBM. Este segundo documento está sempre acompanhado do Termo de Autorização para duplicação/migração (Anexo D, deste trabalho).

As informações sobre obras da Katia Maciel foram preenchidas no “Formulário de entrada de Obras” pela própria artista em 21 de setembro de 2006, ou seja, anteriormente à existência do “Formulário de Entrada para obras/componentes de obras em áudio/imagem em movimento/novas mídias”. Nesses formulários foram obtidas as seguintes informações sobre as obras:

QUADRO 1 – Trechos do Formulário de Entrada de Obras

Obra	Descrição sumária	Instruções de Montagem	Imagens enviadas
Na Estrada, 2004	Na instalação, estaremos imersos em três imagens, três sequências em loop de um casal em uma estrada. São sequências de um curta-metragem, que realizei com a idéia de criar uma situação paradoxal de simultaneidade e continuidade ao mostrar momentos da vida de um casal. Nesta montagem poderemos ver as sequências projetadas simultaneamente em três	3 projeções 2,62 x 3,50 em loop, computador Pentium IV (com placa de vídeo Matrox ou equivalente para dividir a tela em três), sensor de piso, DVD-ROM. Os sensores devem ficar posicionados o mais próximo das telas sem que no entanto a sombra do participante interfira na imagem.	um CD-ROM com 4 imagens digitais

²⁷ Utilizamos como exemplos nos anexos deste trabalho, quando possível, os documentos referentes às obras aqui estudadas. O Anexo A, por exemplo, contém as informações da obra “Na Estrada”, enquanto o Anexo B é um modelo em branco. Dos Anexos preenchidos foram omitidas informações pessoais e outras informações não relevantes para essa pesquisa.

	paredes; cada aproximação do visitante irá acionar, porém, o som e a cor da tela da qual ele se aproxima.		
Um, nenhum e cem mil, 2004	A instalação possibilitará ao espectador a escolha de dois rostos para a montagem de diálogos aleatórios, com palavras vazias reunidas em frases clichês. A ideia é gerar algum sentido a parte da repetição de frases sem sentido conectadas randomicamente. Como Pirandello, propomos experimentar o nonsense nas relações amorosas. O que estou dizendo para você? O que você está me dizendo? Estas perguntas ganham sentido em função das conexões. É apenas por acaso que o sentido ocorre.	Projeção 1,87 x 2,50m monitor de tela plana (computador) computador pentium IV (com placa Matrox ou equivalente para dividir a tela em dois), mouse e CD-Rom. A instalação é interativa e deve ser acessada pelo participante por meio do mouse.	1 imagem digital em CD-ROM

Fonte: Própria autora.

Na página com descrição da obra existe uma complementação dos equipamentos necessários:

QUADRO 2 – Trecho documento “Descrição da obra”

Na estrada, 2004	1 computador Pentium 4 com 1 placa de vídeo, 3 projetores de 1800 lumens, sensores de piso, som estéreo. 3 projeções de L=3,5m x A = 2,62m.
Um, nenhum e cem mil, 2004	1 computador Pentium 4, 1 projetor de 1800 lumens, som estéreo. 1 projeção de L=4m x A=3m.

Fonte: Própria autora.

Essas informações dão uma medida do que foi coletado e também de desafios impostos à equipe de museologia. Essas questões serão melhor abordadas adiante. Por ora cabe mencionar que esta pesquisa desenvolveu um questionário

(Anexo E) baseado no questionário para aquisição de obras *software-based* utilizado pelo The Metropolitan Museum of Art, de Nova York. A observação desse questionário nos permite concluir que o processo de aquisição deve solicitar uma série de dados que estão ausentes nos formulários acima mencionados.

Após a fase de aquisição é iniciado um processo de gestão da obra no acervo. Um dos principais pontos da gestão da obra é a documentação. Essa fase abriga três importantes etapas: catalogação, análise do estado de conservação e organização das informações.

A catalogação se dá ainda no momento da entrada da obra no acervo, quando esta ganha um número dentro da coleção e as informações coletadas são preenchidas em uma ficha de catalogação e/ou na base de dados da instituição. No caso do MAM existe uma ficha de catalogação comum para todas as obras do acervo (ver anexo F) e uma base de dados MS Access, que vem sendo usada pelo museu desde 1998. As informações na ficha de catalogação são preenchidas pelo setor de Museologia e são atualizadas conforme outras informações sobre a obra são coletadas.

O estado de conservação da obra será compreendido após uma varredura buscando determinar as condições de instabilidade, danos ou deformidades na obra. Analisar o estado de conservação da obra é a chave para compreender o que aconteceu enquanto esta esteve sob os cuidados da instituição, sendo assim um exercício constante dentro da mesma. A condição da obra ditará o que deve ser feito para estabilizá-la e também indica se alguma mudança ocorreu com o passar do tempo. Isso pressupõe que o conservador esteja ciente de qual era a aparência original dessa obra, e portanto, possa fazer as devidas comparações. Nesse sentido, encontramos uma especificidade problemática das obras de TBM, na medida em que a observação dessa aparência original é mais complexa e depende, por exemplo, de registros filmados da obra, da reprodução das mídias, ou da verificação da integridade dos equipamentos eletrônicos que fazem parte da obra.

Retornando aos nossos exemplos, observamos que a obra *Na estrada* não possui qualquer referência sobre o estado de conservação. Já na Ficha de Catalogação consta que foi entregue apenas um CD com imagens da obra. E que existe uma cópia de segurança em HD Externo Seagate, armazenados na reserva técnica de pintura.

Já na obra *Um, nenhum e cem mil* consta que foi entregue um DVD e que os outros equipamentos da instalação devem ser alugados. Existe uma observação sobre a falta de equipamentos no museu para verificar o estado do DVD e depois outra anotação de “DVD Ok”, sem data. Não há referência sobre backup e a mídia foi armazenada na reserva técnica de pintura.

Nenhuma das duas obras possui equipamentos dedicados, isso quer dizer que estes deverão ser alugados sempre que houver necessidade de exibição da obra. Constitui-se um primeiro problema, já que a eventual atualização dos sistemas em novos equipamentos pode tornar a mídia incompatível, prejudicando ou impossibilitando sua reprodução.

As mídias recebidas não foram checadas e se encontram em um suporte instável e com baixa expectativa de vida, constituindo um segundo problema. Por fim, observamos que há backup de uma das obras a outra sequer conta com esse recurso, o que também é um problema no que tange à preservação.

A insuficiência de dados em relação ao estado da obra é um problema que deriva também do processo de aquisição e que influencia as questões referentes à preservação. Antes de nos dedicarmos aos aspectos da preservação, podemos encerrar a questão da fase documentação abordando o aspecto da organização das informações.

Nesse sentido, outra estratégia de documentação utilizada pelo MAM Rio é o arquivamento em storage (NAS)²⁸. O museu utiliza rede interna e seu diretório de arquivos como forma de armazenamento dos arquivos natos digitais ou digitalizados. A organização desse material é feita através de pastas relacionadas aos artistas nas quais são armazenadas informações contratuais, registro de e-mail, entre outros documentos digitais.

Ao expandirmos a noção de organização de informação para outros acervos encontramos alguns padrões. Um desses padrões é sugerido pelo projeto *Matters in media art*, não existem instruções claras para sua implementação, mas sugere como guia uma organização dos arquivos em seções, fazendo a subdivisão das pastas e arquivos em diferentes níveis, como no exemplo abaixo:

²⁸ *Network-Attached Storage* ou NAS, em informática, é um dispositivo dedicado ao armazenamento de dados em rede, provendo acesso homogêneo aos dados para os clientes desta rede.

- Dados da obra: ficha de catalogação com número de entrada, artista, título, mídia, descrição, dimensões, duração.
- Aquisição e registro: Documentos relacionados à aquisição, termos, contratos, certificados, proposta curatorial, correspondências, inventário, custos da aquisição.
- Componentes: informações sobre cada componentes, lista de mídias com metadados, lista de equipamentos de reprodução, lista de equipamentos exclusivos da obra, manuais, lista de componentes esculturais e estéticos.
- Informações para exibição: Especificações das instalações, planos e diagramas para montagem.
- Histórico de exposições da obra: lista das exposições, informações sobre outras edições do trabalho, fotografias e textos de outras exposições da obra, documentação de empréstimo.
- Informações do artistas: contatos, correspondência entre artista e museu, recomendações do artista sobre montagem, entrevista com o artista.
- Pesquisa e contexto: documentos relacionados ao trabalho, publicações, críticas, textos expositivos.
- Conservação: ficha do estado de conservação das mídias e outros componentes da obra.
- Prevenção: migrações, tratamentos de conservação realizados, guia para armazenamento, plano de emergência.

