

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

LETÍCIA MEDEIROS LIMA

CONSERVAÇÃO DE ARTE TIME-BASED MEDIA:
UM ESTUDO DE CASO SOBRE A EXPOSIÇÃO ARTEMICRO

RIO DE JANEIRO

2024

LETÍCIA MEDEIROS LIMA

**CONSERVAÇÃO DE ARTE TIME-BASED MEDIA:
UM ESTUDO DE CASO SOBRE A EXPOSIÇÃO ARTEMICRO**

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

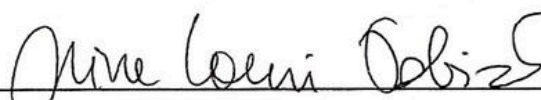
2024

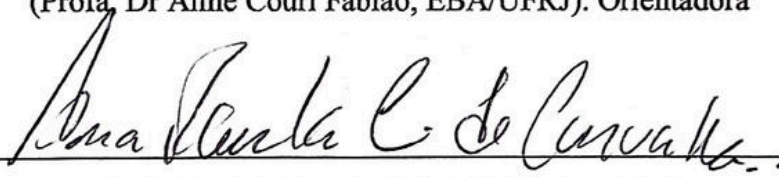
CONSERVAÇÃO DE ARTE TIME-BASED MEDIA:
UM ESTUDO DE CASO SOBRE A EXPOSIÇÃO ARTEMICRO


Letícia Medeiros Lima

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.


(Profa. Dr Aline Couri Fabião, EBA/UFRJ). Orientadora


(Profa. Patricia Corrêa, EBA/UFRJ). Convidada


(Profa. Ana Paula Correa, EBA/UFRJ). Convidada

Aprovada em: 12/12/2024

Nota: 10,0

Rio de Janeiro

2024

Aos meus pais, Abraão e Luciana, que sempre apoiam os meus sonhos, independente do quão impossível eles possam parecer.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, que fortaleceu a minha vida durante toda a trajetória acadêmica universitária.

Aos meus professores do curso de História da Arte por acreditarem nos alunos das próximas gerações, e repassarem seus conhecimentos com ética e respeito, em especial a professora substituta Ana Caroline.

Agradeço a professora Aline por me orientar nesse processo turbulento da produção do TFG. Assim como agradeço à professora Patrícia na estruturação do pré-projeto e à professora Ana Paula que fortaleceu em mim a paixão pela conservação.

Aos mestres Regina Silveira e Gabriel Borba pelas entrevistas, bibliografias e incentivo que recebi desses grandes artistas, que foram fundamentais para a compreensão deste trabalho.

Por fim, agradeço à minha família: Abrão, Luciana, Matheus e Luiz. Que me auxiliaram durante todo o processo de escrita e revisão, acreditando no meu potencial e me consolando nas fases mais intensas, e me apoiaram durante toda a faculdade.

“Câmeras ou computadores não foram feitos para artistas produzirem arte. O artista simplesmente se apropria dessas máquinas e descobre nelas possibilidades diferentes daquelas para as quais elas foram programadas, fazendo-as funcionar numa outra direção. Outra coisa diferente disso é a gente olhar para a mídia, tal como ela está construída, e entendê-la como expressão da cultura de nosso tempo, como forma de produção de arte.”

(Arlindo Machado)

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo central investigar os desafios da conservação de obras de Arte em Mídia Baseada no Tempo (ABT), com foco nas produções da geração de 80. A exposição coletiva Artemicro (1982) serve como estudo de caso para aprofundar a análise das problemáticas específicas desse tipo de arte efêmera. Inicialmente, a pesquisa contextualiza a ABT, apresentando uma conceituação aprofundada e um panorama histórico de sua trajetória no cenário artístico nacional e internacional, com destaque para a década de 80. Em seguida, realiza um levantamento e análise detalhada da Exposição Artemicro, mapeando seu contexto histórico e artístico, e identificando as principais causas e consequências relacionadas à sua conservação. Por fim, a dissertação discute as percepções e reflexões sobre as políticas de conservação de obras de ABT em instituições culturais, evidenciando o descaso histórico com a exposição Artemicro. A pesquisa contribui tanto para o enriquecimento das discussões teóricas sobre a ABT quanto para o resgate cultural de uma exposição basilar para a compreensão da arte brasileira contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Geração de 80; Conservação; Artemicro; Arte Contemporânea; Arte em Mídia Baseada no Tempo.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the challenges of preserving Time-Based Media Art (TBM) works, focusing on those produced by the generation of the 1980s. The collective exhibition Artemicro (1982) serves as a case study to delve deeper into the specific problems of this type of ephemeral art. Initially, the research contextualizes TBM, presenting an in-depth conceptualization and a historical overview of its trajectory in the national and international art scene, with an emphasis on the 1980s. Subsequently, it conducts a detailed survey and analysis of the Artemicro Exhibition, mapping its historical and artistic context, and identifying the main causes and consequences related to its conservation. Finally, the dissertation discusses perceptions and reflections on the conservation policies for TBM works in cultural institutions, highlighting the historical neglect of the Artemicro exhibition. The research contributes both to enriching theoretical discussions about TBM and to the cultural recovery of an exhibition that is fundamental to understanding contemporary Brazilian art.

Keywords: Generation of the 1980s; Conservation; Artemicro; Contemporary Art; Time-Based Media Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Aparelho de Leitura Micron 750 e microficha	13
Figura 2 - Rafael França, Polígonos Regulares (1981)	19
Figura 3 – <i>Speeding Automobile</i> , Giacomo Balla, 191	22
Figura 4 – Aparelho cinecromático, Palatnik, 1969	25
Figura 5 – Marina Abramović and Ulay, Imponderabilia. 1977	27
Figura 6 – Sem título, Sem data, Grupo 3Nós3	33
Figura 7 – Localização do Núcleo de Arte Postal na 16ª Bienal de São Paulo	33
Figura 8 – Obra e endereço de Regina Silveira	35
Figura 9 – Jogo dos Erros da série Jogos de Arte. Regina Silveira. 1977/1998	36
Figura 10 – Convite da Exposição no MIS, São Paulo, 1982	38
Figura 11 – Jornal “Diário do Acre”, 1982	43
Figura 12 – Jornal “O Pioneiro”, 19 de junho de 1982	44
Figura 13 – Jornal “O Pioneiro”, 26 de junho de 1982	44
Figura 14 – Artemicro, Impressão gelatina e sais diazóticos sobre base poliéster – filme DIAZO (microficha) e leitor de microficha Bell & Howell.	45
Figura 15 – Obras da série “Obvium cum Triplet”, 1982	46
Figura 16 – Obras da série “Corredores para abutres”, 1982	47
Figura 17 – Microficha da exposição Artemicro no Museu da Imagem e do Som (1982)	48

QUADROS

Quadro 1 – Perguntas usadas para identificar significância em equipamentos cujo valor não é puramente funcional	55
--	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABT - Arte em Mídia Baseada no Tempo

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

EBA - Escola de Belas Artes

Tate Museum - Museu Nacional de Arte Moderna do Reino Unido

MoMA - Museum of Modern Art (New York)

CD - Compact Disc (Disco Compacto)

DVD - Digital Versatile Disc (Disco Digital Versátil)

AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte

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

MAM SP - Museu de Arte Moderna de São Paulo

MAM RIO - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

JAC - Jovem Arte Contemporânea

FAAP - Fundação Armando Alvares Penteado

ECA USP - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

MIS - Museu da Imagem e do Som

UCS - Universidade Caxias do Sul

DOCAM - Documentation and Preservation of the Media Arts

SFMOMA - Museu de Arte Moderna de São Francisco

Sumário

Introdução	12
1 Expandindo o conceito de ABT	16
2 Recapitulando o contexto sociocultural	20
2.1 ABT no Cenário Internacional	20
2.2 ABT no Cenário Brasileiro	30
3 Exposição Artemicro como estudo de caso	34
3.1 Origem da ideia e artistas participantes	34
3.2 Organização e circulação	39
3.3 Divulgação e receptividade do público	42
3.4 Borba e Silveira: encontros e divergências	45
4 ArteMicro: Questões de Conservação	49
4.1 Considerações gerais sobre a conservação de ABT	49
4.2 Percepções sobre a conservação da Exposição de Artemicro	57
Considerações Finais	60
Referências Bibliográficas	63

Introdução

Em seu texto *Arquivo 2.0 – O impacto da artemídia e a necessidade das humanidades (digitais)*, Oliver Grau (2013) afirmava há 11 anos pretéritos o descrédito da institucionalização do campo artístico na potencialidade multifacetada da artemídia digital em traduzir questões e desafios do nosso tempo de uma maneira que a arte tradicional não é capaz. Podemos, então, constatar que se em pleno século XXI a “arte dos novos meios” é – de certo modo – abafada e desencorajada no âmbito colecionista das instituições culturais, há 30 décadas, nem se cogitava admitir no cânone artístico um método, até então, exclusivamente experimental de produção e pesquisa de arte.

“Na melhor tradição humanística, a artemídia digital assume as grandes questões contemporâneas, perigos e transformações propostas, porém não é adequadamente reunida, documentada e preservada pelos nossos museus públicos. E uma sociedade tecnocultural que não entende seus desafios, que não é igualmente aberta para a arte de seu tempo, está em apuros.” (GRAU, 2013. pág. 8).

Ademais, além de ansiar pela experimentação (ao menos na década de 80), a artemídia surge com uma dependência significativa no aparato tecnológico, o que a torna intrinsecamente conectada à temporalidade da evolução exponencial da tecnologia. Desta problemática inevitável, origina-se o tema principal a ser ponderado na presente pesquisa: a ABT. A Arte em mídia Baseada no Tempo – termo futuramente explicado –, aqui abreviada como ABT, é uma refém da obsolescência técnica dos aparelhos tecnológicos. Sendo assim, esta produção requer uma metodologia conservacionista mais complexa que, infelizmente, ainda não se fez ativamente presente no cenário cultural brasileiro.

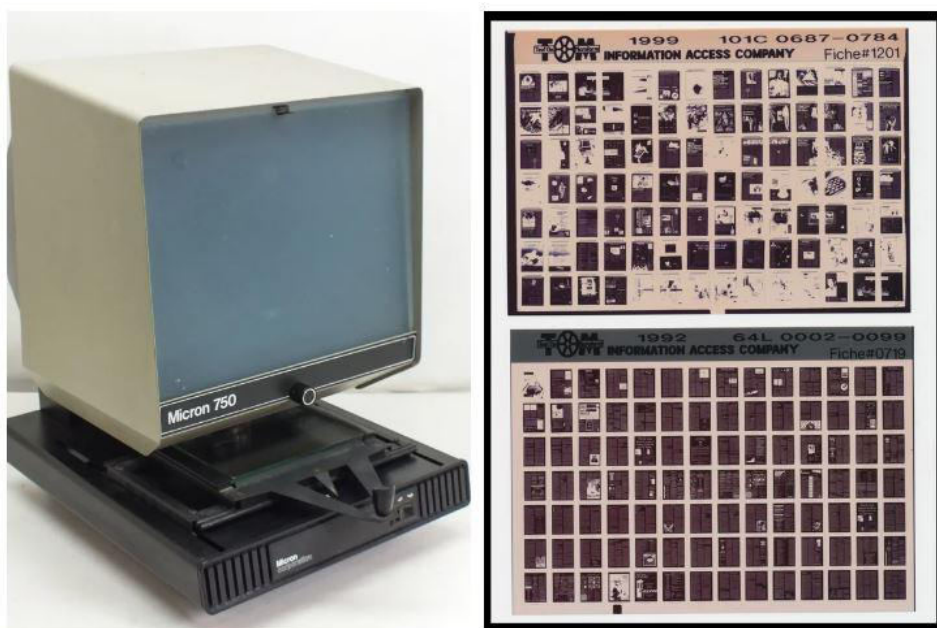
A partir deste recorte contextual, proveniente de um período histórico e sociocultural brasileiro de intensa produção e reestruturação no cenário artístico, a exposição Artemicro pode ser devidamente abordada. Praticamente ignorada na década de 1980, sendo tratada como uma simples mostra, a exposição não possui nenhuma catalogação ou aprofundamento teórico reflexivo acerca do que foi apresentado e elaborado. Entretanto, ao meu ver, a Artemicro é uma síntese do seu tempo, trazendo implicitamente, tanto nas produções expostas quanto no seu desenvolvimento curatorial e expositivo, reflexos das inconstâncias, incômodos e transformações do campo artístico nacional da época.

Permeada pela necessidade de novos meios expressivos de experimentação visual tanto da obra em si quanto do conjunto apresentado, a Artemicro é pautada numa coletividade

advinda das percepções individuais de cada participante da mostra em relação à inserção da sua própria produção numa tecnologia cotidiana do início da década. Ignorando aspectos voltados à popularidade ou ao status, a mostra também se configura como uma análise de ruptura da dependência do artista com relação à instituição museológica. Sendo assim, a Artemicro é sobretudo uma relato vivo da experimentação e, assim como diversos movimentos/exposições outras que são analisadas e reestruturadas de diferentes modos e perspectivas, essa exposição possui diversas vertentes que podem e devem ser exploradas. Todavia, como compreender o que é a MicroArte sem antes conhecer devidamente o seu suporte (parte indissociável do seu próprio existir): a microficha.

A Microficha é uma Microforma do Microfilme. Embora os primeiros registros da microfilmagem datem de 1839 na Inglaterra, foi somente em 1860, com a patente de René Dragon, que a técnica começou a ganhar forma. Sua popularização, no entanto, só ocorreria na década de 1920, impulsionada pela necessidade de um sistema eficiente de arquivamento. Desenvolvendo-se novas tipologias de microfilmar, as microformas. Resumidamente, o microfilme é um material flexível e transparente, à base de acetato de celulose ou poliéster, produzido a partir da sensibilização à luz dos sais de prata (originado da técnica iconográfica daguerreótipo), com a finalidade de projeção ótica.

Figura 1 - Aparelho de Leitura Micron 750 e microficha.



Fonte: O macro que é micro, o micro que é macro, 2023.

Esse processo permite uma durabilidade de até 500 anos do aparato, e reduz – no caso das microfichas – cerca de 42 vezes o tamanho original, reunindo até 170 arquivos em uma

ficha; com informações impossíveis de observar a olho nu, faz-se necessário o uso de um leitor específico – desde uma lupa até um maquinário de última geração, projetando a imagem ampliada em uma tela. Tornou-se conhecido mundialmente por sua utilidade documentária no serviço de espionagem dos pombos-correios na Guerra Franco-Prussiana (1870-1871). No Brasil, a microficha foi amplamente aplicada em processos administrativos de aposentadoria no INSS – principalmente no auge desse aparato, entre 1973 e 1984 – e nas bibliotecas de todo país.