Outra referência usada para coleta e organização dessas informações é a norma SPECTRUM, acrônimo de *Standard Procedures for Collections Recording Used in Museums*. A norma SPECTRUM é um documento que pode ser aplicado para implantar procedimentos e organizar os fluxos de trabalho, além de elencar em cada procedimento os níveis de informação. É um documento muito completo onde cada unidade de informação tem definições precisas, exemplos de uso e formas de registro.

A norma representa um entendimento comum sobre as boas práticas para a documentação e gestão de museus. Atualmente, a versão 4.0 da norma contém 21 procedimentos que abrangem diferentes momentos da gestão e utilização das coleções nos museus, tais como: Pré-entrada, Entrada de objetos, Empréstimos (entrada e saída), Aquisição (ou Incorporação), Controle de inventário, Controle de

localização e movimentação, Transporte, Catalogação, Avaliação técnica do estado de conservação, Preservação e conservação das coleções, Gestão de riscos, Gestão de seguros e indenizações, Controle de avaliação, Auditoria, Gestão de direitos, Utilização das coleções, Saída de objetos, Perdas e danos, Desincorporação e alienação e, por fim, Documentação retrospectiva.

A implementação de um procedimento levará ao registro de vários itens de informação. Estes são identificados, na SPECTRUM, como os requisitos de informação do procedimento. Na SPECTRUM os requisitos de informação são definidos em dois níveis: grupos de informação²⁹ e unidades de informação³⁰.

Por fim, dada a natureza contínua da coleta de informações sobre as obras de um acervo, surge como opção atualmente muito bem aceita em museus a organização das informações através de *Wikis*:

Apesar de serem pouco utilizados no contexto dos museus, os wikis surgiram em meados dos anos 90 como software e sites, permitindo que os usuários comentassem e mudassem o texto uns dos outros. [...] Desde o início dos anos 2000, os wikis são cada vez mais adotadas como software colaborativo usado para comunicação, intranets e documentação de projetos. O software wiki mais popular atualmente, o MediaWiki, foi implantado como sistema de gerenciamento de conteúdo gratuito e de código aberto para atender às necessidades da enciclopédia Wikipedia desde sua fundação em 2002. (BAROK; NOORDEGRAAF; VRIES, 2019)

Uma razão defendida por conservadores do SFMoMA³¹ para empregar um sistema de gerenciamento de conteúdo como o *wiki* para documentar trabalhos complexos é a possibilidade de uma visão mais holística das obras de arte que pode ser alcançado reunindo elementos relevantes de identidade e iteração de uma obra de arte em uma única página.

É comum que a equipe dessa instituição só produza novas entradas no wiki no contexto de uma exposição de uma determinada obra, já que esse é o momento

²⁹ De acordo com a norma SPECTRUM, os grupos de informação são conjuntos de unidades de informação relacionadas entre si. São utilizados para registrar um aspecto particular de um objeto (tais como os seus requisitos), um determinado procedimento ou processo (tais como os movimentos do objeto), ou outro tipo de informação (tais como um indivíduo, organização, ou data).

³⁰ De acordo com a norma SPECTRUM, as unidades de informação são o nível mais baixo de registro de informação e podem representar dados em um campo de um sistema (é possível que a unidade de informação seja representada de outras formas, por exemplo, pelo nome de um campo ou por instruções sobre como registrar dados em um campo).

³¹ Dušan Barok, Julia Noordegraaf & Arjen P. de Vries (2019) From Collection Management to Content Management in Art Documentation: The Conservator as an Editor, *Studies in Conservation*, 64:8, 472-489. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/00393630.2019.1603921>. Acesso em: 19 de outubro de 2019

em que as dúvidas e o conhecimento sobre uma instalação e também as manutenções/alterações em uma determinada obra de arte são geradas. Não há, portanto, algo como uma migração contínua das informações sobre as obras para o novo formato; essa migração ocorre aos poucos e encontra maior facilidade de inclusão dessas questões que emergem no momento de montagem e exposição. O formato é bastante receptivo a essas questões já que a página pode ser estruturada de acordo com a necessidade da obra, sendo composta por várias seções e subseções, fornecendo espaço suficiente para descrição contextual, incluindo conteúdo multimídia. Em conversa com a museóloga do MAM Rio, Cátia Louredo, uma questão similar foi colocada: ela relatou que o momento mais adequado para extrair do artista as questões específicas de cada obra é sempre o momento de sua montagem. Essa experiência do museu e da museóloga sinalizam a importância de registros detalhados do processo de montagem da obra que poderiam ser encaminhados às instituições durante a aquisição e renovados a cada nova montagem.

Também é importante observar que o projeto *Matters in Media Art* sugere a realização de entrevistas com os artistas a partir do momento em que as obras foram incorporadas aos acervos e as informações catalográficas foram levantadas, pois existe neste momento uma quantidade de dados suficiente para conduzir essa conversa e abordar aspectos relevantes. O site do INCCA apresenta recomendações para realização destas entrevistas.³²

Nos parece que a realização dessas entrevistas para entender nuances que às vezes não são possíveis de captar através de fichas e questionários é fundamental, principalmente no que diz respeito às intenções do artista, o contexto histórico, as alterações na obra, versões e atualizações. É muito comum que em obras com diversas tiragens o artista possua sua versão de exibição e que faça atualizações conforme as especificidades do local da exposição ou pela própria necessidade de atualização das tecnologias. Isto muitas vezes faz com que a versão que se encontra no museu fique desatualizada.

As duas obras estudadas passaram por alterações essenciais: elas precisaram ser migradas de *software*. Essa informação foi anotada nas fichas de

³² O "Guia das Boas Práticas: Entrevistas com Artistas" aponta nove diferentes tipos de método de comunicação que podem ser selecionados conforme os objetivos da entrevista, com análise das vantagens e desvantagens de cada método. Disponível em: <https://www.eai.org/resourceguide/collection/computer/pdf/incca.pdf>. Acesso em: 05 out. 2019.

catalogação da obra “Na estrada” sem o registro de data da alteração e com a informação de 04/01/2012 na ficha de catalogação de “Um, nenhum e cem mil”. O software originalmente usado para criar os trabalhos interativos era o Adobe Director (versão 8.5)³³ e foi substituído pelo Isadora³⁴.

O Adobe Director (anteriormente Macromedia Director) era uma plataforma de criação de aplicativos multimídia criada pela Macromedia e gerenciada pela Adobe Systems até sua descontinuação em janeiro de 2017, sua última versão foi lançada em fevereiro de 2013 (Adobe Director 12).

O Director foi originalmente projetado para criar sequências de animação, mas com a adição de uma linguagem de script chamada Lingo³⁵ tornou-se uma escolha popular para a criação de CD-ROMs e conteúdo de videogames na Internet durante os anos 90. Era possível criar arquivos executáveis autônomos das apresentações, chamados de projetores, que podem ser executados em Windows e Macintosh.

Após a descontinuação do *software*, a artista notificou o setor de museologia sobre a troca e alertou que possivelmente a mídia sob posse do museu poderia não mais funcionar. Essa informação consta na ficha de catalogação da obra, em página anexa.

Estas considerações nos levam para a terceira fase, a Preservação da obra de TBM. Um plano de preservação deve ser organizado considerando os diversos elementos que compõem a obra em questão. Portanto, podemos pensar em três categorias para facilitar: a conservação das mídias, a conservação dos equipamentos e o armazenamento.

No que tange a conservação das obras *software-based* apresentadas nesta pesquisa, as principais questões que podemos constatar são relacionadas às atualizações do *software* utilizado para criação das obras e falta de equipamentos dedicados, que seriam capazes de reproduzir estas mídias em seus formatos originais. Como exposto anteriormente, o *software* usado para criação sofreu várias

³³ Disponível em: https://www.wikiwand.com/en/Adobe_Director. Acesso em: 19 out 2019.

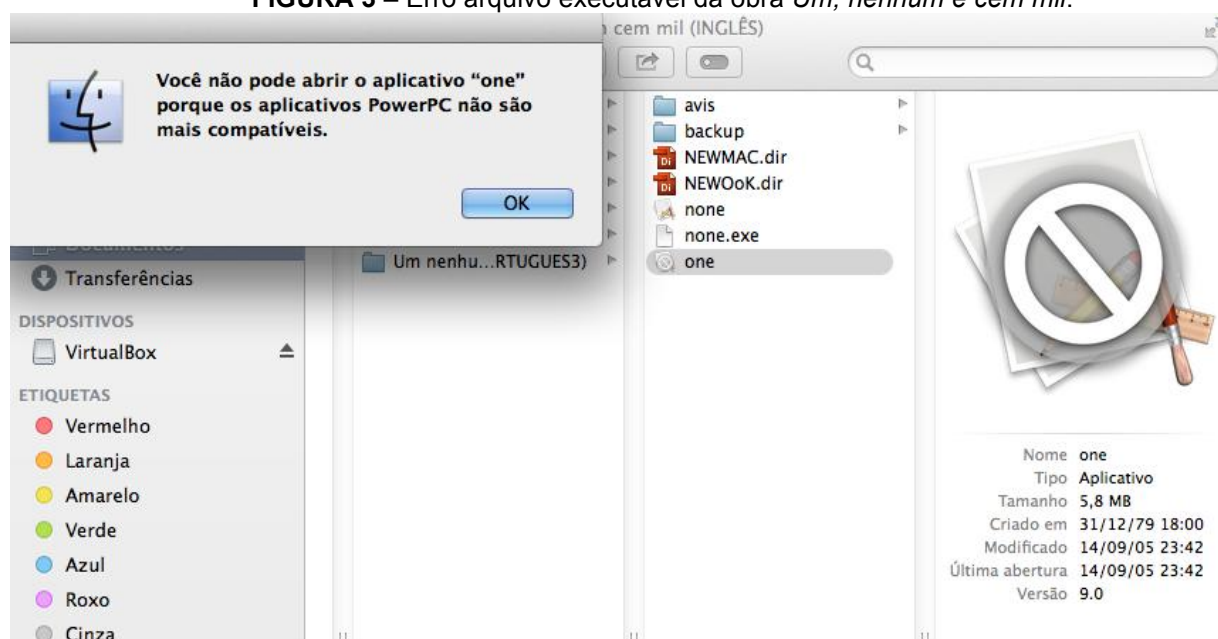
³⁴ Isadora é um *software* que oferece um ambiente de programação gráfica que possibilita o controle interativo sobre uma mídia digital. Isto é, o programa permite manipulação e interação com um vídeo em tempo real. O programa oferece blocos de construção que podem ser interligados de maneiras quase ilimitadas em seus arquivos de vídeo. Disponível em: <https://troikatronix.com/> e <https://www.techtudo.com.br/tudo-sobre/isadora.html>. Acesso em: 09 nov. 2019.

³⁵ Principal linguagem de programação da plataforma Adobe Shockwave, que dominou o mercado de produtos multimídia interativos durante os anos 90. Disponível em: [https://www.wikiwand.com/en/Lingo_\(programming_language\)](https://www.wikiwand.com/en/Lingo_(programming_language)). Acesso em: 19 out. 2019.

atualizações no decorrer dos anos 2000 e foi descontinuado pela Adobe em 2017. Os arquivos executáveis para MacOS, criados para serem exibidos através de CD-ROM, já não são mais acessíveis através dos sistemas operacionais mais recentes. Porém, os arquivos .exe (executáveis para Windows) continuam em funcionamento nos sistemas operacionais atuais.³⁶

Durante essa pesquisa, tivemos acesso aos arquivos da obra “Um, nenhum e cem mil”. A primeira resposta que tivemos foi a impossibilidade de abrir o arquivo executável pois foram criados como aplicativos para PowerPC.

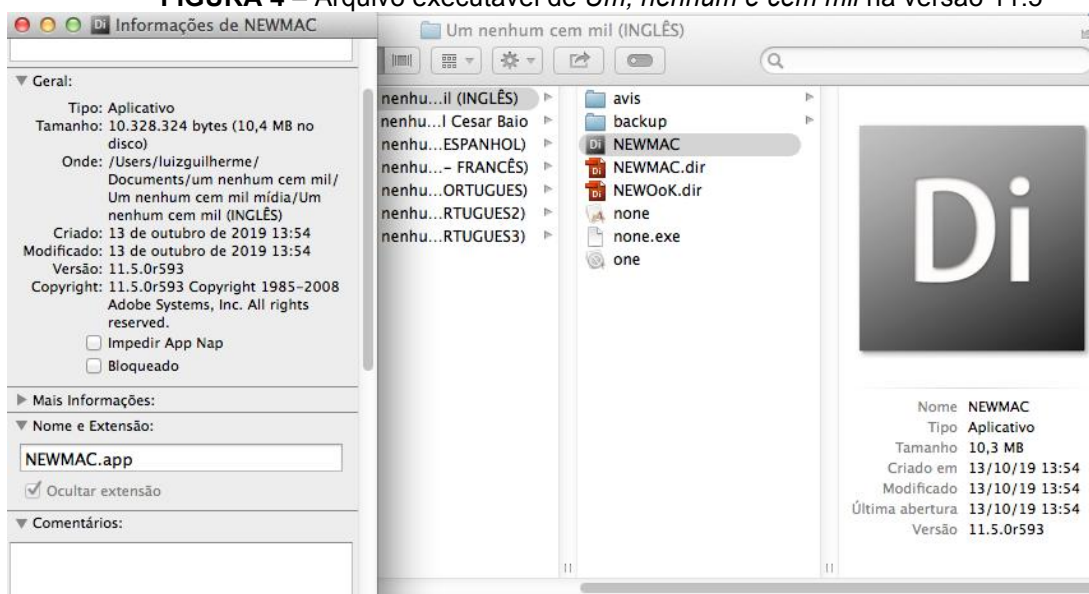
FIGURA 3 – Erro arquivo executável da obra *Um, nenhum e cem mil*.



Fonte: Própria autora.

Após a instalação de uma versão mais recente disponível do Director (11.5) foi possível abrir as várias versões do projeto e criar novos aplicativos, reproduzíveis em processadores Intel.

³⁶ Foi realizado um teste em um computador com sistema operacional Windows 10 (64bits), com processador Intel Core i7 e também com o software Wine para Mac. O Wine é um software livre e de código aberto, que possibilita que aplicativos desenvolvidos para Microsoft Windows possam ser executados em Linux, Mac, FreeBSD e Solares. No nosso caso, todos os testes em Macintosh foram realizados em um MacBook Pro (2011), sistema OS X Mavericks (10.9) | Processador 2,4 GHz Intel Core i7.

FIGURA 4 – Arquivo executável de *Um, nenhum e cem mil* na versão 11.5

Fonte: Própria autora.

Portanto, como uma possível solução temporária recomendamos que além de novos executáveis sejam entregues para o MAM os projetos feitos no Director em todas as versões, de modo que o museu possa ter possibilidade de gerar arquivos atualizados e ter acesso aos *scripts* da obra.

À respeito da troca do *software* pelo Isadora, indicado nas fichas de catalogação, é importante destacar que no exemplo que temos da obra utilizando esse programa (versão espanhol) não se trata apenas de uma migração e sim de recriação da obra pela artista. Em 2011, no contexto da exposição *Infinito Paisaje*³⁷, a artista produziu novos vídeos com 10 novos personagens e a obra foi recriada utilizando o *software* Isadora. Nota-se que esteticamente o trabalho é bem diferente da versão criada em 2002.

³⁷ “*Infinito paisaje* foi um projeto realizado conjuntamente pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo e o Espacio Fundación Telefónica de Buenos Aires, onde se apresentou pela primeira vez as obras dos artistas brasileiros, Katia Maciel e André Parente. A mostra teve curadoria da diretora do MIS SP, Daniela Bousso, que reuniu os trabalhos de vídeo e instalações interativas de ambos os artistas, que versam principalmente sobre a paisagem e as relações humanas, relacionando as linguagens do cinema, do vídeo e das novas mídias.” (tradução nossa). Disponível em: <https://espacio.fundaciontelefonica.com.ar/infinito-paisaje/>. Acesso em: 11 nov. 2019.

FIGURA 5 – Obra *Um, nenhum e cem mil*, versão em francês (Director)



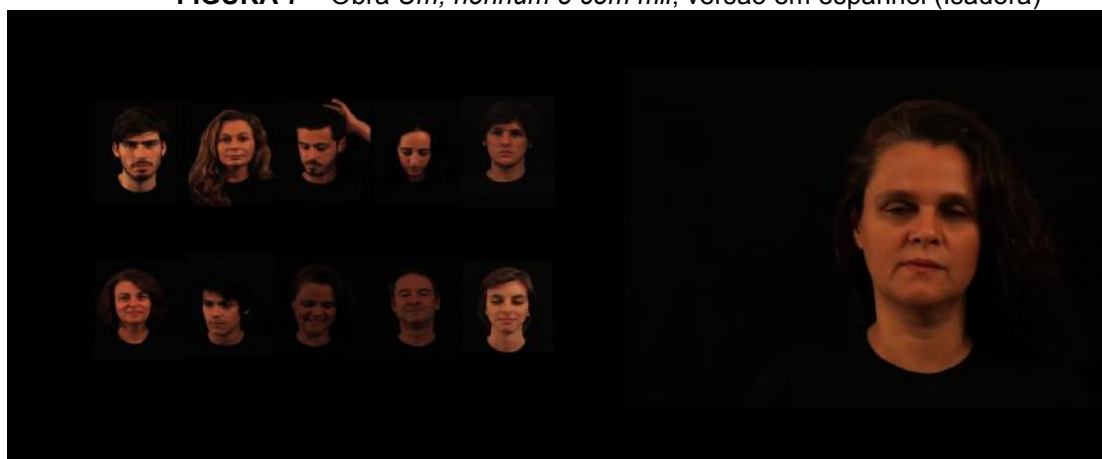
Fonte: Própria autora.