É o descaso observado para com a preservação desse suporte no desenvolvimento de uma pesquisa acadêmica desenvolvida para a matéria de Arte, Mídias e tecnologias, que se origina a temática trabalhada nessa monografia. A questão da conservação consciente e responsável se faz indispensavelmente presente pela maneira como a Artemicro foi, nesta situação, “ignorada” (no sentido de esquecida) até o momento pelo campo artístico brasileiro incentivador de uma arte contemporânea que geralmente destacaria produções corruptivas como esta.

Portanto, essa pesquisa tem como foco a análise dos principais desafios e problemas atuais na conservação de ABT 's na arte contemporânea da geração de 1980, tendo como objeto de estudo o acervo da exposição coletiva ArteMicro. Acervo este que no presente momento se encontra, por preocupação e incentivo de sua curadora principal, Regina Silveira, em posse do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Consistindo em: oito microfichas e um aparato de visualização ainda funcional. Consequentemente, essa monografia é composta de três eixos estruturadores da linha de investigação construída durante a formulação do projeto de pesquisa: Aprofundamento nas teorizações sobre ABT; Contextualização e reflexão tanto sobre a própria década de 80 e quanto sobre a exposição em si; e, por último, explorar o campo de conservação de ABT e esclarecer as percepções concatenadas pela investigação comprobatória sobre a MicroArte.

No primeiro capítulo, a conceituação de Arte Baseada no Tempo busca discutir sobre o surgimento gradual de reflexões acerca de sua conceituação. Nossa abordagem permeia uma dualidade entre expandir e relativizar o conceito de ABT, além de discorrer com mais afinco a questão da obsolescência programada e trazer alguns exemplos de produções artísticas que são símbolos desse tipo de artemídia.

Já no capítulo dois, a ênfase torna-se realizar uma contextualização geral da inserção tecnológica no cenário artístico a partir de um recorte histórico-cultural que inicia no ápice da

Revolução Industrial e se finda na Geração de 80. O livro *Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte* (2018), que organiza toda a pesquisa de Walter Zanini postumamente, é significativamente utilizado no texto. Sobretudo pelo seu carácter expositivo, concentrando-se nos fatos e já apresentando uma extensa coletânea bibliográfica consolidada.

No terceiro capítulo, a ênfase está no levantamento e análise das descobertas primárias sobre a Exposição Artemicro (1982), mapeando e organizando um panorama geral coeso dos fatos, causas e consequências provenientes dessa mostra. Trabalhando o contexto sociocultural de modo mais específico, identificando alguns artistas e produções da mostra, assim como apresentar uma primeira abordagem teórica mais conceitual sobre o objeto de estudo.

Por fim, no quarto capítulo, o foco é apresentar e discutir percepções e reflexões acerca das políticas de conservação e preservação desse tipo de expressão artística. Incluso, expor a realidade museológica da preservação da arte contemporânea brasileira, assim como discutir sobre as causas (presentes) e consequências (futuras) do descuido com a preservação e a seletividade artística contemporânea, além de alguns exemplos sólidos de Museus e Instituições que alimentam a prática conservacional de ABT tanto no cenário nacional quanto internacional.

1 Expandindo o conceito de ABT

Um dos primeiros princípios ensinados na disciplina de introdução à conservação oferecida na Escola de Belas Artes da UFRJ, consiste em entender que a materialidade - mais especificamente o seu suporte - do objeto artístico está fadado a deterioração e obsolescência desde o princípio da produção física da obra. Nesse contexto, qualquer conservador deve ter como base a preservação do suporte, pois ele armazena a mensagem que o artista deseja apresentar. O suporte é um mediador indispensável entre locutor e interlocutor. Entretanto, quando o escritor Paul Valéry (1957) afirma que desde a superação das categorias técnico-estilísticas na linguagem da arte no início do século XX, a parte física existente nas composições artísticas não poderia mais ser subtraída ao conhecimento e ao poder moderno, o suporte assume novas funcionalidades para além da mediação – ele é parte operante da produção artística, importando, em suma, a sua origem material no raciocínio inteligível do artista. Dessa forma, a presença das novas tecnologias é indissolúvel da conceituação dessas produções, pois transformaram - e inventaram - as técnicas do fazer artístico, alterando a própria percepção da arte.

Na arte contemporânea, a arte pela arte não se sustenta como um conceito norteador do objeto artístico. Este, agora, está profundamente ligado a fatores diretos ou indiretamente aparentes - sendo alguns deles: o suporte, o artista, os tipos de materiais utilizados, o local de exposição, o período e contexto histórico, dentre outros - que não devem ser ignorados na apreensão plena da obra contemplada.

Assimilando esse cenário, as produções em que o suporte tecnológico não só contém a informação, mas também participa ativamente da conceituação elaborada pelo artista, são fortes exemplos desta arte contemporânea onde elementos não academicistas fazem parte da construção semântica do trabalho. Como pode ser visto na monografia de Caroline Nascimento (2019), os termos utilizados para abranger esses objetos são ineficazes. “Artemídia”, “novas mídias” e até “mídias variáveis” são nomenclaturas rasas que alcançam superficialmente a sintetização dessa pluralidade de expressões artísticas. Para além da perfunctoriedade desses termos, quando consideramos a temporalidade das produções e aparelhos apresentados (em sua maioria considerados obsoletos), a incongruência dessa noção relativizada de novidade é evidente e indesejada.

Portanto, ao considerar a popularização de uma nova categoria de catalogação dessas “mídias” entre as instituições estrangeiras, precisamente dos países europeus e norte-americanos (*masters* na preservação desses trabalhos), chamada *time-based media art*. Optei

por utilizar uma versão traduzida do termo, cunhado de *Arte em mídia Baseada no Tempo* (ABT), centrando-me num dos objetivos principais desta dissertação: incentivar a teorização e debate acerca desses objetos dependentes do suporte tecnológico produzidos no Brasil e, portanto, devem ser conservados em nosso território nacional. Assim, buscando satisfazer essa necessidade inicial de uma aproximação identitária local assertiva, escolhi traduzir esta nomenclatura universalizada.

Ademais, qual seria, portanto, a definição mais coesa de ABT? Essa conceituação, até o presente momento, está sujeita às interpretações internas de cada departamento institucional voltado à conservação desse campo artístico. Quando consideramos o site de *art terms* do *Tate Museum* (Londres), ABT englobaria - em uma tradução própria - todo “vídeo, slide, filme, áudio ou computador. (...) depende da tecnologia e de uma dimensão duracional”. Pois “(...) Parte do que significa experimentar a arte é vê-la se desdobrar ao longo do tempo de acordo com a lógica temporal da mídia conforme ela é reproduzida”.

Concomitantemente, para o *Media and Performance Department* do *MoMa* (*New York*), ABT enquadra “imagens em movimento, instalações de filmes, vídeo, performance, obras baseadas em movimento e som e outras obras que representam tempo ou duração e são feitas e apresentadas em um ambiente de galeria”.

Para além disso, numa perspectiva mais perscrutada por especialista da área, de acordo com Rita Macedo e Hélia Marçal em seu artigo *Conservação ou gestão de mudança? Art time-based no museu* para a segunda edição da *Revista de Museus*, com a temática *Museu e Sociedade Digital* (2020)

“São consideradas obras de time-based media aquelas criadas através de práticas e materiais variáveis, que recorrem a tecnologias ou a formas artísticas que se baseiam no tempo. Ao contrário do que se poderia pensar, os formatos ou os media não desempenham nenhum papel nesta definição, que surge, na realidade, da relação que estas obras estabelecem com o tempo. A duração faz parte da sua própria natureza, uma vez que experienciá-las é vê-las desdobrarem-se no tempo, de acordo com a lógica temporal do meio em que são reproduzidas.” (p. 211).

Entretanto, um ponto de concordância partilhado entre essas conceituações é que os objetos artísticos abrangidos na ABT são por natureza resistentes aos moldes dominantes de pensamento e estruturação colecionista (Laureson, 2006). Esses trabalhos são produções abertas em constante transformação material e conceitual dentro do museu. Desse modo, a missão museal de salvaguardar e conter as obras de arte, evitando mudanças indesejadas que confrontam a perpetuação da testificação de uma temporalidade específica dos trabalhos presentes na coleção, é desafiada abertamente pela necessidade de atualização tecnológica na Arte em mídia Baseada no Tempo. E, portanto, é deste obstáculo paradoxal que advém os

desafios técnicos e conceituais na documentação, preservação e exibição dos objetos artísticos. Transcendendo a atuação das instituições e colecionadores privados, repensando a própria função historicista do museu como o baú do passado.

Quando consideramos a citação de Pip Laurenson, para seu artigo *The Management of Display Equipment in Time-based Media Installations* (2005), pode-se aferir que a conservação de produções de ABT possuem uma peculiaridade preservacional: o equipamento tecnológico expositivo. Este, inevitavelmente, está condenado à obsolescência programada. Portanto, o cerne da problemática museológica reside em solucionar as dificuldades específicas à nossa capacidade de exibir essas obras no futuro, enquanto paralelamente retém o valor atribuído ao aparelho pelo artista na obra. Afinal

“Atribuir significado aos componentes da instalação é independente da capacidade do museu de preservar o que é valorizado. Mudança inevitável não significa que a obra foi projetada para mudar. Artistas e outras partes interessadas têm a liberdade de atribuir significado a uma peça específica de equipamento de exposição, mesmo que esse objeto esteja fadado a se tornar obsoleto e falhar. (...) portanto, qualquer ligação forte entre equipamento de exposição específico e autenticidade ou valor significará que um grau de perda é inevitável. Quanto mais forte e específico o vínculo, mais vulnerável a obra é à perda.” (LAURESON, 2005).

Ainda em relação ao aparato tecnológico, Marie-Catherine Cyr (2008) no texto *Conservation Issues: The Case of Time-Based Media Installations*, adentra nas tecnicidades presentes na composição entre obra e dispositivo:

“Para funcionar, as instalações de mídia baseada no tempo requerem dois componentes: um sinal e uma exibição. Os sinais, sons ou imagens codificados, podem ser transmitidos ou decodificados por equipamentos específicos. Exemplos incluem fitas de áudio e vídeo, CDs, DVDs e programas de computador. Os componentes de exibição incluem espaço, iluminação, acústica e o próprio equipamento físico. Esse equipamento pode ser tanto escultural quanto funcional. Os elementos esculturais são integrais à composição estética e física da obra, enquanto os elementos funcionais, muitas vezes ocultos, são necessários para as operações técnicas, mas podem não contribuir diretamente para o significado visual e conceitual.” (p. 10-11).

Consequentemente, uma ABT, quando fisicamente concebida, converte-se em um sistema dinâmico, composto por componentes organizados e conectados entre si. Estes componentes são correlatos, afetando o comportamento do sistema perante qualquer alteração. Assim sendo, nesta sistematização, o aparelho eletrônico transmite o elemento midiático por meio da visualidade e sonoridade, inseridos em um ambiente circunstancialmente ditado (LAURESON, 2005).

Isto posto, a obra *Polígonos Regulares* do artista Rafael França (escolhida intencionalmente, pela participação do mesmo como co-curador da Exposição Artemicro) é um exemplo nacionalmente conhecido de ABT do início da década de 80. Essa videoinstalação ignora a perspectiva estética do dispositivo, visando destacar as intervenções

espaciais ocasionadas pela disposição dos aparatos, e criando um sistema em circuito fechado que conecta todos os equipamentos envolvidos na instalação. Apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1981, a produção consistia na transmissão, por meio de uma câmera de vídeo, em tempo real da imagem de um quadrado negro desenhado em uma das paredes do espaço expositivo. Distribuída igualmente entre 18 televisores, o desenho age, virtualmente, como cada uma das faces necessárias para completar a estruturação de 4 polígonos distintos. Deste modo, nota-se a presença indispensável do televisor na construção do sentido da obra, atendendo à intenção inicial do artista: relativizar a materialidade da imagem e ironizar o conceito de bidimensionalidade.

Figura 2 - Rafael França, Polígonos Regulares (1981).



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.

2 Recapitulando o contexto sociocultural

Como pode ser observada, a ABT é uma categoria complexa permeada de conceitos, carregando intimamente uma bagagem histórica da incorporação gradual da máquina no campo artístico. Sendo assim, empregando o rearranjo historiográfico feito por Walter Zanini (1925-2013) no livro *Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte* (2018) - texto editado e organizado por Eduardo de Jesus - focaremos em elucidar os primórdios da participação da tecnologia no fazer do artista até as reverberações nas produções contemporâneas da década de 80, a fim de destacar os aspectos dessa reconstrução histórico-cultural que culminaram em exposições de ABT como a de Artemicro em 1982.

Misturando o rigor conceitual, a massiva investigação e revisão bibliográficas, e visitas recorrentes a exposições, artistas e acervos institucionais, Zanini se utiliza do apelo enciclopédico - característico em seus projetos textuais - a fim de esclarecer a

“relação entre arte e os desenvolvimentos tecnológicos que aproxima os processos de constituição do Modernismo, seus desdobramentos nas Vanguardas Históricas, as intensas rupturas acionadas na produção artística desde a década de 1950 e 1960 e suas repercussões posteriores.” (JESUS, 2018, p. 12)

2.1 ABT no Cenário Internacional

Esse extenso manuscrito ainda em constituição, até o falecimento de seu autor, inicia sua recapitulação histórica nos questionamentos oitocentistas do papel da máquina na industrialização e os desdobramentos da sua potência progressista ilimitada. Entre os receios mais populares no universo artístico ocidental, encontra-se a prefiguração do homem em detrimento da tecnologia, mais especificamente o fim das artes manuais (ZANINI, p. 24). Entretanto, a assídua defesa do artesanato nas artes aplicadas, principalmente sustentada por William Morris, ignorara as facilidades advindas no uso de produtos industrializados no cotidiano do fazer artístico (como os empastados e a revivescência da xilogravura).

Nesse contexto, a discussão sobre o começo da democratização da arte no século XIX precisa ser abordada. A máquina foi um instrumento facilitador do acesso à produção artística em classes sociais menos abastadas como forma de entretenimento, tendo, por exemplo, os panoramas. Tais cenários pictóricos de grande formato, representativos de cidades estrangeiras ou de eventos bélicos, eram estruturados em espaços circulares, tendo a plateia como ponto focal.

Do mesmo modo, a fotografia impacta a arte durante a primeira Revolução Industrial. Como exposto por Walter Benjamin, ao invés de preocupar-se com o pertencimento ou não dessa nova técnica ao cânone das belas-artes, a correta indagação está em desvendar se essa invenção não transformaria o carácter geral da arte (BENJAMIN, 1983, p.13). Contemporâneo ao século XIX, Charles Baudelaire condena a imagem fotográfica, incompatível ao universo poético, relegada à serva das ciências e das belas artes. Sendo, portanto, o aparelho apto apenas à “reprodutibilidade mecânica da realidade” (ZANINI, 2018, p. 26). Todavia, a fotografia ainda é reconhecida como o fator do desmoronamento das tendências realistas da pintura, e uma das técnicas pioneiras de divulgação da arte.