FIGURA 6 – Obra *Um, nenhum e cem mil*, versão em inglês (Director).



Fonte: Própria autora.

FIGURA 7 – Obra *Um, nenhum e cem mil*, versão em espanhol (Isadora)



Fonte: Própria autora.

Portanto, a conservação deste tipo de obra não se resume ao armazenamento em condições ideais; para garantir o acesso contínuo é necessário que haja a transferência periódica para outros suportes (refrescamento) ou a conversão para outros formatos / sistemas.

O suporte em que a obra foi entregue ao MAM (CD-ROM e DVD-ROM) ainda não é considerado obsoleto³⁸, mas tomando o CD-ROM como base, um estudo realizado pelo National Media Laboratory – NML em 1995, indica que no melhor estado de conservação (10° C e umidade relativa de 25%) a transição entre uma fase de boas condições da mídia para o início da degradação aconteceria com 20 anos, chegando no pior estágio com 200 anos. O pior resultado apresentado foi com a temperatura em 25° C e a umidade em 50%, neste caso, a transição entre a fase da mídia em bom estado para início da degradação aconteceria com 2 anos e a transição entre o início da degradação e o pior estágio da mídia aconteceria com 20 anos (INNARELI, 2006)³⁹. Conforme informação verbal da equipe de museologia, o MAM mantém a reserva técnica de pintura (onde estão localizados os CD-ROMs das obras) em uma média de 20°C e 60% de umidade relativa. Ou seja, ainda que houvesse a possibilidade de reproduzir os arquivos executáveis, é possível que estes apresentassem falhas devido a perda de informações dado a baixa expectativa de vida deste suporte.

Outras estratégias de preservação foram indicadas através de um relatório feito por Annet Dekker (Tate) e Patricia Falcao (Tate) sobre preservação de obras *software-based*. Na publicação *Interdisciplinary Discussions about the Conservation of Software-Based Art* são levantadas algumas questões sobre as estratégias mais comuns.

A primeira estratégia analisada é a salvaguarda do código-fonte da obra. Segundo esse relatório já existiram diversas discussões sobre se era útil coletar o código-fonte junto com o trabalho ou se isso daria uma falsa sensação de segurança de que a obra estaria preservada, além de um investimento de recursos que talvez

³⁸ Uma classificação da estabilidade das mídias e do risco de obsolescência pode ser encontrado no site do Museu das Mídias Obsoletas. **Media Stability Ratings**. Disponível em: <https://obsoletemedia.org/media-preservation/media-stability-ratings/>. Acesso em: 26 out 2019. **Obsolescence Ratings**. Disponível em:

<https://obsoletemedia.org/media-preservation/obsolescence-ratings/>. Acesso em 26 out 2019.

³⁹ Innarelli, Humberto Celeste Preservação de documentos digitais: confiabilidade de mídias CD-ROM e CD-R / Humberto Celeste Innarelli. --Campinas, SP: [s.n.], 2006. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/265101/1/Innarelli_HumbertoCeleste_M.pdf. Acesso em: 09 nov 2011.

não tivesse um bom resultado garantido. Idealmente, se uma obra de arte for adquirida e o acesso ao código-fonte for relevante, então toda a cadeia de ferramentas da programação⁴⁰ também deveria ser coletada para manter acesso a esse código.

"A análise do código fonte [...] pode, em alguns aspectos, ser considerada semelhante à composição química de uma pintura, para usar a metáfora de Ben Fino-Radin. A escolha da linguagem e da plataforma, o estilo e a estrutura da codificação ou os comentários no código, geralmente refletem a prática e os interesses de um artista. A análise do código-fonte também é frequentemente crucial para a preservação, possibilitando recriar um trabalho ou migrá-lo para diferentes tecnologias.(DEKKER & FALCÃO, 2016)⁴¹

Três outras estratégias são mencionadas neste relatório como sistematicamente aplicadas na preservação de obras *software-based*: Imagem de disco, emulação e virtualização. O primeiro ponto de concordância entre os conservadores é a importância de criar uma imagem de disco de qualquer disco rígido fornecido como parte de uma obra de arte. Esse seria um primeiro passo essencial para proteger as informações contidas em um objeto tão frágil. Essa imagem de disco pode ser armazenada como documentação do sistema em execução e pode também ser executado em um emulador ou virtualizador para testar as dependências técnicas e propriedades do arquivo. Por exemplo, se o museu recebe uma obra que é executada corretamente no equipamento dedicado seria interessante testar os requisitos do arquivo utilizando sistemas mais recentes, o sucesso ou insucesso indicariam pistas importantes para se documentar as dependências do software, este tipo de teste poderia ser realizado em uma máquina virtual.

A emulação e/ou virtualização são preferíveis para obras que são executadas em hardwares específicos. A escolha entre essas plataformas depende dos requisitos técnicos da obra e o desenvolvimento atual das plataformas de emulação ou virtualização. A escolha da virtualização ou emulação geralmente está atrelada à historicidade da obra em questão e o tipo de processador usado. O objetivo, que nem sempre pode ser alcançado devido à idade e/ou obscuridade do software e

⁴⁰ Toolchain

⁴¹ "Source code analysis [...] can in some respects be considered akin to the chemical composition of a painting, to use Ben Fino-Radin's metaphor. The choice of language and platform, the coding style and structure, or the comments in the code are often reflections on an artist's practice and interests. The analysis of the source code is also often crucial for preservation, making it possible to re-create a work, or migrate it to different technologies." (tradução nossa)

hardware, é criar uma imagem de disco do sistema do software da obra. Isso permitiria identificar as dependências técnicas essenciais do ambiente original e alguns riscos da preservação a longo prazo.

A virtualização é impulsionada pelo setor de tecnologia da informação e seu objetivo é facilitar o gerenciamento de ambientes e servidores mais atuais, portanto os virtualizadores, como VirtualBox e VMWare, só podem executar máquinas virtuais x86 baseadas em Intel. A emulação, por outro lado, tem como objetivo principal a execução de sistemas operacionais mais antigos em plataformas mais recentes, e os emuladores cobrem quase qualquer plataforma, até mesmo as obsoletas.

Em geral, emulação e virtualização podem ser consideradas soluções de médio prazo para preservar elementos técnicos de muitos tipos de obras de arte, mas os elementos conceituais de um o trabalho artístico também devem ser descritos e capturados de outras maneiras, o que nos leva de volta a importância da documentação.

Já abordamos anteriormente a importância de documentar os componentes da obra. Documentar tanto *software* quanto *hardware*, significa ter um conhecimento básico do que consistem os componentes de um trabalho, sua localização e movimentações. Isso geralmente não requer conhecimento especializado, mas é essencial para a instituição. Outra documentação essencial para obras *software-based* é identificar as tecnologias de produção e exibição do trabalho artístico e verificar os riscos para preservação, por exemplo, dependência de hardware. Essa documentação já requer uma compreensão mais profunda das tecnologias envolvidas e, muitas vezes, exige pesquisa sobre a história de um trabalho e a evolução de tecnologias específicas.

Documentar também o processo de instalação é particularmente importante para trabalhos complexos que podem exigir hardware exclusivo ou calibração de software (no caso da obra “Na estrada”, por exemplo, seria necessário um ajuste dos sensores com o *software*). Um manual de instalação detalhado, diagramas de conexões técnicas, gravações de tela do trabalho que está sendo configurado ou um vídeo do processo de instalação são essenciais para garantir que uma obra de arte seja exibida corretamente. E, por último, destacamos a importância da documentação da experiência do visitante, pois mostrar ou descrever como as pessoas experimentam a obra de arte é fundamental para que no futuro esta obra possa ser contextualizada. Isso pode ser feito com gravações de vídeo de visitantes

interagindo com um trabalho, mas também através de entrevistas com estes visitantes.

Algumas considerações sobre a preservação de equipamentos são indicadas no texto “The Management of Display Equipment in Time-based Media Installations” (Pip Laureson, 2005): a maioria dos equipamentos de exibição e reprodução são produzidos em massa e, a menos que tenham sido modificados pelo artista, não são valorizados pela sua singularidade, sendo possível serem substituídos pela mesma marca e modelo. Quando a substituição exata não é mais possível é preciso avaliar a mudança considerando a importância do equipamento para o trabalho. Por exemplo, é preciso se questionar se determinado equipamento possui valor puramente funcional ou se é significativo por razões superiores à sua funcionalidade? Se os equipamentos ficam escondidos do visitante? Se podemos identificar facilmente quais as outras funções do equipamento caso seja preciso substituí-lo?