Concomitantemente a foto, respondendo como um movimento resistente a crescente intervenção da máquina na produção dos objetos circundantes da vida cotidiana - precarizando a qualidade desses produtos, reduzida com a massificação descontrolada da Revolução Industrial - surge a *Art Nouveau* de Morris. Sedimentada nos meios artesanais da arte decorativa aplicada, almejando retomar a prática de artesanato medieval (ZANINI, 2018, p. 30-31). Ironicamente, com a ascensão da classe burguesa e sua necessidade de espelhar a vida moderna da alta sociedade, uma grande quantidade de objetos foram banalizados pela produção em larga escala, inferiorizados como estilos imitativos da verdadeira atividade artesanal. Portanto, “o artefato era dominante na produção, entretanto disseminado industrialmente para o consumo generalizado, o que faz da *Art Nouveau* uma primeira instância artística relacionada à mecanização” (ZANINI, 2018, p. 34).

Outra característica fundamental deste movimento para a aceitação da tecnologia foi a ruptura radical com o historicismo, assim como o uso arquitetônico do ferro, do vidro e do concreto armado. Esses elementos foram comercializados - e até criados - por conta da Revolução Industrial, sendo assim meios alternativos de material para obras de arte, e também com novas técnicas de estilização dos motivos decorativos.

Visto isso, é na Alemanha que o movimento de “integração da arte e do artesanato à produção industrializada” é consolidado (ZANINI, 2018, p. 38). O *Deutscher Werkbund*, fundada por Hermann Muthesius, denunciava a vulgaridade dos objetos fabricados pela indústria, que ignoravam o *Sachlichkeit* (objetividade) e falhavam em adequar a nova realidade a um estilo de máquina (*Maschinenstil*), defendendo a standardização do produto. Portanto,

“Não há qualquer linha divisória nítida entre a ferramenta e a máquina. É possível uma produção de grande nível, quer com ferramentas quer com máquinas, desde que o homem domine a máquina e faça dela uma ferramenta (...). A culpa da produção inferior não cabe às máquinas em si, mas à nossa incapacidade de as manejar adequadamente (...) o mal não vem da produção em massa ou da divisão do

trabalho, mas do fato de a indústria ter perdido a noção da sua finalidade, que é conseguir uma qualidade superior, e de não sentir o dever de servir a comunidade, mas sim o direito de ser o tirano da nossa época.” (PEVSNER, 1962, p. 39)

Vale ressaltar que tanto a *Art Nouveau* quanto o *Deutscher Werkbund* são movimentos anti-historicista que evidenciam as transformações artísticas ocasionadas pela industrialização por meio do crescimento e metamorfose da malha urbana entre os séculos XIX e XX. Até aquele momento, no cenário norte-ocidental, a máquina possuía apenas uma função utilitária em relação ao trabalho artístico. Somente com os movimentos vanguardista temos o começo da inserção da tecnologia na construção de pensamento do artista, sobretudo como motivo. Certamente, houveram vanguardas ativamente envolvidas com os aparatos tecnológicos emergentes, enquanto outras permaneceram à margem dessa influência (ZANINI, 2018, p. 29).

O futurismo de Marinetti foi a primeira vanguarda consciente do impulso tecnológico na ordenação da sociedade moderna entre a troca de século nas metrópoles, inicialmente, apenas italianas. Por meio de críticas violentas à estagnação cultural da nação, enrijecida no culto do antigo, pregava o fim dos academicismos e exaltava a beleza da eletricidade e da velocidade da máquina (ZANINI, 2018, p. 47).

A fim de promover o avanço sociocultural e político da península itálica, sua programática estética revolucionária buscava o reconhecimento dos recém-introduzidos novos processos tecnológicos. Na arte, exploraram as características inerentes ao maquinário, sobretudo o sentido energético do movimento em seu estado de velocidade.

Figura 3 – *Speeding Automobile*, Giacomo Balla, 1912.



Fonte: Acervo Virtual, MoMA, 2024.

Os futuristas, impulsionados pela abstração cubista, encontraram na geometrização uma estruturação potencializada da imagem a fim de inserir na figuração dinâmica intuições e espontaneidades colhidas no contexto vivencial. Particularmente na produção escultórica de Umberto Boccioni, as obras adquirem uma preocupação escultura-sujeito, onde as vivências do espectador e o dinamismo (linhas de força) e vibracidade da forma formavam um espaço de energias (ZANINI, 2018, p. 50).

É neste movimento que os estágios iniciais das experimentações mais abrangentes dos usos de materiais industrializados são respaldados na multissensorialidade (consolidadas na posterior arte cinética), encorajando descobertas tecnológicas de novas técnicas e expressões artísticas. Essa tendência perdurável do modernismo, precursora da performance, traz em seus espetáculos o espectador ativo. Em conformidade com a personalização do espaço cenográfico, salvaguardado por uma ambientação pautada na premissa da ação (ZANINI, 2018, p. 55). A máquina, portanto, “(...) não [é] mais vista em sua exterioridade, como função prática, porém elevada ao plano da vida espiritual e desinteressada da arte para se tornar uma altíssima e fecunda inspiradora. (BUCARELLI, 1961, p. 17)”.

Do futurismo, beberam outros movimentos emergentes da primeira metade do século XX, especialmente o dadá e as vanguardas russas. Estas últimas, distintas de seu influenciador apenas pelo desejo coletivista desses artistas em resgatar “os elementos endógenos identificadores de uma antiga e profunda cultura”, conjuntamente aliada as “poéticas visuais da atualidade exercidas em centros artísticos ocidentais” (ZANINI, 2018, p.57). No construtivismo russo, a estética abstrata, utilizando recursos técnico-materiais do progresso industrial, foi aplicada no cotidiano social. Voltada aos processos escultóricos conjugados ao espaço arquitetônico real, liberto dos limites da base escultural, adepto ao volume virtual. Essa “arte não objetiva” (cunhada por Rodchenko) demonstrava a exaustão da pintura e a potencialidade estrutural dos novos meios técnicos industriais, como o plástico e o náilon.

Em contrapartida, o dadaísmo, com seu espírito anárquico extremista, criticava o sistema artístico enraizado no aproveitamento comercial, sustentado pela liberdade individual em seu niilismo irreverente. Aqui, “(...) combatendo a apologia do progresso, (...) A máquina tornou-se um dos objetivos maiores de seu escárnio.” (ZANINI, 2018, p. 62). É no *ready-made*, na fotomontagem e em suas manifestações performáticas que residem às contribuições desse movimento na inserção dos avanços tecnológicos à materialidade artística. Divergindo do dadá europeu, os americanos não satirizavam a máquina, essencialmente pela intensa germinação da modernidade no país durante o período (ZANINI, 2018, p. 68).

No cenário alemão, “A aspiração de promover uma aproximação entre a arte e o mundo industrial estava no cerne da criação do ensino da Bauhaus” (ZANINI, 2018, p. 72). Influenciada pelo conceito de “laboratório de arte” proveniente do construtivismo russo, e pelos princípios norteadores do movimento *Deutscher Werkbund* e da *Art and Crafts*, a escola buscava integrar as dimensões da arte e da vida, por meio da ideologia socialista baseada numa ação criadora coletivista. É nesse contexto, que Moholy-Nagy fundava a arte luminocinética, transformando a pintura e a escultura mediante a luz (inclusive experimentações inéditas com luz artificial em espaços amplos) e ao movimento. Paralelamente, no teatro, resguardado pela espetacularidade vanguardista russa

“(...) Oskar Schlemmer, atuando na área de teatro e coreografia, demonstrou uma possante motivação pela arte em movimento, (...) procurou unificar os diferentes aspectos da linguagem teatral, segundo a filosofia de síntese da instituição. A inexequibilidade do seu projeto prematuro de introduzir robôs suficientemente destros no Balé triádico (1922- -23), um dos espetáculos que criou com música de Paul Hindemith, levou-o à incumbência dada aos dançarinos (cujos trajes robotizados desenhou) de simularem o comportamento do autarca ao moverem-se no palco de forma semelhante ao deslocamento das peças em um tabuleiro de xadrez.

(...) Pelo seu interesse no movimento real na arte, constitui-se num dos iniciadores do cinetismo, assim como do que futuramente seria chamado de performance.” (ZANINI, 2018, p. 73)

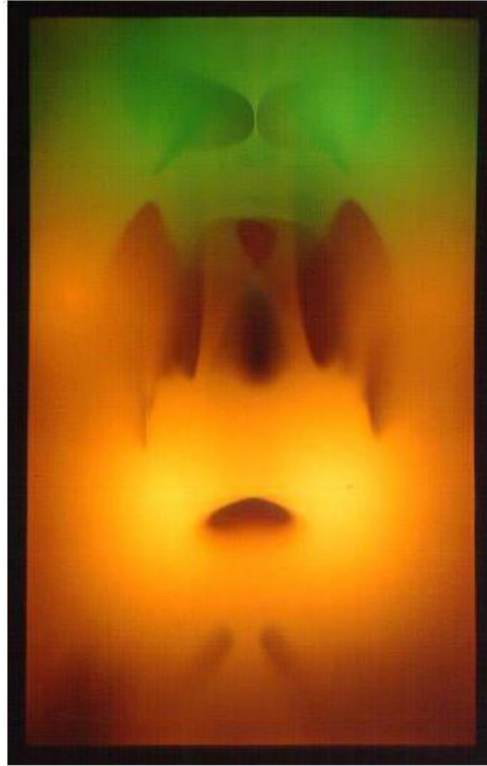
Como se sabe, a história não é de forma alguma uma construção cronológica de fatos e fenômenos socioculturais. É nesse contexto que os acontecimentos responsáveis pela inserção da tecnologia como um participante ativo da obra de arte irrompem simultaneamente. Esses episódios fomentam uma influência sincrônica internacional colossal surpreendente, em um período no qual a internet e suas comodidades eram inexistentes.

Atingindo seu ápice nas décadas de 40-50, a arte cinética ou luminocinética traz os efeitos de luz artificial e o movimento acionado por motor no cenário artístico. Desenvolvida durante a transição do eixo cultural de *Paris* para *New York*, essa tendência buscava identificar a arte de movimento real e explorar uma dimensão autêntica do tempo. Aproveitando-se os novos recursos tecnológicos e estipulando novas noções espaço-temporais, inclusive na interação espectador-obra (ZANINI, 2018, p. 79-80).

A máquina - ou o produto industrial - agora é uma parte indissociável tanto do processo de criação quanto do resultado final da produção. A potência dessa nova “matéria” advém em realizações ecléticas e inovadoras. Em sua aproximação com o abstracionismo e a consolidação de uma atmosfera favorável a integração entre arte-ciência-tecnologia, Nicolas Schöffer desenvolve projetos pautados na capacidade energética da espacialidade por meio da “construção dinâmica do espaço na obra plástica” (ZANINI, 2018, p. 86). Unindo os estímulos sonoros e visuais cultivando a síntese de linguagens artísticas, introduz a eletrônica

e o movimento autônomo espetacularizado no objeto. Em sua interdisciplinaridade, Schöffer inicia investigações sobre o *luminodinamismo* (as consequências plásticas do movimento na luz) e no *cronodinamismo* - mobilidade estruturada na modelação temporal pela programação cibernética (SCHÖFFER, 1963).

Figura 4 – Aparelho cinecromático, Palatnik, 1969.



Fonte: Acervo Virtual, MAM São Paulo, 2024.

A interferência no ambiente urbano, a ampliação da fruição social, o aproveitamento da diversidade de relações entre espaço e tempo, assim como a exploração das possibilidades óticas-táteis e a presença do lúdico são atributos dessa expansão técnico-material com a industrialização. Concomitantemente à arte cinética, nas décadas de 50 e 60, o estopim do esgotamento da materialidade do objeto artístico resulta na

“crise do objeto a passagem para linguagens de expressividades materiais desconhecidas e sobretudo para as novas mídias demonstrava outro momento, de alto valor experimental, com fontes precedentes no futurismo e dadaísmo, Uma sucessão de movimentos destrutivos caracterizam os parâmetros dessa inclinação da arte em inovadores níveis conceituais na Europa, nos Estados Unidos, no Japão e na América do Sul, entre outras partes do mundo. as transformações introduzidas naquelas duas décadas, no acercamento primordial entre a vida e a arte, em interações de várias poéticas, na proeminência do mental sobre o visual, em relacionamentos entre arte, ciência e tecnologia, e na coexistência com os tensos fatores sociais e políticos da época, estendendo-se aos anos de 1970, teriam vigor para nutrir desdobramentos que atingiriam a contemporaneidade.” (ZANINI, 2018, p. 113).

Vale ressaltar que o advento da informatização e a criação exponencial de máquinas eletrônicas incentivaram essas manifestações que almejaram a imaterialidade. A situação

política do período foi um fator fundamental na perpetuação desses movimentos artísticos emergentes. As revoltas estudantis em Paris, as ditaduras militares na parcela sul das Américas, as lutas por reivindicações da negritude e das mulheres na sociedade estadunidense entre outros casos, são apenas alguns exemplos que reforçaram esse fenômeno intrínseco a uma arte revolucionária em seus conceitos e técnicas (LIPPARD, 1973).

Incidindo tanto no Expressionismo Abstrato norte-americano quanto no Minimalismo (mais precisamente na renovação dos materiais e técnicas, portanto voltada ao uso de materiais industriais emergentes em constante evolução, como a lâmpada e o neon), a crise do objeto insere os *ready-mades* na pintura de Robert Rauschenberg. A antiarte duchampiana, utilizava objetos comuns dos meios de consumo em suas *combine paintings*. A crise da comunicação também se manifestava nas tradições artesanais, os artistas estavam gradualmente receptivos a imprevisibilidade, indeterminação e ao acaso na produção artística. Dessa forma, contestando o sistema de arte e ampliando a presença do espectador como agente ativo na obra, alastraram-se os *environments*, os *happenings* e as performances - parte “inerente e seminal do fenômeno da desmaterialização” (ZANINI, 2018, p. 119).

O *environment*, de acordo com Allan Kaprow (1966, p. 184), é o próprio *assemblage* projetado no espaço tridimensional. Propondo uma convivência com o meio físico do corpo social, o ambiente que se fundava trazia o espectador para dentro dele. Distanciando-se do circuito institucional, o artista adquire uma autonomia de atuação, infringindo ao público variadas estimulações sensoriais e psíquicas. Nesse contexto, como abordado por Zanini, “As tecnologias eletrônicas, nos anos 1970, revolucionaram a concepção espacial, introduzindo a temporalidade heterogênea do *feedback* em circuitos fechados de vídeo, formulando videoinstalações e instalações multimídia” (p. 123).