É provável que ao longo do tempo haja divergência de valores entre o artista e o museu. O grau em que a aparência de uma tecnologia específica data o trabalho geralmente só se torna aparente quando a tecnologia avança. Os artistas, ao contrário do museu, têm a opção de desinteressar-se dos vínculos históricos e podem sentir-se ambivalentes com a velocidade com que o trabalho é datado pela tecnologia. As perguntas usadas para ajudar a identificar significância expressam valores que podem ser ponderados de maneira diferente pelo artista e pelo museu.⁴² (LAURENSEN, 2005)

Em todas as estratégias adotadas para conservação de TBM é preciso estar ciente que elas só poderão ser implementadas por um período limitado e/ou deverão admitir graus de perda no trabalho. Para preservação dos equipamentos essas estratégias incluem:

- Adquirir equipamentos de reposição para usar peças e reparar a unidade original ou substituir a unidade com falha pela mesma marca ou modelo. Considera-se como a estratégia mais completa, já que isso manteria a integridade do trabalho em todos os aspectos, preservando o vínculo com o significado do trabalho e preservando a identidade dos componentes físicos.

⁴² Tradução nossa. “A divergence of values between the artist and the museum is likely to become apparent over time. The degree to which the look of a particular technology dates the work is often only apparent once the technology moves on. Artists, unlike the museum, have the option of being disinterested in historical links and may feel ambivalent about the speed in which the work is dated by technology. The questions used to help identify significance express values that may be weighted differently by the artist and the museum.”

Porém, essa estratégia só é possível se ainda existirem peças para a reposição disponíveis, além de ter um alto custo.

- Criar novos componentes ou modificar outro equipamento para corresponder ao que foi considerado significativo no equipamento com falha. Por exemplo, adotar um mecanismo moderno mas manter no invólucro original. Para essa estratégia, é preciso ter em mente o risco de comprometer a intenção da obra, se a tecnologia for muito diferente da original.
- Recriar os resultados significativos pela substituição do equipamento por outro que utilize a mesma tecnologia ou produza a melhor combinação de resultados mensuráveis (quantificáveis em termos de resolução, brilho, velocidade, etc.).

No caso da obra “Na estrada” a aparência externa dos equipamentos não parece ser determinante para a estética da obra, como podemos observar nas respostas do questionário que foi encaminhado para a artista.

QUADRO 3 – Trecho do questionário enviado à artista “Na Estrada”

QUESTIONÁRIO “NA ESTRADA”	KM
O trabalho artístico requer o uso de um computador específico, devido a razões conceituais, razões estéticas ou a presença de modificações ou decorações aplicadas pelo artista? E se sim, explique.	não
Existem adereços ou componentes esculturais que devem ser exibidos como parte da instalação? Por favor, descrever.	não
É aceitável que partes do equipamento sejam visíveis para o público ou tudo deve estar oculto?	oculto

Fonte: Própria autora.

Desta forma, os projetores, o sistema de som, os sensores e o computador devem permanecer ocultos, sendo visível para o espectador apenas as três projeções. A terceira estratégia talvez seja a que melhor se aplicaria, levando em consideração o status de obra dentro do acervo. Entretanto, isto não significa que a troca individual destes equipamentos seja simples. Eventualmente um projetor moderno pode não ser compatível com um computador que seja capaz de executar a versão do *software* da obra. As especificações de *hardware* que são necessárias para execução do trabalho é fundamental para preservação dessa obra.

No trabalho “Um, nenhum e cem mil” existem equipamentos que precisam estar acessíveis para que o visitante possa interagir com a obra. Apesar disso, a compreensão da obra não perpassa pelas características estéticas destes equipamentos, mas é preciso que estes sejam capazes de reproduzir as mídias do trabalho e permitirem a interatividade proposta pela artista. Por exemplo, uma CPU antiga pode não ter a conexão HDMI de um projetor atual, ou um monitor da época pode ser mais fiel à estética da mídia, ou um mouse novo pode não conectar em uma CPU antiga - são questões que vão sendo encontradas quando todos os elementos precisam ser reunidos na montagem da obra.

QUADRO 4 – Trecho do questionário enviado à artista “Um, nenhum e cem mil”.

QUESTIONÁRIO “UM, NENHUM E CEM MIL ”	KM
Forneça uma breve descrição técnica explicando como a obra deve ser executada.	um computador com tela para a escolha dos rostos e um tela grande projetando os rostos escolhidos.
O espectador interage com o trabalho artístico usando um teclado, mouse, joystick, etc.? Por favor explique.	sim. escolhendo dois rostos com o mouse
Por favor, forneça uma breve descrição do que o visitante vai ver ou experimentar quando entrar no espaço da exposição.	estará diante de um computador e ao selecionar dois rostos com o mouse irá disparar o sistema interativo e criar os diálogos entre os personagens.

Fonte: Própria autora.

Nesta última seção abordaremos os principais elementos associados à construção de um armazenamento confiável para preservação digital a longo prazo. Com base no projeto *Matters in media art*, destacamos três ações principais, que não são caminhos a serem escolhidos, a sugestão é que esse conjunto de ações seja implementado para que se garanta a preservação dos documentos digitais.

A primeira ação, seria a redundância geográfica. Ou seja, várias cópias de dados que sejam mantidas em diferentes localizações geográficas, contemplando nessa ação um plano de recuperação de desastre. A vida útil de um HD varia de três meses a cinco anos e uma recuperação de dados de um HD é cara e muitas vezes trágica. Portanto, como regra geral, recomenda-se que o museu salve três cópias dos dados em pelo menos duas mídias diferentes (por exemplo, HD, servidor, fita LTO, unidade flash, nuvem) e em pelo menos duas localizações geográficas diferentes.

O tipo de armazenamento escolhido para cópias dos dados depende da rapidez com que se pretende acessar os dados, caso a cópia principal se perca. Por exemplo, uma fita LTO armazenada fora do museu, é uma estratégia recomendável para recuperação de desastres, nesse caso, a facilidade de acesso não é a prioridade.

Como segunda ação, sugerimos a implementação do *fixity*⁴³ como forma de monitoramento regular dos arquivos digitais para detectar corrupções ou alterações indesejadas nos dados. O *fixity* funciona gerando *checksums* dos arquivos, ou seja, um tipo de soma dos dados que resulta em uma sequência alfanumérica, e esse número é fixo para um determinado arquivo, pois é baseado em seus dados digitais. Qualquer alteração neste arquivo resultará em uma soma diferente, gerando uma nova sequência alfanumérica. É recomendável que se calcule os *checksums* assim que receber ou criar um novo arquivo. Desta forma, a medida que este arquivo for exportado de um HD para outro, ou forem criadas novas cópias, será possível reconhecer se o *checksum* destas cópias batem com o checksum do arquivo de origem (neste caso presume-se que o arquivo de origem está em bom estado).

Por último é preciso estar monitorando as tecnologia mais recentes. A tecnologia de armazenamento muda rapidamente, por isso é importante manter-se atualizado e informado. É preciso ser proativo na migração para mídia ou serviços de armazenamento mais sustentáveis, considerando a confiabilidade e a disponibilidade tanto da mídia de armazenamento, quanto do equipamento necessário para acessá-la.

⁴³ Fixity, no sentido de preservação, significa a garantia de que um arquivo digital permaneceu inalterado, ou seja, fixo. Existem algumas ferramentas capazes de gerar checksums para verificar a fixidez do arquivo, algumas delas: Checksum+ (OS X), BagIt, Fixity.

Considerações Finais

Ao chegarmos ao fim deste trabalho fica evidente a complexidade da conservação de obras de *time-based media* e disparidade entre as ações que precisam ser realizadas e o que de fato é feito no MAM Rio.

À medida que uma obra necessita de uma determinada tecnologia para funcionar, maior se torna o risco de sua perda. Compreender estes riscos desde o momento da aquisição da obra nos parece a melhor forma de atuação para conservadores. Ressaltamos a importância de uma documentação extensa, abordando as obras sob vários pontos de vista e a implementação de sistema de organização das informações como forma de padronização e consistência nas informações coletadas.

Além disso, elencamos uma série de medidas que muitas vezes precisam de conhecimento especializado. Sabemos que, por exemplo, as práticas de conservação que são adotadas para um filme analógico não são as mesmas para uma obra de videoarte em suporte magnético ou para obras interativas com *software*, etc. Essa gama de novos suportes e formas de armazenamento que mudam rapidamente exige um grau de conhecimento das tecnologias e também recursos financeiros que criam um abismo que os conservadores que lidam com a realidade das instituições museológicas brasileira precisam encarar (e quando encaramos o abismo ele, invariavelmente, nos encara de volta).

Por isso, destacamos como é fundamental e emergencial investir na pesquisa na área de conservação de *time-based media*, tanto na formação acadêmica quanto no aperfeiçoamento dos profissionais que atuam nos museus. São estes que conduzem da melhor forma possível as ações e sabem elencar as dificuldades encontradas.

No que foi possível, este trabalho buscou compreender as principais questões da equipe de museologia, no que se refere à preservação das obras de *time-based media*. No primeiro encontro com a museóloga Cátia Louredo, verificamos que a preocupação principal era com obras que utilizavam *software* e como lidar com as questões de preservação com as obras em comodato.

Portanto, tentamos sempre que possível levar em consideração as peculiaridades de gerir uma coleção em comodato, visto que não existe uma

garantia da doação destas obras para o acervo e os recursos que precisam ser dedicados à essas obras são impraticáveis no contexto em que elas se encontram.

Outro aspecto que tentamos abordar nesse trabalho foi o contato direto com a artista como forma de colaboração para complementar a documentação das obras. Na prática, encontramos um problema bem comum: a dificuldade do artista em informar questões técnicas, já que em muitas obras o artista é apenas o idealizador do projeto e a execução pode ser feita por outros profissionais, nos casos estudados, por programadores.

No geral, vimos que muito há para ser feito. A ausência de uma política pública de preservação, a precariedade da infra estrutura, a falta de recursos humanos e financeiros, e mesmo a ausência de uma equipe de profissionais especializados na especificidade dessa área, entre tantos outros fatores importantes, são pontos que apontam para um cenário, no mínimo, desolador.

Contudo, entendemos que é necessária a articulação e busca por caminhos possíveis para que o conhecimento sobre as dificuldades e soluções encontradas possam ser difundidas. Um caminho interessante é estreitar laços entre os museus e as instituições de ensino, criando grupo de estudos e incentivando a pesquisa em seus acervos. Acreditamos que o diálogo do museu com os diversos agentes que estão envolvidos na produção de conhecimento sobre os trabalhos de arte precisam ser constantes e cada vez mais intensificado, portanto a colaboração entre conservadores, museólogos, historiadores, curadores, colecionadores, galeristas e o próprio artista são fundamentais para enfrentar os problemas relacionados à preservação das obras.

Por fim, é preciso pensar que as dificuldades encontradas no MAM Rio são parte de uma realidade muito comum em outros museus e também em outras instituições, já que a mudança acelerada das tecnologias atinge as instituições de memórias tanto quanto atinge as grandes instituições financeiras, hospitais e mesmo governos, para citar alguns exemplos. A cooperação científica para buscar soluções para preservação de dados e tecnologias digitais é essencial e deve ser fortalecida.

Como insistimos por todo esse trabalho, esse esforço tem caráter coletivo, passa pelas instituições, pelos artistas e também pela academia. Se por um lado a questão tecnológica aparece por vezes como empecilho a preservação, não podemos negar a sua importância na democratização do acesso à arte e também na sua produção. Se por um lado as evoluções tecnológicas trazem esses novos

problemas, elas também abrem caminhos para as soluções: nunca foi tão acessível aos artistas produzir registros sobre seu processo criativo, sobre a execução das obras e sobre a interação entre obras e público. Vivemos também uma época em que programadores trabalham em softwares livres de código aberto, muito mais adequados aos esforços de preservação, do mesmo jeito há muito mais facilidade de troca de informações e conhecimentos entre artistas e preservadores ao redor de todo o mundo, através da internet. A evolução tecnológica cria questões, mas também pode colaborar com as respostas.

Referências Bibliográficas

BEIGUELMAN, G., MAGALHAES, A. G. **Futuros Possíveis: Arte, Museus e Arquivos Digitais**. São Paulo : Peirópolis/Edusp, 2014.

COLLECTIONS TRUST. **SPECTRUM 4.0 : o padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido**. São Paulo : Secretaria de Estado de Cultura ; Associação de Amigos do Museu do Café ; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. Disponível em: https://issuu.com/sisem-sp/docs/spectrum_pt_net. Acesso em 15 jul. 2019.

COSTA, Alvaro Augusto de Carvalho. **A real preservação do MAM-Rio**. Seminário Docomomo Brasil. Curitiba, 2013. http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/08/OBR_55.pdf. Acesso em 13 set. 2019.

CYR, Marie-Catherine. **Conservation issues : the case of time-based media installations**. Harvard University, Cambridge, Massachusetts, USA, 2007. Disponível em: http://cool.conservation-us.org/anagpic/2007pdf/2007ANAGPIC_Cyr.pdf. Acesso em: 06 mai. 2019.

DEKKER, Annet; FALCAO, Patricia. 2016. **Interdisciplinary Discussions about the Conservation of Software-Based Art**. Writings from Tate's Collection Care Research, 2016. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/file/conservation-software-based-art>. Acesso em: 23 set. 2019.

FREIRE, Cristina (org). **Arte contemporânea: preservar o quê?**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015

LAURENSEN, Pip. **The Management of Display Equipment in Time-based Media Installations**. Tate Papers, no.3, 2005, Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/03/the-management-of-display-equipment-in-time-based-media-installations>. Acesso em 26 out. 2019.

LAURESON, Pip. **Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations**. In: Tate Papers, n.6, 2006. Disponível em: [tate.org.uk/research/publications /tate-papers/06](http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06). Acesso em 15 out. 2019.

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

MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

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.

MATOS, L. **Exposição e Acesso como Estratégia de Conservação**. In: *Arte Contemporânea: Preservar o quê?*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015, p. 51 - 68.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Comunicação e Semiótica/PUC, 2004.

PARADA, Maurício. **A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50**. PUC. Rio de Janeiro, 1993. Disponível em: https://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=3746. Acesso em 05 set. 2019.

RUIZ, Giselle de Carvalho. **Arte/cultura em trânsito: o MAM/RJ na década de 1970**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad; Faperj, 2013.

RUSH, M. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. **Construindo a Memória do Futuro – Uma Análise da Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2011.

SCHOLTE, T.; WHARTON, G. (Eds.). **Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011. Disponível em: <http://www.oapen.org/search?identifier=467012>. Acesso em 16 abr. 2019.

SEHN, Magali Melleu. **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.

SOUZA, Geisa Alchorne. **O desafio contemporâneo da conservação: a fragilidade da media art**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: http://www.unirio.br/ppg-pmus/geisa_alchorne.pdf. Acesso em: 16 out. 2019.

TUTTOILMONDO, Joana. **Presente nos museus: processos de formação de acervos de arte contemporânea brasileira**. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-12012012-141718/publico/Tese_JoanaTuttoilmondo.pdf. Acesso em: 16 jul. 2019.

VASQUEZ, Pedro Karp. Mudança de foco: A criação do Departamento de Fotografia, Vídeo e Novas Mídias no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (Relato de experiência e algumas considerações correlatas) In: **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, 2000, vol. 32. pg 35-50. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mhn&pagfis=16677>. Acesso em: 12 jul. 2019.

ANEXO A – Formulário de entrada de Obras

Rodena | Av Infante Dom Henrique 88, Parque do Flamengo 20021-140 Rio de Janeiro RJ Brasil | T +55(21)2240-4944 F +55(21)2240-4899 | www.mamto.com.br mamto@mamto.com.br

Formulário de entrada Obras

Nome artístico Katia Maciel					
Nome completo Katia Valéria Maciel Toledo					
Nascimento	09/08/1963	Cidade	Rio de Janeiro	Estado	Rio de Janeiro
				País	Brasil
<small>Se dupla nacionalidade enumerar os dois países</small>					
Morte		Cidade	Rio de Janeiro	Estado	Rio de Janeiro
				País	Brasil
Endereço ou contato do artista					
Rua			complemento		
Bairro		Cidade	Rio de Janeiro	Estado	Rio de Janeiro
				País	Brasil
CEP					
Telefone		Fax			
		email kmaciel@acd.ufrj.br			
Detentor dos direitos de reprodução SIM					
♦ Currículo em anexo		Sim			
Ficha da obra					
Título original Na estrada					
Série original					
Data	setembro 2004		Técnica / Material no original Instalação interativa		
Múltiplo	Sim (5 cópias)		Justificativa da tiragem		
Dimensões	Altura	Largura	Profundidade		
Com moldura / base	Altura	Largura	Profundidade		
Observações sobre dimensões					
Inscrições					
Valor da obra					
Coleção (atual proprietário ou comodante)					
Procedência (antigos proprietários)					
♦ Histórico da obra (exposições e publicações das quais tenha tomado parte)					
Exibido de 6 de outubro a 5 de novembro de 2005 na Room Gallery em Bristol, Inglaterra. Nesta ocasião, o crítico Guy Brett escreveu um texto para o folder.					
Descrição sumária da obra					
Na estrada					
Na instalação, estaremos imersos em três imagens, três seqüências em <i>loop</i> de um casal em uma estrada. São seqüências de um curta-metragem, que realizei com a idéia de criar uma situação paradoxal de simultaneidade e continuidade ao mostrar momentos da vida de um casal. Nesta montagem poderemos ver as seqüências projetadas simultaneamente em três paredes; cada aproximação do visitante irá acionar, porém, o som e a cor da tela da qual ele se aproxima.					
♦ Instruções de montagem					
3 projeções 2,62 X 3,50 em loop, computador Pentium IV(com placa de vídeo Matrox ou equivalente para dividir a tela em três), sensor de piso, DVD-ROM. Os sensores dever ficar posicionados o mais próximo das telas sem que no entanto a sombra do participante interfira na imagem					
♦ Imagens enviadas (cromo, negativo, etc) 4 imagens digitais em CD-ROM					
Créditos	Fotógrafo Domingues		data da foto	2004	
Responsável pelas informações acima Katia Maciel			data	21 /09/2006	
Assinatura					