Os *happenings* são uma consequência desse processo de investigação da relação espaço-obra-espectador de Kaprow. Esses atos performáticos são, sobretudo, a expansão da liberdade de deliberação do espectador fisicamente presente no *environment* (ainda que impelido por alguma intervenção intencional do artista), resultariam em trabalhos guiados pela espontaneidade. A obra torna-se, portanto, organismo vivo, “ (...) reinventando a cada oportunidade (...) É o fim da noção de atores e público” (LEBEL, 1967, p. 101). Desse modo, quando a performance é palco de reflexão, pode-se compreender que

“Performar, segundo Cohen (2007), corresponde a um ato de emissão subjetiva, da expressão cênica, inserindo-se, desse modo, nas artes da representação do atuante em cena. Enquanto fenômeno semiológico se consubstancia no tempo e no espaço em ação e/ou de um possível eu-lírico para o outro, com a reportagem ou a permissão relacional, dialógica da informação ou expressividade e, às vezes, da e na inversão atuante-público. A performance pode ocorrer em diversas localizações,

(...) A amplitude temporal desta ação é muito variável e flexível e pode se estender de minutos a dias. (...) híbrido da expressão e das dimensões dinâmico-espaciais. Em uma noção estendida da performance, o (a) atuante pode ser um artista ou um não-artista; (...) O texto pode ser simbólico, o que se pode entender pela representação em código compartilhado verbal ou não-verbal, imagético-icônico, e/ou mesmo indicial, em relação de causa e consequência, e dessa forma, a ação é constituída por amplo campo de possibilidades semiológicas.” (CAMACHO, 2016, p. 4)

Desses três aspectos, usufruem diversas tendências surgidas da imaterialidade. Tal como a *Body Art*, configurando o artista simultaneamente como sujeito e objeto do trabalho, sem a presença do objeto inanimado o corpo torna-se instrumento (SHARP, 1970, p. 15). Na *Land Art*, retornou-se a tradição do fazer artístico ao livre ar, tratou-se do deslocamento do *environment* para o ambiente natural de condições efêmeras. Sendo, portanto, consequência das intervenções em larga escala na natureza, campos de introdução de tecnologias insólitas em usos estéticos (ZANINI, 2018, p. 166). Já a *Arte Povera* (arte pobre), visando uma *antificação* do objeto - seja ele natural ou industrializado - “Desaliena-se da linguagem confinada ao puro elemento visual, despojada de qualquer superestrutura simbólico-histórica. (...) É um momento novo que tende a conduzir a imagem ao estado pré-iconográfico [conceito Panofsky] (...)” (CELANT, 2000 apud ZANINI, 2018, 170).

Figura 5 – Marina Abramović and Ulay, *Imponderabilia*. 1977.



Fonte: Acervo Virtual, MoMA, 2024.

Isto posto, na *Processual Art* o “processo tornara-se parte da forma final do trabalho, resultado do profundo reposicionamento do papel do material e da instrumentação utilizada. (...) O enfoque na matéria e na gravidade resultava em formas não previstas com

antecedência” (ZANINI, 2018, p. 164). Na Arte Conceitual a vasta reflexão da arte como ferramenta cognitiva, incluindo a participação ativa do espectador, na apropriação dos ilimitados usos de novos suportes e mídias. Dessa forma, sendo “a ideia de conceito é o mais importante aspecto do trabalho” (ALBERRO e STIMSON, 1999, p. 12), os artistas eram incentivados a escrever e autoanalisar suas próprias produções.

“Um dos ângulos fortes da arte conceitual, na disseminação de sua prática e exercício crítico, que se manifestou na atitude coletiva de muitos artistas, foi o que resultou na criação da rede internacional de comunicação com o uso dos meios de reprodutibilidade industrial que favoreciam uma ágil circulação baseada estrategicamente nos serviços postais. (...) puderam [se] dispensar, (...) e, em muitos países, burlar controles e censuras de toda sorte.

Na adoção de recursos multimidiáticos em postais, textos-imagens, fotos, fotocópias, revistas, mapas, filmes, vídeos etc. vemos a arte conceitual aparecer como uma das matrizes da arte tecnológica. Ela se antecipou, na projeção global em que se lançou, às vias absolutamente revolucionárias em tempo real da eletrônica e da cibernética, que adviriam com a net.art, em seguida à criação do e-mail em fins de 1995. Igualmente, a arte conceitual evoluirá em contatos com as formas tecnológicas avançadas na confluência de linguagens que se operam nas modalidades do *environment*, da *performance* e na difusão da instalação.” (ZANINI, 2018, p. 174).

O vídeo, a fotografia e o filme seriam os principais meios de divulgação desses trabalhos. Em seu caráter documental, armazenava e preservava os processos de produção e os resultados desses *environments* e *performances* - alguns, em sua maioria, consistindo em um caráter experimental solitário ou em localidades isoladas. Vale ressaltar a presença crescente da representação feminina nessas tendências. Muito provavelmente consequência dessa quebra do cânone e historicismo academicista, e a aproximação na denúncia das problemáticas do meio sociocultural.

Ademais, outro aspecto indissociável dessa nova experimentação técnica e material, é a formação de variados grupos internacionais (abrangendo o Oriente e o Ocidente) a fim de promover um convívio profissional e a troca de informações sobre métodos e ideias recentes. Em sua maioria, esses coletivos basearam-se nos ideais marxistas a fim de transformar a sociedade pela arte. Ainda assim, essa coletividade dilatava-se mediante ao trabalho em equipe como uma oportunidade para a síntese de diferentes ideias pessoais, ou seja, “a integração da imaginação artística de indivíduos artistas” (PIENE, 1973, p. 20). O conceito de “laboratórios de estudos” proposto por Asger Jorn, “cujos fins não devem ser os de ensinar aos jovens (...), mas os de alcançar resultados artísticos em teoria da arte válidos para todos” (JORN, 1998, p. 60), seriam de suma importância para a organização e resultados desses grupos experimentais.

O Coletivo de maior abrangência foi o Grupo Fluxus, uma comunidade informal contrária ao *status quo* da arte. Portanto, “(...) era uma arte feita de simplicidade, anti-

intelectual, que desfizesse a distância entre artista e não artista, uma arte em estrita conexão com a normalidade da vida, segundo princípios coletivos e finalidades visceralmente sociais” (ZANINI, 2018, p. 141). Por meio de uma produção anti-individualizada, universalizaram uma nova linguagem artística nomeada *intermedia*. Nela, criam-se realidades híbridas a partir da interação de domínios diversificados (HIGGINS, 1966, p. 3).

Nesse ínterim, a técnica prevalecente na experimentação dessa tecnologia emergente foi a videoarte. Servindo de estrutura operacional, mas também se distanciando do caráter memorial ou de registro audiovisual, foi fundamental para a instauração não objectual da arte e a miscigenação das categorias artísticas contemporâneas (ZANINI, 2018, p. 208-209). Dessa forma, a videoarte traz “a uma imagem viva que (...) não é inteiramente documentária, e sim participante do momento criativo, empenhando uma extensão visual e temporal ao fenômeno indagado” (FAGONE, 1990, p. 37).

Responsável por diversas transformações processuais, o vídeo debates acerca da interatividade do espectador a partir da mediação eletrônica levantou no âmbito internacional; novos estilos de produção cinematográficas experimentais; métodos de incentivo à mecanismos mentais a fim de instigar a criatividade; a manipulação da imagem mutável; o uso conceitual do tempo real; assim como a criação das videoesculturas (obra em sua tridimensionalidade, com elementos codependentes em um ambiente relacional para a movimentação do público em uma maior fruição da obra), das videoinstalações (uma poética multimídia extremamente mutável, onde o trabalho se produz em nível sensorial e mental num processo espaço-temporal em ambientes pré-existentes) e dos sintetizadores da imagem (não mais dependentes das câmeras).

O vídeo seria o principal meio de suporte da arte dessa nova geração. Surgindo diretamente do advento da televisão, o vídeo se consolidou como o campo da diversidade das possibilidades artísticas. Facilitando a manutenção da tendência imaterial, esse dispositivo ainda promulgava inéditas formas de produção, divulgação e exibição de uma arte que combateu ativamente o culto ao objeto, as inflexibilidades das instituições culturais e a dependência dos artistas em relação ao mercado capitalista.

Curiosamente, seriam as emissoras televisivas públicas estadunidenses as principais propulsoras das pesquisas de videoarte mediante investimento privado. Apenas com o início da década de 70, pela forte presença popular desses trabalhos em outros meios de circulação divergentes dos ambientes institucionais – sobretudo pela carga contracultural e crítica dos projetos audiovisuais -, os museus e galerias iniciaram um processo gradual de aceitação dessa “nova” tecnologia midiática.

2.2 ABT no Cenário Brasileiro

Simultaneamente, ainda que a arte cinética fosse um estilo conhecido desde a década de 40 pelas obras luminocinéticas e cibernéticas de Abraham Palatnik no panorama nacional, a introdução de outras artes tecnológicas eletrônicas e informatizadas foi desafiadora pela escassez de recursos infraestruturais. Com a extenuação da arte na cultura modernista, iniciava-se um extenso processo de pesquisa de possíveis experiências contemporâneas da época, por meio, principalmente, de uma abertura internacional de debate na década de 70.

Grande parte das investigações primárias realizadas entre arte e tecnologia na exploração da imagem no Brasil foram práticas consequentes de ideias próprias dos artistas nacionais, por possuírem quase nenhum contato com os circuitos artísticos exteriores (especialmente pela ausência dessas obras em instituições de arte consolidadas até aquele momento). A presença pública dessa manifestação artística ocorreu em 1973 na XII Bienal de São Paulo, depois de sérias críticas sofridas pelo evento ao preferir perpetuar uma rígida e obsoleta situação estrutural. As exposições de 1969 e 1971 foram palco de debates, nos quais críticos, artistas, museólogos e especialistas culturais apresentaram argumentos e propostas visando à reformulação do evento.

“Recorde-se que a Bienal, presidida pelo seu criador, o empresário Francisco Matarazzo Sobrinho, não contava com uma direção artística na época. Recebia, é certo, a assistência da Associação Internacional de Artes Plásticas (AIAP-seção nacional) e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). A Comissão de Artes Plásticas foi constituída, em 1969, com membros dessas procedências. Efêmera, porém operosa e inovadora, a comissão sugeriu e teve aceitas uma série de propostas, a exemplo de "Retrospectivas Didáticas", "Temáticas Atuais" e "Da Experiência e Pesquisas", e a seleção de obras não mais segundo antigas categorias técnico-expressivas, mas coerente com a quebra do isolamento das novas linguagens. (...) Questionava os critérios hierárquicos de premiação. Trazia novas regras de constituição da representação brasileira.” (ZANINI, 2018, p. 249-250)

Essa necessidade de repensar o modelo ultrapassado, advém do crítico de arte Pierre Restany em 1968. Após uma longa troca de correspondências com Matarazzo, Restany propõe em carta a adoção de uma temática “suficiente técnica, suficiente ampla”. O presidente, considerando a ideia, planeja a estipulação de uma sala especial como teste de recepção da mostra pelo público, ignorando a separação por países - o sistema de organização da época - focada no tema de “Arte e Tecnologia”, apresentado na mesma carta do crítico, para a XI Bienal em 1971.

“As obras expostas escapam, em sua maioria, à tradicional ortodoxia dos gêneros de expressão ditos "artísticos". Elas repousam todas sobre a utilização da aquisição tecnológica contemporânea, implicam todas uma gradual condução sociológica na expressão, obedecem todas a uma finalidade coletiva da linguagem. Através das ubiquidades mais diversas, elas transtornam as vias de comunicação

entre o criador e o público, aquilo que se convencionou denominar "linguagem da arte". Essas obras, diretamente inspiradas pelos sentidos da natureza moderna, agem sobre a sensibilidade coletiva do indivíduo e contribuem a tirá-lo de si mesmo, a fazer com- provar com o outro a exaltante solidariedade da emoção, do prazer partilhado da felicidade. Surge assim a justificação da arte na sociedade do amanhã: uma festa do espírito e dos sentidos, uma metamorfose coletiva para a intenção do maior número." (RESTANY, 1967, p. 23)

Mediante a participação ativa do crítico, artistas de 43 países foram escolhidos para integrar a sala com apenas uma obra. As mais diversas produções de experimentação tecnológica na perspectiva artística foram selecionadas, buscando realmente promover uma apresentação geral desses multimeios emergentes no circuito cultural. Entretanto, com o interesse estadunidense de ostentar sua força de pesquisa avançada entre arte e ciência por meio da arte, assim como o boicote de uma densa parte dos artistas na luta pela liberdade de expressão e a extinção da censura e preconceito na apuração das obras enviadas para a VI Bienal de Jovens de Paris no ápice da Ditadura Militar no país, impossibilitaram a divisão especial. Além de enfraquecer por anos o evento em si.

Apenas na segunda metade de 1970, quando Matarazzo busca novos aconselhamentos na Itália com René Berger, que a discussão acerca de integrar obras tecnoestéticas retornaria ao debate. Ademais, o escritor propõe uma abertura das discussões das mesas-redondas pautada na multidisciplinaridade existente na arte. Porém apenas quando Vilém Flusser inicia sua trajetória como Secretário técnico do evento, em conjunto com Berger e Umberto Apollonio, constitui-se um comitê europeu de apoio à Bienal de São Paulo como centro mundial experimental da arte (ZANINI, 2018, p. 261).

Flusser afirmava que "A crise da arte não era de sua natureza estrutural, e sim de uma comunicação insuficiente com o grande público", portanto "se uma comunicação significativa pudesse ser estabelecida entre a arte e a cultura de massa, [a arte] assumiria parte da vida cotidiana, sendo a Bienal o ponto de partida neste sentido" (1973, em reunião da AICA). Assim, nomeada como "Arte e Comunicação", a sala temática finalmente foi realizada na XII edição do evento, ainda que com alguns problemas administrativos e técnicos na exibição das obras por falta de recursos financeiros.

"A participação internacional no projeto "Arte e Comunicação", na XII Bienal foi conduzida pelo Secretariado Técnico. Sobretudo a presença da videoarte afigurava-se como importante fator para o credenciamento da Bienal brasileira em áreas novas. Ela compreendia parte dos contatos de Flusser e a inteira tarefa de Regina Cornwell. Todavia, não foram poucas as peripécias que envolveram a inédita iniciativa. Problemas de custos no exterior e dificuldades técnicas na apresentação de *videotapes* e videoinstalações relativizaram os resultados esperados." (ZANINI, 2009, p. 236)

Em paralelo, a efetivação do vídeo na produção artística brasileira só ocorreria no ano seguinte. Com o interesse do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em intensificar seu relacionamento e acervo com os múltiplos aspectos atuais do processo artístico mediante a promoção de eventos e exposições. A instituição buscava essa transição de um museu “templo” para um museu “fórum”, permitindo a inserção no ambiente museal nacional do conceito de laboratório experimental da arte.