ANEXO B – Formulário de Entrada para Obras/componentes de obras em áudio/imagem em movimento / novas mídias (frente e verso do documento)

**Formulário de Entrada para
obras/componentes de obras em
áudio/imagem em movimento/novas mídias**

Dados gerais

obra e/ou obra da qual faz parte:

Autor (es):

Data:

Observações sobre a data:

Imagem em movimento

Filme

Película cinematográfica em base de triacetato de celulose, destinada à projeção.

Video

Fita magnética em cassete para uso em aparelhos de videocassete.

Videodisco

Ou LaserDisc. Primeiro disco óptico para armazenamento de imagem lançado comercialmente, hoje obsoleto.

CD-ROM

Disco óptico que armazena diversos tipos de dados (imagens, sons, textos, etc.)

VCD

Abreviatura de vídeo CD. Disco óptico que armazena vídeos em formato MPEG-1.

DVD

região

Abreviatura de Digital Video Disc ou Digital Versatile Disc. Disco óptico que armazena imagens, sons e outros tipos de dados, com capacidade superior a do CD.

Blu-Ray

Disco que deve substituir o DVD para distribuição de filmes para uso doméstico.

n° de exemplares entregues ao MAMRJ

conferido no ato da entrega ☐ sim ☐ não

autor(es):

material:

original:

cópia:

cópia de exposição:

características específicas do material:

cores

preto e branco

mídia primária

mídia secundária

mídia(s) na(s) qual(is) existe(m) na coleção

data da realização da cópia entregue ao MAMRJ

duração

autorização para duplicação/migração

☐ sim

☐ não

Em caso positivo, preencher documento de autorização que se encontra em anexo.

sonoro

silencioso

som óptico Impresso no próprio filme.

som magnético Fita magnética colada na película

direitos autorais se diferente do da imagem

crédito em etiqueta

descrição dos equipamentos necessários para a exibição da obra

quantidade	Gênero	marca	características	entregue com a obra
				Sim não

Observações quanto às possibilidades de substituições e/ ou adaptações do(s) equipamento(s) para o uso de outras mídias em caso de obsolescência ou outros motivos.

(linhas)

autorização para duplicação/migração

Em caso positivo, preencher documento de autorização que se encontra em anexo.

sim

não

ANEXO C - Exemplo de descrição da obra anexado ao Formulário de Entrada de Obras (anexo 1)



Na Estrada

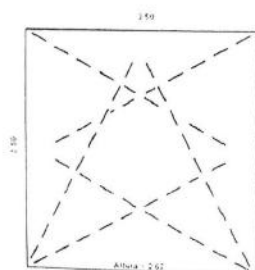
KATIA MACIEL, INSTALAÇÃO INTERATIVA

Na instalação, estaremos imersos em três imagens, três seqüências em loop de um casal em uma estrada. São seqüências de um curta-metragem, que realizei com a idéia de criar uma situação paradoxal de simultaneidade e continuidade ao mostrar momentos da vida de um casal. Nesta montagem poderemos ver as seqüências projetadas simultaneamente em três paredes; cada aproximação do visitante irá acionar, porém, o som e a cor da tela da qual ele se aproxima.

EQUIPAMENTOS

1 computador Pentium 4 com 1 placa de vídeo, 3 projetores de 1800 lumens, sensores de piso, som estereo.
3 projeções de L=3,5m x A=2,62m.

PLANTA



ANEXO D – Autorização para duplicação de obras



17/12/2013

Autorização

(ficha técnica)

Eu, _____ autorizo a duplicação do áudio/vídeo/programa/arquivo que faz parte da obra supracitada, seguindo as orientações passadas por mim neste documento. O uso deste recurso se dará para fins de preservação e exposição.

O Museu de Arte Moderna declara estar ciente de que a autorização concedida refere-se única e exclusivamente aos fins mencionados, sendo inteiramente vedadas quaisquer outras utilizações.

Caso existam limitações ou orientações sobre os processos de duplicação/migração/impressão/projeção, favor especificar neste documento.

Descrição do material original entregue:

Observações:

(signatário)



-
1. Existe alguma especificação quanto ao equipamento para exibição da obra? (monitor/projector/televisor específico/outras)
 2. Existem especificações quanto as dimensões: (dimensão exata/dimensão mínima/dimensão máxima/ideal/a cargo da curadoria/escala natural)
 3. Existem especificações quanto ao gabarito (altura específica/gabarito padrão (em geral 1,50) /a cargo da curadoria/imagem sangrada no painel/tocando o chão)
 4. Você autoriza que obra seja compilada com outros vídeos? (seus e de outros artistas/só seus)
 5. Existe alguma especificação quanto a reprodução de áudio? O uso de fones de ouvido é permitido?
 6. Sabemos que muitas vezes a realização de vídeos envolvem outras pessoas além do artista. Existe co-autoria neste trabalho? Existe algum crédito que deva constar da etiqueta/publicação? Por favor especifique:
 7. Você autoriza ao MAM Rio a realizar migração para outras mídias por motivos de conservação?

Observações:

ANEXO E – Formulário enviado à artista**Questionário para obras *software-based***

1. Nome do artista

2. Telefone

3. Título do trabalho

4. Data do trabalho

5. Duração

6. Dimensões

7. Tiragem

8. Obra está em outras coleções?

Conteúdo

9. Forneça uma breve descrição do conteúdo da obra

10. A obra de arte é interativa? Se sim, por favor explicar.

11. Existe algum conteúdo originário de materiais audiovisuais pré-existentes?

12. Você recebeu permissão dos indivíduos apresentados na obra de arte para uso de sua imagem, voz ou nome? Você tem autorizações escritas desses indivíduos?

13. Por favor, discuta o título do trabalho, se apropriado.

14. Forneça qualquer informação adicional que você considera relevante para o compreensão deste trabalho.

15. Este trabalho é um exemplo representativo das suas técnicas durante esse período? Por favor explique.

Componentes da obra

- 16. O Museu receberá quais arquivos para executar o trabalho artístico? Liste o nome e a extensão do arquivo executável e quaisquer arquivos adicionais necessários para executar o trabalho:**

- 17. O Museu receberá o código-fonte para o trabalho artístico? Liste o nome e a extensão do arquivo para o código fonte.**

- 18. A obra é fornecida como um arquivo executável ou como um conjunto de arquivos-fonte?**

- 19. A obra é um aplicativo independente (executável) ou não requer interação com outros programas, aplicativos, hardware dispositivos ou sites? Por favor explique.**

- 21. Algum equipamento de exibição (por exemplo, um monitor ou projetor) será incluído como parte desta aquisição?**

- 22. Existem componentes esculturais adicionais ou objetos modificados que são considerados parte da obra de arte?**

23. Se a obra for transferida para um novo computador para uma exposição, requer o uso de um instalador ou ele é executado automaticamente se for copiado para o novo computador a partir de um dispositivo de armazenamento, como uma unidade flash?

Produção da obra

24. Forneça uma breve descrição técnica explicando como a obra deve ser executada.

25. Quem programou o software que executa a obra? Se possível, coloque o contato desta pessoa.

26. Em que linguagem o software foi escrito?

27. Descreva os computadores usados para criar o software que executa a obra.

28. Inclua a marca e o modelo do computador, se adquirido “pronto para uso”. Se o computador for personalizado/modificado, descreva o hardware (CPU, memória, placa gráfica etc.) que compõe o computador.

29. Qual é o sistema operacional e a versão do computador usado para criar esta obra?

30. Qual software foi usado para escrever o código? Por favor inclua o nome e a versão do software, se conhecidos.

31. Algum sistema de controle de versão, como o Git, foi usado na criação ou edição do código fonte?

32. Houve algum algoritmo específico usado no desenvolvimento da obra de arte?

33. Se algum código foi compilado, liste o compilador e versão.

34. O software utiliza arquivos de vídeo, áudio ou imagem? Em caso afirmativo, esses arquivos foram criados pelo artista?

35. O software utiliza bibliotecas externas, bancos de dados? Algum deles é acessado usando uma rede ou conexão de internet? Eles são criados pelo artista ou eles se originam de outra fonte? Por favor descreva.

36. O trabalho artístico é executado em uma velocidade específica ou com cronometragem? Nesse caso, a velocidade é controlada pelo hardware ou o software?

37. Existem várias versões do software? Se sim, por favor explicar o histórico de versões e por que novas versões foram criados.

Informações sobre o hardware

38. O trabalho artístico requer o uso de um computador específico, devido a razões conceituais, razões estéticas ou a presença de modificações ou decorações aplicadas pelo artista? E se sim, explique.

39. Liste os requisitos mínimos (ou máximos, se aplicáveis) para o hardware usado para executar o software.

Tipo e velocidade da CPU / processador | Memória (RAM) | Placa de vídeo | Velocidade e armazenamento no disco rígido | Portas (por exemplo, VGA, HDMI, USB3.0, IEEE 1394, etc.) | Rede (por exemplo, Wi-Fi, Ethernet, Bluetooth) | Drives ópticos | Outros

40. O espectador interage com o trabalho artístico usando um teclado, mouse, joystick, etc.? Por favor explique.

41. Possui dispositivos multimídia externos, como uma webcam, sistema de alto-falante, monitor ou projetor necessário?

- 42. Por favor descrever quaisquer requisitos estéticos ou técnicos (por exemplo, cor x captura de vídeo em preto e branco, resolução mínima, capacidade de reproduzir frequências de áudio mais baixas etc.)**

- 43. Qual é o papel deste equipamento na instalação? É isso puramente funcional ou tem um conceito ou estética significado?**

- 44. O trabalho artístico requer uma conexão de rede com o Internet, outro computador ou servidor? Por favor explique.**

- 45. Existem requisitos especiais de energia associados a este trabalhos? Algum dos componentes elétricos está configurado para saída europeia (220 volts)? Se sim, descreva.**

- 46. Algum hardware ou monitor fornecido pelo artista é um equipamento único ou modificado pelo artista?**

47. Em caso de falha técnica ou obsolescência do equipamento, o museu pode achar necessário substituir o equipamento original com componentes mais novos. Isso é aceitável para artista, ou existem componentes que não possam ser substituído?

48. Existem características técnicas ou estéticas importantes?

49. O que que levou à escolha de tal equipamento?

Informações sobre software

50. Qual sistema operacional (e versão, se aplicável) é necessário para executar a obra de arte?

51. Forneça quaisquer nomes de usuário / senhas que sejam necessário acessar e executar o computador e / ou o trabalho artístico.

52. O trabalho artístico exige a seleção de quaisquer configurações no sistema operacional para que o trabalho artístico seja executado devidamente?

53. O trabalho artístico requer a instalação de qualquer driver? Se sim, por favor explique.

54. A obra de arte faz referência a bancos de dados externos ou bibliotecas não contidas como parte da obra de arte?

55. Se o trabalho artístico exigir que o computador em execução esteja em rede, explique se a rede é ponto a ponto, cliente-servidor ou acessa a Internet.

56. Se a obra de arte exigir acesso à internet, favor especifique se sites ou APIs específicos são acessados ou usados pela obra de arte.

Acessórios e componentes esculturais

57. Existem adereços ou componentes esculturais que devem ser exibidos como parte da instalação? Por favor, descrever.

58. Algum dos adereços ou elementos esculturais é único, modificado ou tem um significado conceitual específico? E se sim, por favor, explique.

59. Algum dos adereços ou elementos esculturais é variável e / ou destinado a ser fabricado com cada iteração?

Instalação e Exposição

60. Como o trabalho artístico baseado em software deve ser exibido? Você pode selecionar mais de uma opção.

Marque todas que se aplicam.

- ☐ monitor de computador
- ☐ monitor de tela plana
- ☐ monitor CRT
- ☐ como projeção
- ☐ Outro: _____

61. Se o áudio estiver presente, como deve ser apresentado? Você pode selecionar mais de uma opção.

Marque todas que se aplicam.

- ☐ através de alto-falantes
- ☐ através de fones de ouvido
- ☐ através de um dispositivo de áudio direcional (como um chuveiro de som)
- ☐ Outro: _____

62. Por favor, forneça uma breve descrição do que o visitante vai ver ou experimentar quando entrar no espaço da exposição.

63. O trabalho artístico é iniciado automaticamente na inicialização do computador ou precisa ser selecionado e executado?

64. Forneça instruções passo a passo sobre como configurar e executar a obra de software-based.

65. Existe alguma ação específica que o instalador precisaria fazer para tornar a obra de arte "ativa"? Isso pode incluir a conexão de dispositivos externos, seleção de configurações, estabelecimento de uma rede etc.

66. Se aplicável, inclua um diagrama de fiação.

Arquivos enviados:

67. Forneça diagramas de instruções para a exibição adequada do seu trabalho artístico na galeria. Inclua o posicionamento de qualquer equipamento de exibição e adereços adicionais ou elementos esculturais. Se aplicável, inclua desenhos técnicos, plantas baixas ou imagens de instalações anteriores.

Arquivos enviados:

68. Descreva onde equipamentos como alto-falantes, mídia, dispositivos de reprodução e projetores e / ou monitores devem ser colocados.

69. Existem iterações anteriores que o artista considera particularmente bem executados? Quais? O que o artista gostou?

70. Existe alguma legenda para o trabalho ou versão em outro idioma?

Ambiente da Exposição

71. Forneça um breve resumo descritivo do preferências de exposição para a instalação deste trabalho.

72. Por favor descrever quaisquer qualidades do ambiente de exibição que são essenciais para a exibição deste trabalho.

73. Dimensões preferidas (indique comprimento x largura x altura em centímetros)

Mínimo: Máximo: Tamanho da imagem:

Tamanho da sala: Tamanho da instalação:

74. Existem preferências para a entrada no espaço de exposição em relação ao equipamento ou exibição de arte?

75. O público deve abordar a instalação a partir de uma direção específica ou em uma ordem específica?

76. Existem preferências para a cor da parede ou do teto?

77. Se a instalação incluir uma projeção, existe alguma preferência para a superfície de projeção? Por favor, nomeie a pintura, marca e cor, se aplicável.

78. Existem preferências para o piso, como carpetes?

79. Os assentos devem ser fornecidos? Se sim, que tipo de assento (por exemplo, bancos, pufes, almofadas, etc.)?

80. O trabalho artístico pode ser exibido no mesmo espaço expositivo de outras obras de arte?

81. É aceitável que partes do equipamento sejam visíveis para o público ou tudo deve estar oculto?

82. É necessário controle de luz, como cortinas ou corredores?

83. Bloqueios de som ou os painéis de amortecimento de som são desejáveis?

84. Existem comentários adicionais sobre o trabalho, que não tenham sido abordados nas questões anteriores?

Powered by

ANEXO F – Ficha de Catalogação (com atualizações anexadas)



Ficha de Catalogação Coleção MAM Coleção Gilberto Chateaubriand x

Data de entrada: 22/09/06

Nº na base: 24486

Nº no registro:

INSTALAÇÃO

Autor: MACIEL, Katia

Título: Na estrada

Tiragem: 1/5

Série/álbum:

Data: 2004 (setembro 2004)

Técnica/material: 1 computador, 3 projetores de 1800 lumens, sensores de peso, som interno, 3 projeções (2,62 x 3,5m)

Dimensões: 12,25 m²

Inscrições: ass., título, data e tiragem - NO CD: "Na estrada | 2004 |

1/5 cópias | Katia Maciel"

Estado de conservação:

Bom

Regular

Ruim

Observações:

1	2	3
4	5	6
7	8	9

→ foi entregue uma CD com imagens de uma - crédito Domingos. CD em anexo.

→ Existe documentação da instalação montada no site: www.katiamaciel.net

Localização:

Reserva:

Esc.: arm. 4 pat. 1

Map.:

Gav.:

2ª Pintura - cópia de segurança seagate HD Externo

Procedência:

artista

Doação:

Responsável: Katia Louredo

Data: 13.02.07

6/10/2005

Room Gallery, Bristol - Inglaterra

- Assim como na obra "Ondas..." o artista passou a usar um outro programa - Isadora.
O software distribui as imagens e atua no áudio das 3 projeções de acordo com a aproximação do visitante.
- A artista segue a montagem da exposição situando o cinema como parâmetro de medidas mínimas para a exposição da obra.