Em 1974, em convite do *Institute of Contemporary Art da University of Pennsylvania* para a participação de artistas brasileiros na mostra *Video Art*, o MAC percebeu como a falta de equipamentos portáteis de gravação (aparelhos básicos da videoarte) impossibilitaram a participação do eixo paulista no envio de obras conceituais, sobretudo performáticas, tendo o vídeo como elemento perceptual. Os participantes cariocas, convidados pela aproximação entre o MAC e o Museu de Arte Moderna carioca, tiveram a sorte de arranjar o equipamento e um *filmmaker* para a gravação dos trabalhos.

“Em São Paulo, quando o MAC USP adquiriu o portapak da Sony em 1976, os que ficaram de fora do evento nos Estados Unidos, assim como outros, puderam afinal viabilizar projetos originais (às vezes um só) ou mais recentes. (...) O setor de videoarte do MAC foi fundamental na produção de numerosos artistas. Suas atividades, coordenadas por Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya de Albuquerque, incluíam um curso inédito de formação técnica, a divulgação da videoarte, exposições como "Videomac" e "Video-Post" etc. Em muitos casos, os artistas desses agrupamentos realizavam performances com não raras sintonizações de som e imagem. Suas atitudes radicais, de um teor minimalista, eram de desmistificação do exclusivismo artesanal nas artes visuais e de crítica à televisão comercial. Partilhavam questões antropológicas, sociais e políticas próximas, mergulhos existenciais ou a prospecção de valores inerentes à imagem de tempo real.” (ZANINI, 2009, p.239)

Já na década de 80, as próximas Bienais - sob a curadoria de Zanini - estabeleceram uma montagem guiada pela analogia de linguagens, com foco no artista ao invés do caráter diplomático que marcou o evento por trinta anos. Por fim, em 1983, já é possível encontrar setores dedicados às tecnologias eletrônicas e outros meios de telecomunicação como: a Arte Postal (também conhecida como *mail art*), *videotapes* e o Videotexto.

“Vale ressaltar ainda a integração dos artistas em novos meios de comunicação de massa, principalmente nas mostras internacionais “Prospectiva 74” e “Poéticas Visuais”, de 1977, propostas que tiveram o incentivo do professor Walter Zanini quando diretor do Museu de Arte Contemporânea. Na época, Zanini implementou uma política cultural de incentivo à produção de jovens artistas, incluindo, a partir dos anos 1970, as “JACS” (Jovens Artistas Contemporâneos). Estes artistas estavam alinhados aos questionamentos conceituais sobre o objeto de arte que acabaram culminando em eventos de performance, *happening*, arte em processo e utilização de novos meios de comunicação como o xerox, as serigrafias, o off-set, os postais, as fotografias e os diapositivos.” (ARANTES, 2005, p. 53)

Figura 6 – Sem título, Sem data, Grupo 3Nós3.



Fonte: Acervo Virtual Centro Cultural de São Paulo, ano de aquisição 1984.

3 Exposição Artemicro como estudo de caso

Pode-se perceber que todo o resgate contextual realizado até o tópico presente, tem o intuito de demonstrar como a *Artemicro* - ou Microarte - carrega toda uma bagagem sociocultural inerente ao pensamento dos artistas brasileiros entre as décadas de 70 e 80. Na busca de métodos inéditos para recepção e produção de arte, surge uma forma experimental de apresentar uma quantidade considerável de trabalhos sem ocupar espaços extensos, integrando o espectador como um estruturador do próprio olhar.

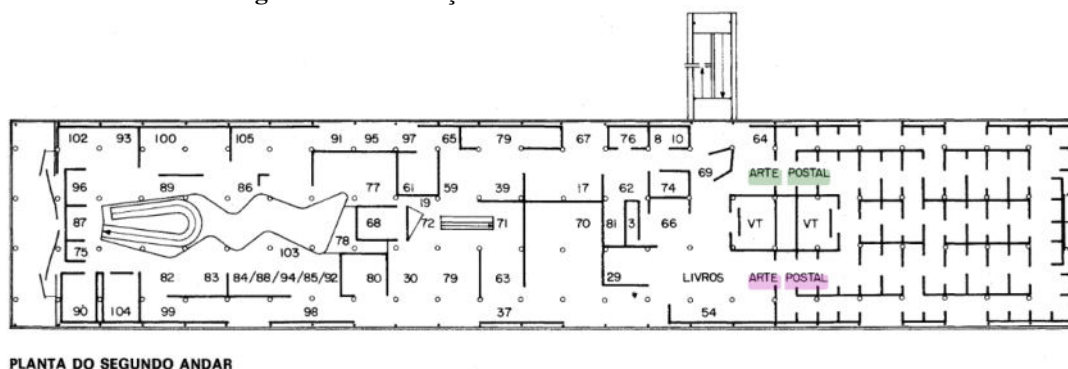
Portanto, resumidamente, a Exposição Artemicro de 1982 foi uma mostra coletiva com 32 artistas, cada qual com até 8 trabalhos dispostos em grupos de 4 em 8 microfichas, somando 340 obras apresentadas em uma relação espacial reduzida, porém eficiente, perante a curadoria de Regina Silveira, tendo como curador auxiliar o artista Rafael França.

3.1 Origem da ideia e artistas participantes

De acordo com o relato exclusivo cedido pela própria Regina Silveira, a Artemicro foi uma ideia própria da artista que já utilizava essa técnica de preservação e compactação dos seus trabalhos anteriormente. Silveira afirma que na 16ª Bienal de São Paulo (1981), com a curadoria-chefe de Walter Zanini, onde se iniciou o uso da temática como viés de organização, exibiu-se um núcleo de arte postal, sala especial para a videoarte e hologramas (SANTOS, 2016, p. 39-40), sob a curadoria de Julio Plaza, cônjuge de Regina na época. Como esclarecido anteriormente

“Os anos 1980 foram marcados por uma forte experimentação com os novos meios tecnológicos e comunicacionais. As investidas na área da arte em vídeo, da holografia, bem como na utilização do xerox evidenciaram a preocupação dos artistas brasileiros com a utilização de novos meios.”(ARANTES, 2005, p. 56-57).

Figura 7 – Localização do Núcleo de Arte Postal na 16ª Bienal de São Paulo.

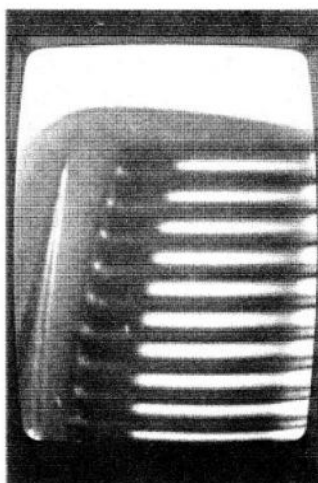


Fonte: O macro que é micro, o micro que é macro, 2023.

Acredita-se que tenha se dado neste núcleo a primeira aparição pública de uma microficha como suporte de arte. Ao aprofundar as pesquisas primárias na Hemeroteca Nacional, no jornal *Diário do Acre* de 1982, verifica-se a menção à Regina Silveira, que teria apresentado o aparato com o trabalho “Jogos de Arte”, justamente no núcleo de Arte Postal; já outro artigo do mesmo ano, ao tratar da Artemicro, vincula uma imagem de “Jogo dos Erros” da série “Jogos de Arte”, sem contudo afirmar que esta esteve no evento. A série “Anamorfás”, já microfichada na época, é considerada por Silveira como outra possibilidade expositiva. No catálogo da Bienal de 81 (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981), é possível encontrar o nome da artista no núcleo citado, bem como uma fotografia da peça exposta, porém, em razão da ausência de ficha técnica contendo seus dados, tal informação não pôde ser confirmada.

Figura 8 – Obra e endereço de Regina Silveira.

Regina Silveira, Brasil



Ray Tomasso
2998 South Bannock
Englewood, CO/80110
Estados Unidos

R. D. Schroeck
3163 Cambridge Sq. South
Blasdell, NY 14219
Estados Unidos

Regina Silveira
Rua Capital Federal, 290
01259 São Paulo, SP
Brasil

Regina Vater
Rua Devesa, 212
05012 São Paulo, SP
Brasil

Fonte: Catálogo do Núcleo de Arte Postal da 16ª Bienal de São Paulo.

Tanto Gabriel Borba Filho quanto a própria Regina em suas entrevistas não souberam precisar de qual série foi apresentada na sala, mas consideraram a presença dessa ATB verídica. Silveira ainda que Donato Ferrari também poderia ser o responsável por apresentar esse trabalho, haja visto que o mesmo similarmente realizava experimentações nesse suporte emergente.

De todo modo, a 16ª Bienal atua como um agente catalisador da troca e diálogo entre esses artistas abertos aos meios inexplorados de técnica e produção artística. Importa, neste contexto, perceber que o evento antecede cronologicamente a Exposição Artemicro, e o núcleo de Arte Postal reúne diversos dos nomes presentes no evento de 1982, a saber: Anna Carreta, Bené Fontelles, Carmela Gross, Gabriel Borba, Hudinilson Jr., Mario Ramiro, Julio Plaza, Rafael França e outros.

Figura 9 – Jogo dos Erros da série Jogos de Arte. Regina Silveira. 1977/1998.



Fonte: Reprodução presente no Diário do Acre (1982).

Mediante mais pesquisas sobre a biografia disponibilizada acerca do Rafael França - infelizmente já falecido - e sobre a Regina Silveira, encontram-se outros meios de captação desses artistas para a mostra coletiva. Ainda que processos expositivos coletivos fossem comuns ao período, o convívio entre esses artistas e suas aproximações ocorreram a partir dos grupos de discussão e fomentação artística - tanto nacional quanto internacional - supracitados no capítulo 2, como por exemplo, o Grupo Fluxus, assim como os ditos “laboratórios de arte”. No caso da Exposição de Artemicro, algumas dessas manifestações se destacam, sendo elas: a *Escola Experimental Aster*, o Grupo 3Nós3 e a exposição *Multimedia internacional*.

“O Aster não foi propriamente uma escola, como comumente a entendemos, nem quis assim se chamar, mas um centro de estudos práticos e teóricos das Artes, que contou com mestres de primeira categoria. Existiu na cidade de São Paulo, de meados de 1978 a meados de 1981 e teve como fundadores e instrutores permanentes artistas e críticos/professores de arte: Julio Plaza, Regina Silveira, Donato Ferrari e Walter Zanini, contando, ainda, com a colaboração de Nelson Leirner, Décio Pignatari, Vilém Flusser, entre outros tantos. (...) Tal escola foi organizada com o propósito de ensinar técnicas, que iam da litografia à arte do vídeo (...), passando por cursos teóricos de curta duração, envolvendo história e filosofia da Arte, Comunicação e Semiótica (...).” (KHOURI, 2004)

Por meio do Aster, pode-se aferir a integração dos seguintes artistas participantes da mostra de Artemicro: o artista argentino León Ferrari e sua inserção no cenário artístico paulistano; Ana Maria Tavares é outra aluna, provenientes das aulas da FAAP ministradas por

Zanini e Silveira; Cid Galvão, também da FAAP, foi secretária de finanças da instituição; Julio Plaza, como visto um dos fundadores do centro de estudos; Paulo Laurentiz principalmente voltado para a docência de serigrafia; Marcelo Nitsche e Nelson Leirner, professores provenientes da Nova Figuração; Roberto Sandoval que dividiu o espaço físico do ASTER para desenvolver estudos de videoarte por meio de seu estúdio de vídeo *Cockpit*. É por meio dele que o artista Florian Raiss se conecta à exposição; Gabriel Borba, além de aluno e posteriormente professor da ECA USP, foi assistente de Vilém Flusser; Diana Domingues mantém contato com a Escola, sobretudo com Regina, diretamente da Universidade Caxias do Sul, localizada no Rio Grande do Sul (SAYÃO, 2021).

Nesse ínterim, Rafael França converte-se em uma figura chave que relaciona o ASTER ao Grupo *3Nós3*, que questionava os espaços da cidade de São Paulo. Estudante da ECA USP, França atua como um dos monitores principais da Escola. Esses monitores eram “figuras que ocupavam uma posição semelhante à de estagiários, exercendo atividades tuteladas pelos professores numa perspectiva formativa”, visto esses “estudantes que ajudavam os professores e os alunos nos cursos de gravura, e, em troca, podiam utilizar os estúdios para as suas produções individuais.” (SAYÃO, 2021, p. 72). Dessa forma, Rafael incorpora seus parceiros Hudinilson Jr. e Mario Ramiro. O primeiro se junta ao coletivo a convite de Ramiro, com quem trabalha na prefeitura de São Paulo. E o segundo se graduou na ECA USP concomitantemente à França (NICHELLE, 2010, p. 15).

Da exposição *Multimedia internacional* de 1979, encontram-se os nomes de Aguilar, Bene Fontelles e Marco do Valle na programação de vídeos (SAYÃO, 2021, p. 118). Essa exposição foi uma iniciativa dos estudantes do curso de Rádio e TV da ECA USP a partir

“(...) do projeto para implementação de um centro de multimídia nessa escola, que teria duas funções iniciais: a criação de uma disciplina para tratar especificamente de multimídia e a inclusão da reprografia e da xerografia no setor de gravura. Essa exposição contou com a colaboração de Zanini, que assinou a chamada para que os artistas participassem da exposição e o texto de abertura do catálogo. A amplitude dessa exposição, com mais de duzentos artistas de diversas nacionalidades, foi possível graças às chamadas abertas a todos os interessados, enviadas pela rede de arte postal.” (SAYÃO, 2021, p. 118)

Para além desses participantes, a mostra ainda reúne outros 14 artistas identificados, a saber: Alberto Cedrón, Artur Matuck, Carlos Clemen, Genilson Soares, Gerty Saruê, Mario Ishikawa, José Wagner Garcia, Lizárraga, Mary Dritschel, Mauricio Fridman, Ulises Carrión, Vera C. Barcelos. Ainda que possuam suas formas de contato “desconhecidas”, esses integrantes não se afastam desse eixo São Paulo - Rio Grande do Sul em relação às instituições de ensino. Enquanto outros foram diretamente convidados pelo MIS, em sua maioria, eles estiveram presentes na Bienal de São Paulo de 81 no núcleo de Arte Postal.

Afinal, é sabido que Zanini e Plaza adquiriram durante a década de 70, centenas de endereços e contatos de artistas interessados em experimentar mediante obras de ABT (SAYÃO, 2021, p. 120).

Deste panorama expositivo, pode-se aferir a importância fundamental das universidades como ambientes de troca prática e teórica entre artistas, independente do nível hierárquico academicista. As exposições apresentadas também agem diretamente nas conexões e são “pontos privilegiados para analisar a história da arte, uma vez que cristalizam o resultado das forças políticas, sociais e econômicas que determinam a produção e a circulação da arte” (ALTSHULER, 2008).

Figura 10 – Convite da Exposição no MIS, São Paulo, 1982.



Fonte: Imagem cedida da Artista (Regina Silveira).

Ademais, a mostra foi incentivada pelo professor Friedrich Litto, então atuante na USP, inclusive responsável pela fabricação desse suporte de armazenamento de informações, pois o mesmo mantinha um escritório que prestava serviços na área de microfichas durante esse período. Em periódicos da época que divulgaram a Artemicro, encontra-se a repetição do seguinte trecho: "A partir do momento em que a microficha for largamente divulgada em todo o mundo, o problema de circulação da produção artística estará solucionado", identificado como do crítico francês Gillo Dorfles. A frase é repetida duas vezes em dois jornais distintos, ainda que apenas no *Diário do Acre* (1982) ela é claramente relacionada à Silveira e França.

Portanto, esse exercício de pensar o suporte para além do historicismo já ocorria no exterior, incluindo percepções acerca da microficha, embora somente a nível conceitual. Até o presente momento, nenhum indício internacional do uso dessa técnica de redução para fins artísticos. Apesar de outros aspectos conceituais da Artemicro, já poderiam ser aferidos de outras curadorias, como será abordado mais à frente.

3.2 Organização e circulação

Anterior a *xerox*, a Artemicro é inerente à problemática da cópia. De acordo com Silveira - e corroborado por Gabriel Borba - cada artista deveria produzir, independente da técnica utilizada, até 10 trabalhos gráficos - desenhos, impressões, fotografias entre outros - em um tamanho previamente estipulado, que em conjunto seguiram critérios específicos como: formassem uma série, estipulação da sequência a ser seguida, possuísem um título. Reduzidas ao comprimento de 1,5 cm dispostas em uma cartela de 15x10,5 cm, as obras eram em sua maioria originais, ainda que não fosse obrigatório, ou seja, elaboradas para esse evento. Embora, tanto Regina quanto Gabriel relataram o retorno a outros tipos de suporte (no caso da artista pela serigrafia, já Borba desenvolve um álbum de artista baseando-se na série) no interesse de expor as séries produzidas em outros ambientes.

As 8 microfichas - cada uma contendo 4 artistas identificados verticalmente, e suas produções dispostas horizontalmente - ficaram expostas à interação do público. Cada qual relegada a sua própria máquina de leitura dessa técnica redutiva. A Bell & Howell (ex-fabricante de câmeras, lentes e máquinas cinematográficas fundada em 1907), foi a empresa responsável por disponibilizar o maquinário necessário. Foi realizada uma tiragem de 10 “cópias” que foram enviadas pelos correios para diferentes partes do mundo.

Por conseguinte, exposta no MIS-SP (11.05.1982-30.05.1982); UCS (21.06.1982-30.06.1982); Cooperativa Diferença (09.06.1982-30.06.1982); Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro (08.1982); e em Bath House Cultural Center (1983), a mostra nunca durou mais de 30 dias e não se propagou para além desse período. As microfichas cumprem o objetivo de apresentar esses trabalhos de maneira compacta e portátil, conclusão corroborada pela forma cujo esse material foi oferecido aos museus como possibilidade expositiva: pelos correios, literalmente por meio do envio postal, conforme afirmou Silveira em entrevista. A ação se repetiu em todos os espaços, desde o MIS-SP até a Bath House Cultural Center (Dallas, Estados Unidos). Numa perspectiva lógica, esse tipo de distribuição explica o porquê da

realização de exposições simultâneas no caso da Universidade de Caxias do Sul (UCS) e da Cooperativa Diferença (em Lisboa).

Vale destacar novamente a participação fundamental da Arte Postal no desenvolvimento material do conceito. Desde a captação de possíveis participantes, até a ampla abrangência socioespacial que a mostra poderia alcançar. A maior facilidade de transporte, exposição e divulgação internacional de trabalhos ABT 's, em um cenário global anterior à internet, transparece na tentativa eficaz de Silveira e França de repensar os métodos curatoriais engessados do campo artístico canonizado. Assim como a busca de aproximações eficientes entre obra e espectador mediante a corporalidade do sujeito. A figura de um artista curador traz, nesse caso, em si a compreensão de que “toda curadoria é mediação entre a singularidade das obras e poéticas artísticas e os diálogos que podem ser construídos a partir delas”, e portanto, “respeitando-se o sentido próprio que cada obra apresenta (seus aspectos intrínsecos e extrínsecos) e as novas possibilidades de significação decorrentes de uma análise em conjunto” (REINALDIM, 2018, P. 25).

Como dito anteriormente, essas inovadoras maneiras de apresentar o objeto artístico a fim de alcançar uma corporalidade integral do público pode ser encontrada em outras exposições, como por exemplo, a mostra de desenhos na Galeria da *New School of Visual Arts de Nova York*, curada por Mel Bochner e intitulada “*Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*”, onde os trabalhos divididos e xerocados foram distribuídos em quatro álbuns a fim do “espectador transformar-se em leitor e do mesmo modo ser participante ativo da mostra, devendo encontrar por si mesmo o significado da experiência por que passava” (GODFREY, 1998, p. 37).

Em 7 de maio de 1982, Silveira publica na Revista Arte em São Paulo, de Luiz Paulo Baravelli, o texto “ARTEMICRO: a microficha como suporte de arte”, cuja transcrição veremos a seguir. Divulgado 4 dias antes da abertura da mostra no Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), o documento foi republicado posteriormente no catálogo da exposição “Arte: Novos Meios/Multimeios: Brasil 70/80” (1985). Para a análise, tomou-se como modelo o fac-símile disponibilizado pelo *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts – Houston* (ICAA):

“ARTEMICRO

A microficha como suporte de arte

Regina Silveira

Quando Alice, perseguindo o Coelho,
bebe do frasco sobre a mesa começa a
encolher e encolher, até tornar-se tão

pequeninha que pode passar pelo buraco
diminuto da porta do jardim.

ARTEMICRO e como Alice: também
miniaturizou; mas, se Alice não passa ao
jardim pelos percalços de sua aventura,

ARTEMICRO já está instalada no campo
aberto da comunicação artística, onde
há trânsito livre para a informação que
carrega, um macro tornado micro.

ARTEMICRO é ainda a paródia do
museu. Remetendo ao “museu imaginário”
de Malraux, a microcoleção, quase
imaterial, mas com grande potencialidade
de aumento pela possível inclusão, ad
infinitem, de obras e artistas, cabe
em qualquer bolso. Compacta e portátil,
está sempre pronta a viajar, quando
solicitada.

Alice cresceu comendo um pedaço
de bolo, até tornar-se um gigante.
ARTEMICRO cresce também e sem os
desconfortos de Alice; recupera seu
tamanho original em qualquer momento,
num aparelho leitor de microfichas.

Micro arte? Não. A arte é macro,
e micro é apenas uma questão de óptica
e, como tal, depende do ponto de vista
do espectador e de suas lentes.”

Nesse texto curatorial, outras influências estrangeiras são reunidas e devem ser esclarecidas. Em uma direta relação interdisciplinar com a literatura inglesa conectando as reduções tecnológicas da microficha as analogias perceptuais inseridas por Lewis Carroll no clássico “Alice no País das Maravilhas”. Regina alude tanto ao poder de decisão do espectador quanto à visualização do conjunto expositivo, assim como Alice decide sobre seu próprio tamanho. Curiosamente, a artista seleciona um livro caracterizado pela fuga da previsibilidade do senso comum da literatura *nonsense*, desafiando as normas da razão e da lógica, revisando a rigidez gramatical da língua inglesa mediante ao incentivo de neologismos e palavras-valise (dois significados em uma palavra) a fim de ressuscitar a criatividade intelectual (VALLE, 2017, p. 44). Empreendimento similar ao objetivo de França e Regina em combater a severidade do cânone artístico consolidado até então.

A outra influência óbvia é o Museu do Imaginário teorizado por André Malraux, pautado na abolição da dicotomia conceitual entre: a questão da reprodutibilidade técnica de Benjamin e o museu como lugar mental. Ou seja, ainda que a aura - quintessência de tudo o

que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico (BENJAMIN, 1994, p.168) - do objeto artístico esteja em “cheque” pela imaterialidade da reprodução serial para o consumo em massa, permite a “possibilidade de indivíduos terem acesso a imagens que nunca viram pessoalmente, formando uma espécie de ‘catálogo particular’ (...) o museu imaginário é um espaço que nos habita, muito mais do que o habitamos, ao contrário do museu tradicional” (AZZI, 2011, p. 242).

Isto posto, o caráter individualizante da perspectiva do espectador é confrontada pela coletividade da mostra. Dessa forma, o museu do imaginário “pressupõe uma democracia estética, na medida em que não há fronteiras geográficas e cronológicas, muito menos estilísticas (...) [possibilitando] a aproximação harmoniosa de um conjunto heterogêneo de obras de arte” (AZZI, 2011, p. 244). Por fim, é interessante perceber que, assim como proposto por Malraux, a Exposição de Artemicro não corresponde a uma tentativa de oposição à musealidade física tradicional e sua perpetuação da obra. Afinal, a mostra se insere na metamorfose do objeto artístico em uma nova conceitualidade, válida qual tal a sua materialidade anterior, com a finalidade de reinventar o cenário artístico brasileiro da geração de 80.

“O que o museu imaginário põe em cena é uma arte sem limites, sem hierarquias e que, nesse sentido, não pertence a um tempo fechado e objetivo. Ele pode sempre ser reinventado, transformado, sofrer interferências, como um espaço virtual no qual leitores acessem sua própria memória e seu inventário estético: por seu caráter intemporal, (...) é o único lugar que não sucumbe à morte.” (AZZI, 2011, p. 244)

3.3 Divulgação e receptividade do público

Durante a análise primária dos periódicos encontrados na Hemeroteca Nacional e nas escassas menções da Exposição de 82 em algumas bibliografias relacionadas a Regina Silveira, percebe-se a ausência de um aporte teórico aplicado acerca do evento. De acordo com a curadora principal, grande parte do público não compreendia o funcionamento desses aparelhos, sobretudo pela presença massiva do mesmo no campo arquivista da época, e mais invisível no convívio social comum.

Para além disso, Borba afirmou em diferentes momentos da entrevista que uma considerável parcela dos projetos expositivos mais subversivos que fogem do circuito tradicional de arte no contexto capitalista, recebiam boicotes indiretos das galerias mais engessadas desse sistema de comércio. Portanto, a Exposição de Artemicro foi essencialmente divulgada de forma independente pelos próprios artistas, outrossim por instituições

paralelamente envolvidas com o incentivo às experimentações em ABT, como por exemplo o MIS (abertura oficial do circuito) e a UCS.

Por sinal, dentre as 5 menções encontradas na pesquisa voltada para disseminação nacional da mostra, três dos jornais (dois paulistanos e um carioca) apenas citam a exposição superficialmente, como era comum em relatórios semanais de potenciais passeios culturais na sessão sobre lazer. Em contrapartida, no *Diário do Acre* e na publicação n°O *Pioneiro*, respectivamente em agosto e junho de 1982, trazem artigos consideravelmente mais extensos e aprofundados em uma apresentação crítica da Artemicro. Na primeira gazeta, a Artemicro divide a página com uma retrospectiva artística da artista Vera C. Barcellos. Ao que se afere da reportagem, uma curta entrevista realizada com Barcellos, ela trazia ao MAM Rio sua presença em duas exposições: uma mostra individual de duas séries fotográficas da artista (“Muro” da série *Testartes*, e *Epidermic Scapes*), e na Artemicro. As obras de Vera submetidas à redutibilidade do microfilme não foram comentadas, embora seja visível um resumo base do que consistiu a exposição e uma singela biografia de Regina Silveira.

Figura 11 – Jornal “Diário do Acre”, 1982.

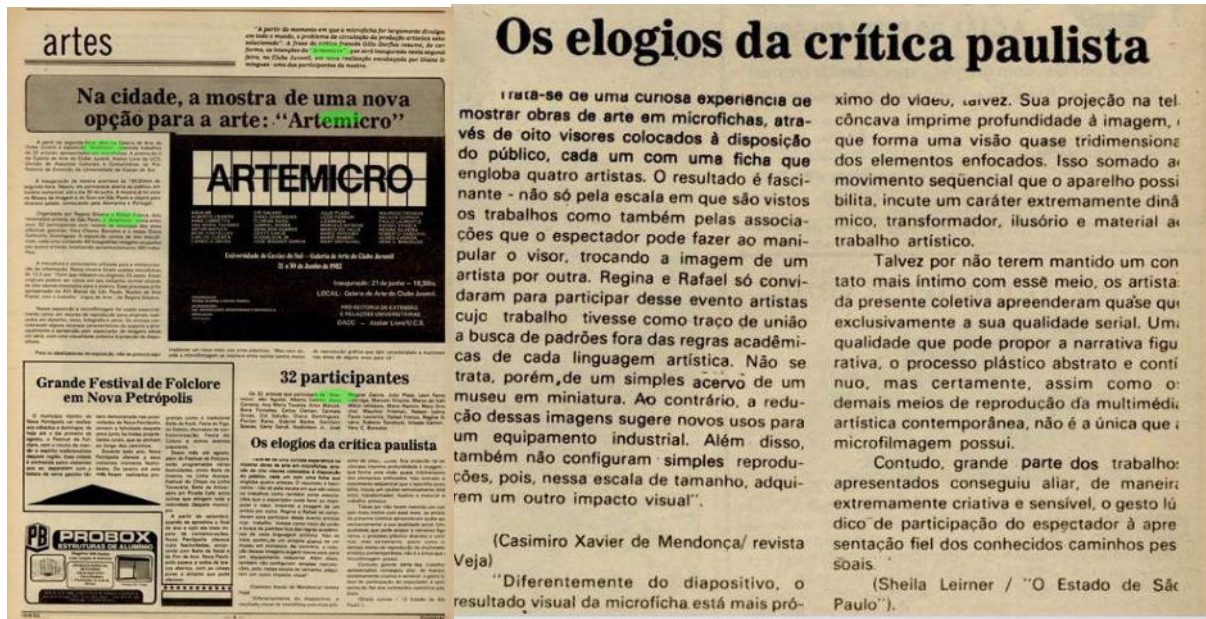


Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

No segundo periódico, claramente a atenção da reportagem é direcionada para a divulgação da mostra como potência cultural. São duas as publicações que merecem destaque, com um intervalo de sete dias entre ambas, sendo elas: o artigo em si, trazendo o nome de todos os artistas participantes, o local de exposição (Galeria de Arte do Clube Juvenil da UCS), uma breve descrição da trajetória da mostra, destacando as artistas gaúchas Vera C. Barcellos e Diana Domingues. Ademais, essa publicação é considerada a fonte primária de maior impacto na pesquisa de Artemicro, pois evoca a crítica de outras impressões (que ainda

não foram localizadas) e indica a realização de mais uma edição da mostra no território alemão.

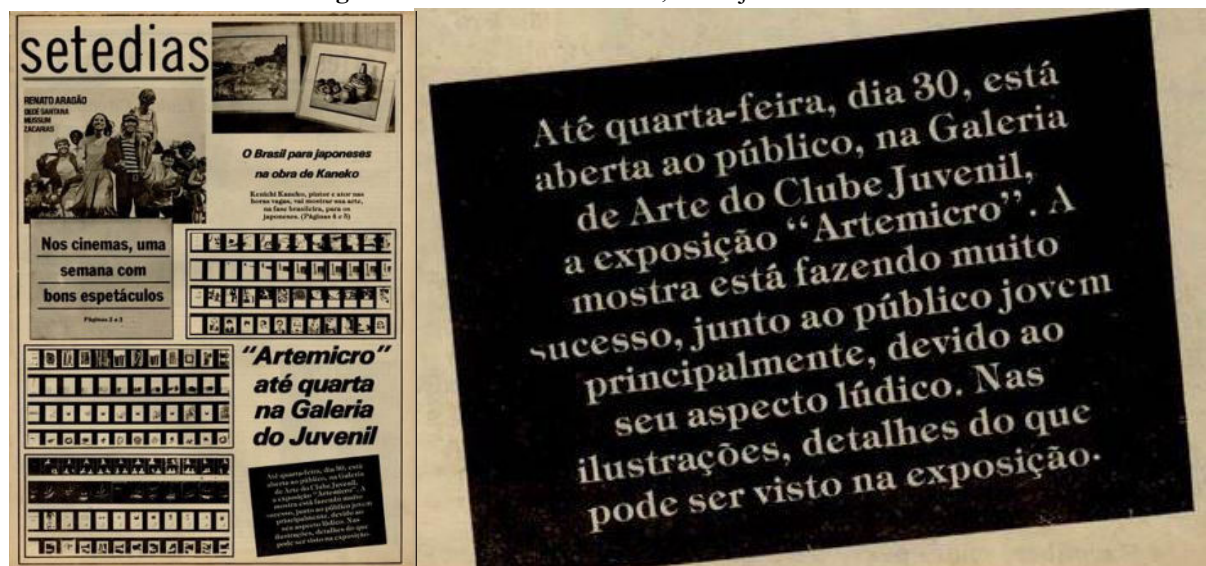
Figura 12 – Jornal “O Pioneiro”, 19 de junho de 1982.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Sete dias após a reportagem, no dia 26 de junho de 1982, outra divulgação é realizada. Desta vez, contendo a reprodução genérica de três das microfichas disponíveis para visualização. Além disso, evidencia o grande sucesso da exposição entre o público jovem universitário, consideravelmente menos resistente às novas tecnologias em relação à posição dos mais velhos. Sendo assim, essas duas edições do jornal O Pioneiro a partir dos dados obtidos em periódicos disponíveis na Hemeroteca, as únicas fontes que demonstram uma preocupação em aprofundar a discussão para além de uma simples menção.

Figura 13 – Jornal “O Pioneiro”, 26 de junho de 1982.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Vale ressaltar, Silveira afirma, e o catálogo virtual desse acervo corrobora, que atualmente o MAM São Paulo possui um conjunto das microfichas e uma das máquinas de leitura (da mesma empresa patrocinadora) cedidas pela artista, pois, nas palavras dela “o Museu de Arte Moderna [de São Paulo] foi o mais importante centro de recebimento e divulgação das multimídias”, e portanto poderia sustentar a Artemicro que “conteve artistas em estágios iniciais de experimentação que posteriormente carregariam grandes trajetórias na arte contemporânea”.

Figura 14 – Artemicro, Impressão gelatina e sais diazóticos sobre base poliéster – filme DIAZO (microficha) e leitor de microficha Bell & Howell.



Fonte: Acervo Virtual, MAM de São Paulo.

3.4 Borba e Silveira: encontros e divergências

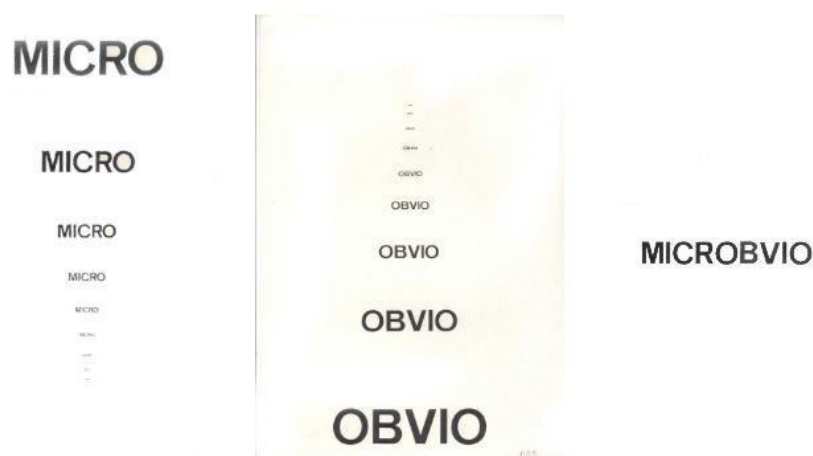
Num emaranhado de conexões, Gabriel Borba e Regina Silveira foram, até o momento, os únicos artistas entrevistados para esta pesquisa. Enquanto o primeiro traz a sua presença como artista, Regina assume a dupla-função de artista-curadora. Gabriel atçou durante toda a entrevista as percepções experimentais que inseriu na sua série *MICROBIVIO*, e suas lembranças dos fatos que concatenaram na sua participação. Em contrapartida, mas tão importante quanto, Regina se concentra em esclarecer dúvidas técnicas fundamentais sobre a organização da mostra, assim como direcionou os próximos passos de investigação, indicando inclusive o próprio Zanini como ponto inicial para a compreensão da ABT.

A importância de Walter Zanini é um consenso entre os dois professores, o próprio Gabriel afirma “Zanini nos fez”. Ademais, ambos os artistas foram amigos íntimos durante a década de 80, Borba estava sempre em contato com Julio Plaza, casado com Regina até então. Professor de Rádio e TV na ECA USP, Gabriel Borba se consagrou como um dos pioneiros da videoarte no Brasil, posteriormente Diretor de Artes Plásticas do Centro Cultural de São Paulo e Diretor da Divisão de Fotografia do MAC-USP, na época da exposição de Artemicro já havia até mesmo atuado como monitor assistente de assistente de Vilém Flusser, importante figura da Escola ASTER.

Isto posto, Borba considera seus motivos artísticos distintos das propostas técnico experimentais exploradas por Regina. Para ele “sua curiosidade, sentimentos profundos, incômodos e percepções do mundo são extravasadas pela arte”, na produção de seus *troços*, é a realização visual dos seus conceitos que é almejada, sendo a tecnologia um meio para o fim. Entretanto, na Artemicro vemos uma parcial abertura à participação ativa do aparelho na conceituação da série, para além do contexto de visualização.

A série *MICROBIVIO* resgata a escrita *nonsense* de Carroll, e transpassava mediante à um quebra cabeça de palavras-valise - com inflexões, junções e alternância de idiomas - a insatisfação de Gabriel pela *mania* incessante dos “experimentalistas” e encontrar meios inéditos, tornando óbvio o ato de “mexer com o novo”. Adotando uma perspectiva rítmica da leitura, os trabalhos adquirem uma estrutura musical (apresentação, introdução do conceito, estrofe, evolução da experimentação linguística, ápice e resultado final). Curiosamente, assim como Lewis Carroll, Borba também aborda, nesse conjunto, reflexões sobre as vivências individuais, a fim de instigar ponderações sobre o desafio vivencial que o tornava artista. Ironiza a “mesmice da experimentação do suporte tecnológico” ao submeter um hino à vida à redução técnica do microfilme.

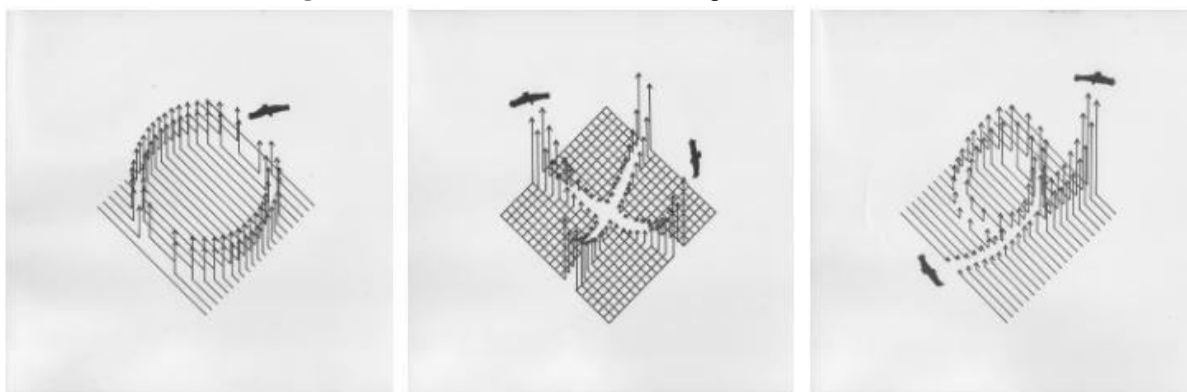
Figura 15 – Obras da série “Obvium cum Triplet”, 1982.



Fonte: Imagem cedida pelo artista (Gabriel Borba).

Por outro lado, Regina Silveira na série “Corredores para Abutres”, mantém a temática do desafio vivencial. Representadas por vetores indicando a trajetória das aves, determinando se as aves irão colidir ou lançar-se em voos suicidas, os desenhos originalmente produzidos em nanquim enunciam a expectativa iminente da ação. Em ambas as séries o movimento real do microfilme se faz necessário para o alcance pleno da intenção dos artistas. A participação ativa do espectador é inerente à obra, assim como a presença do dispositivo de “leitura”, convertendo a obra-observador-aparelho em um só corpo performático. Cada leitura será individualizada pela mudança da persona à examinar o suporte, assim como cada microficha possuirá uma trajetória visual única.

Figura 16 – Obras da série “Corredores para abutres”, 1982.



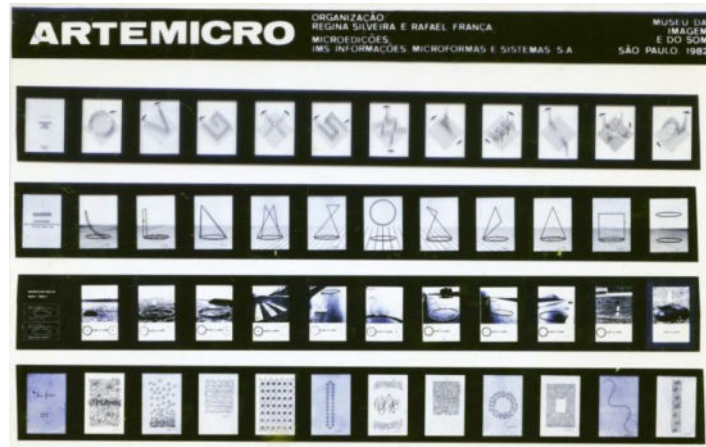
Fonte: Imagem cedida pela artista (Regina Silveira).

“Se o corpo é signo, pode-se pensar que, nas atuais formas de apresentação do corpo nas artes – através da mediação tecnológica -, não há falência do corpo com a mediação. Se o corpo é em si construção - primeiramente no nível do discurso e consequentemente em seus distintos tipos de representação -, o corpo mediado em performance será sobretudo um operador dos signos que o atravessam. Em outras palavras, o corpo não desaparece sob a mediação, mas altera-se do mesmo modo como as concepções que fazemos dele, o que, por sua vez, se reflete nas maneiras como a arte vai apresentá-lo e discuti-lo.” (GONÇALVES, 2004, 93-94)

Sem embargo, é perceptível pelas conversas com ambos os artistas que Regina realmente concentrou seus esforços essencialmente em pesquisar novos métodos curatoriais que agilizassem o diálogo regional e internacional de arte mediante um suporte portátil, de rápido transporte e que não prejudicasse a resolução das reproduções. Enquanto Gabriel preferiu repensar a atividade do aparelho em si e sua aproximação com o público visitante. Assim como eles, é possível que outros artistas tenham produzido seus trabalhos voltados para essa vertente, ou tenham inovado conceitualmente como espero desvendar posteriormente.

Figura 17 – Microficha da exposição Artemicro no Museu da Imagem e do Som (1982).

Artistas expostos respectivamente: Regina Silveira, Genilson Soares, Marco do Valle e León Ferrari.



Fonte: Imagem cedida pela artista (Regina Silveira).

É interessante perceber que tanto “Corredores para Abutres” quanto *MICROBIVIO* seriam transmutados posteriormente em livros de artista, prática comum ao período. Para Gabriel, tanto em relação ao seu *álbum de troços* quanto em relação a coleção das microfichas e todas as 340 obras reduzidas, “a obra é o todo, a obra é o conjunto, é o potencial que existe na coletividade pela óptica do espectador”.

4 ArteMicro: Questões de conservação

4.1 Considerações gerais sobre a conservação de ABT

No cenário internacional, de acordo com Marçal e Macedo (2020) “Apesar de muitos museus de arte contemporânea terem começado a colecionar obras de vídeo nos anos 1970, só começaram a emergir propostas em torno da conservação destas obras de arte em museus em conferências da especialidade no início dos anos 90”. Até aquele momento, muitas eram as instituições de arte com um número elevado de ABT sem consistentes e sistemáticas medidas de conservação preocupadas em prevenir ou controlar o risco da obsolescência tecnológica, cada vez mais acelerada. Somente nos anos 2000, o processo de pesquisa a fim de criar métodos de preservação de ABT eficazes é intensificado. Alguns museus, munidos de fundos financeiros abundantes e uma reestruturação, criam departamentos focados na conservação e restauro dessas obras.

“Museus como a Tate, o MoMa ou o Guggenheim foram pioneiros na abordagem destes problemas, no equacionar de possíveis soluções, no debate com várias instituições, nomeadamente Universidades e organizações culturais, entre outras. Criaram departamentos especializados neste tipo de obras, a partir da noção concreta de que colecionar obras com tecnologias obsoletas, implica investir muito mais do que o valor pago no momento de aquisição. Na realidade, os encargos, em termos de recursos financeiros e humanos, para a sua conservação são geralmente mais elevados, o que também poderá explicar porque há ainda relativamente poucos museus no mundo com equipas dedicadas ao estudo e à conservação de obras deste género. A Tate, em Londres, foi o primeiro museu a contar com uma conservadora time-based media em 1996 (Pip Laurenson), tendo atualmente um departamento que conta com 13 pessoas, incluindo conservadores e técnicos especializados.” (MARÇAL; MACEDO, 2020, p. 214)

Infelizmente, essa lógica que rege a manutenção das obras de ABT, onde o investimento preservacional muito provavelmente será maior que o preço para a obtenção desses trabalhos, é o responsável por ocasionar certa resistência museal em detrimento dessas produções contemporâneas. É o que acontece na realidade brasileira, por exemplo. As transmutações artísticas que ocorreram no século passado, foram tantas e tão velozes que a precária e recente preocupação com a conservação-restauração só foi consolidada na década de 70, pautada nas técnicas tradicionais dedicadas às obras academicistas. Enquanto no exterior, esses métodos estavam sendo reformulados para se adaptar à nova realidade do campo artístico, no Brasil, o museu institucionalizou a transformação do objeto em documento (MENEZES, 1993, p. 31).

“Fato é que os museus, em sua maioria, não estavam preparados para receber a nova produção artística em toda a sua complexidade e, ao adotarem

procedimentos tradicionais de salvaguarda e exposição, transformaram a obra de arte em objeto museológico e fonte de informação, desconsiderando neste processo, entre outras coisas, a sua natureza comunicativa, criando, assim, um impasse conceitual em sua fruição. Situação que se agravou a partir dos anos oitenta com o desenvolvimento da área de conservação-restauração e a criação dos primeiros laboratórios, com equipe técnicas qualificadas – profissionais com formação tradicional –, nas instituições.” (ELIAS, 2010, p. 98)

Num país cujo histórico de precariedade infraestrutural possui um currículo extenso na destruição de obras e coleções, a conservação deveria ser a base de todas as atividades elaboradas no museu. Ademais, ainda na década de 90 as instituições mais recentes - como o MAC-USP e o MAM-SP - tenham desenvolvido e dedicado departamentos voltados para essas práticas, elas inicialmente ignoraram o aspecto perene da arte contemporânea: a imaterialidade. No caso da ABT, onde uma considerável parcela das obras busca a interatividade com o público, esse culto a materialidade efêmera do objeto, isolando-o do público - e retirando o seu sentido de existir - comum aos museus históricos, é prejudicial e revela o despreparo dos profissionais da época em lidar com essas produções.

De todo modo, tanto no contexto nacional quanto no meio internacional de arte, as pesquisas e práticas voltadas para a preservação de ABT estão cada vez mais em evidência. A própria UFRJ, em parceria com o MAC Niterói, ofereceu por alguns semestres uma eletiva dedicada às observações teóricas recentes de conservação dessas obras. A partir da perspectiva do professor Humberto Farias de Carvalho, especialista no acondicionamento de arte contemporânea, após analisar uma ausência de profissionais capacitados para essa função ou até orientação às instituições.

“Com o apoio de Howard Basser, em 2016 participei do *Visiting Scholar Program da NYU*, aprendendo lá muito sobre a conservação de mídias complexas. (...) retornando ao Brasil, eu e meus colegas de departamento [criamos] a disciplina chamada, tentativamente, *Approaches to the conservation of New Media Art*, no segundo semestre de 2016. Conforme mencionado anteriormente, propusemos que essa disciplina, devido às limitações da universidade pública e ao seu pioneirismo no Brasil, fosse dedicada aos aspectos teóricos da conservação de TBM [ATB]. Com isso em mente, estimulamos os estudantes a buscar, junto às instituições museológicas parceiras do nosso curso, possibilidades de projetos e propostas de conservação de obras consideradas TBM [ATB]. Nessa frente, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói vem colaborando significativamente com o nosso curso: oferecendo vagas de estágio para os estudantes interessados na preservação de obras do seu acervo; e generosamente dando acesso a obras de TBM [ATB] pertencentes ao seu acervo, para que nossos estudantes possam desenvolver pesquisas sobre a conservação delas.” (CARVALHO, 2018, p. 120)

No cenário internacional, são diversos os programas aplicados na preservação mais sustentável, ou seja, com técnicas para além dos métodos paliativos, de trabalhos de ABT. Grande parte desses projetos prioriza a coletividade colaborativa entre instituições espalhadas pelo globo, além da democratização do acesso aos seus resultados. Afinal, a arte por meio das

novas mídias é flexível, colaborativa, e exige um novo padrão de comportamento dos “sistemas da arte” (PAUL, 2007). Trata-se de garantir a sobrevivência e a evolução destas obras em ecossistemas em permanente mudança, num ambiente vivo e em crescimento, feito de relações e dependências (MARÇAL; MACEDO, 2020, p. 222).

Dentre esses programas, sobretudo no eixo norte-americano-europeu, destacam-se: o DOCAM desenvolvida pela *Daniel Langlois Foundation*, em parceria com o *Guggenheim* e outros departamentos de pesquisa, criado em 2005, a fim de “produzir resultados tangíveis e duradouros, como a implementação de novos programas universitários e uma série de novas ferramentas, (...) uma linha do tempo tecnológica, uma estrutura de catálogo adaptada para obras de arte com componentes tecnológicos e um guia de melhores práticas [nesse campo]” (CYR, 2008, p. 14); o *Variable Media Network* que defende e pesquisa novas perspectivas imateriais para a superação do limite de catalogação das obras a partir do suporte, visto que a ABT é abundante na produção de objetos e instalações polimateriais, além de promover o *Variable Media Questionnaire* que preza pela captura dos desejos dos artistas sobre como preservar seu trabalho depois que o meio original expirar.

Por conseguinte, resultante de um consórcio entre o *Tate*, o *MoMA* e o *SFMOMA*, o projeto *Media Matters* também iniciado em 2005, explora a resolução de novas diretrizes no cuidado prático de ABT, mediante uma comunidade aberta e acessível à museus em contextos socioculturais distintos. “Um dos resultados finais deste projeto foi a criação de uma plataforma que inclui informações sobre controle de qualidade de mídia digitais, processos de pré-aquisição, aquisição, e preservação digital, passando, também, por processos de documentação e estratégias de preservação” (MARÇAL; MACEDO, 2020, p. 223).

No panorama nacional, a partir da análise da tese de Isis B. Elias (2010) e monografia de Caroline C. Nascimento (2019), é evidente o progresso lento das instituições artísticas - em seus estudos de caso respectivamente os museus referência de São Paulo e o MAM RIO - na inserção de profissionais aplicados à conservação de ABT. Todavia, o problema dessa centralização de pesquisas, não só de arte em mídia baseada no tempo, centralizadas no eixo sudeste-sul em um território continental ignora as divergências climáticas regionais, além de isolar a discussão colaborativa com outras realidades de acervo. Além disso, a troca e debate entre esses ambientes museais, quando relacionado à preservação de ABT na prática, é escassa, tanto pela falta de recursos financeiros e estruturais, quanto pela ausência de interesse suficiente para repensar seus mecanismos preliminares conservacionais. A própria Regina Silveira já narrou suas dificuldades com centros artísticos renomados. Em uma entrevista

coletiva para a revista Galáxia, onde debateram “Arte e Mídia: os meios como modo de produção artística na cultura”, ela relata

“Eu acho que o problema é que os museus precisam adquirir novas estratégias para entender como são as novas obras de arte, como conservá-las, guardá-las. No campo de minha própria experiência com museus ou coleções, posso citar a dificuldade que já tive de explicar para o Itaú Cultural sobre como lidar com o Super X que é uma imagem que não existe senão como um pequeno chip. O Super X é um desenho que tem que ser reatualizado em programa novo a cada vez. E me perguntaram: ‘Você não quer oferecer um outro trabalho? Trocar por uma obra mais convencional mais fácil de guardar?’ E eu disse que não. Faço questão que seja aquela obra a ser guardada lá, pois é ela que obriga a adquirir um novo modo de pensar a coleção. Também o circuito tradicional tem adquirido obras que existem em CDs. É muito difícil explicar como guardar, o que vai acontecer com a obra no futuro.” (SILVEIRA, 2002, p. 209)

Isto posto, quais seriam então os principais desafios no tratamento e resguardo dessas obras? De acordo com Cyr (2008, p. 15), às questões de conservação levantadas pelas instalações de ABT podem ser divididas em seis grupos. O primeiro problema, já comentado como o principal erro da musealização, é a supervalorização da fisicalidade e a materialidade do objeto artístico, quando na arte contemporânea, a intenção do artista define a integridade essencial da obra. Da mesma forma, há o fator da vulnerabilidade intrínseca, ou seja, uma obra de ABT ela é completa na sua instalação, entretanto no armazenamento, é comum o descuido com a precariedade do dispositivo eletrônico e a separação de seus elementos (desativando a obra). A remontagem deve manter a autenticidade da produção, portanto deve respeitar a ideia do artista (que não poderá estar eternamente presente nas instalações do trabalho).

Por conseguinte, a obsolescência tecnológica é o desafio mais urgente na conservação de ABT. Portanto, Cyr esclarece “quanto maior a importância do equipamento e da tecnologia para o significado de uma peça, maior é o risco”, isso significa que “haverá uma perda inevitável com o passar do tempo, à medida que as tecnologias mudam e certos componentes não são mais fabricados ou disponíveis” (2008, p.15). A degradação, ainda que vagarosa quando comparada à obsolescência, é uma possibilidade em qualquer trabalho artístico. Para Laureson, uma vez que o conservador “tenha determinado que uma peça de equipamento é significativa, é importante ter uma noção de quão cedo o equipamento provavelmente irá falhar” (2005, p.7). Como visto no começo desta dissertação, o suporte artístico está em processo de deterioração a partir da sua estruturação física, é um processo natural do desgaste do efêmero, ou até mesmo ocasionada por fatores exteriores que ocasionam algum dano. De acordo com o professor Humberto, “o que é importante, em relação à ação do tempo sobre as obras de arte, é discernir no que o tempo atuou sobre a obra de forma negativa e no que o tempo agiu sobre a obra de forma positiva” (CARVALHO, 2015, p. 20). Sendo assim, a

preocupação dos museus deve estar voltada para as especificidades de cada equipamento, e quais processos degradantes não afetam a intenção do artista, ou até intensificam a sua vontade original. O mesmo é reafirmado por Isis no trecho

“Nas obras de arte moderna e contemporânea, em muitos casos, a degradação deixa de ser um fator objetivo de valorização negativa e passa a ser um fator subjetivo de valorização positiva. Isto ocorre porque, em alguns movimentos artísticos, a deterioração pode estar diretamente associada à intenção do artista e, portanto, ter sido concebida como parte integrante do processo criativo, como potencializadora da carga simbólica que sustenta a obra em sua dimensão imaterial.” (ELIAS, 2010, p. 115)

Por fim, o último desafio - curiosamente, o mais emblemático - é preservar a integridade da peça, em outros termos, preservar sua integridade intelectual, estética e histórica. Nesse sentido, a conservadora Pip Laureson (2005), quando atuante no *Tate Museum*, definiu que a integridade conceitual se refere à relação da obra com o processo ou tecnologia empregada e o espírito no qual a obra foi feita; concomitantemente, a integridade estética se refere à aparência e sensação dos componentes visíveis e das saídas do sistema (ou seja, qualidades do som e da imagem); logo, a integridade histórica se refere aos links feitos pelos componentes visíveis e saídas discerníveis do sistema para o momento em que a obra foi feita.

A polémica fundamental em relação à manutenção da integridade em relação às produções de arte contemporânea - sobretudo na ABT, com obras que necessitam de uma ação preservacionista mais iminente - é que, na maioria dos casos, o artista ainda está vivo e ativo no meio expositivo. Por conseguinte, o embate entre o direito moral e autoral contra o direito de posse da instituição. Vale ressaltar, que na realidade brasileira a legislação prepondera a favor da fruição da obra de acordo com a intenção do artista em vida, e ainda estende o direito aos seus sucessores por setenta anos após a sua morte, quando inicia-se a vigência do domínio público.

Isto posto, numa temporalidade em que o simples armazenamento do objeto se tornou uma ação limitada para as necessidades do meio artístico atual, algumas das medidas assumidas pelos departamentos de conservação e restauração de obras de ABT, comumente aplicadas, devem ser sumariamente apresentadas. Adotando as considerações das pesquisadoras Cristina Landerdahl, Fabiana Fagundes Fontana e Nara Cristina Santos no 15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia em Brasília (2015) e o que afere-se do artigo *Conservation Issues: The Case of Time-Based Media Installations* de Marie-Catherine Cyr (2008), os métodos mais populares de conservação de ABT - que possuem uma materialidade física - entre a parcela ocidental das instituições são:

- **Refrescamento:** transferência da informação, já armazenada em um suporte físico de armazenamento, para outro com tecnologia mais atual, evitando sua perda ou deterioração. Age como um pré-requisito base para qualquer estratégia de preservação;
- **Migração:** transferência da informação digital de uma mídia que está se tornando obsoleta ou fisicamente deteriorada, ou instável para um suporte mais novo ou tecnologicamente atualizado. Pode-se dizer que a importância da migração é a transferência paliativa para novos formatos enquanto for possível, preservando a integridade da informação. O foco está na preservação conceitual do objeto, procurando formatos alternativos para representar seu conteúdo intelectual, descartando a preservação do objeto lógico e/ou físico original, ainda que o novo suporte também esteja fadado à obsolescência gradativa;
- **Emulação:** estratégia baseada na utilização de um software especial que simula a capacidade de reproduzir o comportamento de uma plataforma de hardware e/ou software em outra. Desta maneira, consegue-se um elevado grau de fidelidade de preservação do “objeto”, mantendo suas características e funcionalidades originais, já que recorre ao software originalmente utilizado na criação ou reprodução da obra;
- **Reinterpretação:** Consiste em refazer uma obra de arte que empregue algum tipo de tecnologia. É feita a partir de uma consulta ao artista, verificando qual estratégia é mais adequada para a preservação de sua obra. Na prática, a obra é refeita, adaptando-se às condições atuais de contexto, com participação direta do artista que define a maneira correta de reinterpretá-la, sem modificar seu objetivo ou significado.

Em qualquer um desses processos, o papel da documentação é essencial. Documentar, no sentido de registrar - por todos os meios possíveis -, a partir dos questionamentos corretos, toda e qualquer informação relacionada à obra, inclusive as considerações do próprio artista. Nesse contexto, Elias afirma que a documentação deve assumir o lugar de “elemento intermediário, ter uma participação menos passiva e mais propositiva” (2010, p. 110). Agindo na orientação dos procedimentos necessários e possíveis na conservação do objeto, a documentação deve surgir da multidisciplinaridade existente na própria produção, “as informações que gera e arquiva, são basilares para que estas áreas atuem com critérios e discernimento, é a ponte entre estas atividades e o conhecimento material e imaterial do objeto”.

No artigo *The Management of Display Equipment in Time-based Media Installations* (2005), Pip Laureson apresenta as medidas práticas aplicadas no *Tate Museum* para o

tratamento dessas instalações. Primeiramente, perguntas centradas na identificação da significância em equipamentos cujo valor não é puramente funcional devem ser realizadas (tradução própria):

Quadro 1 – Perguntas usadas para identificar significância em equipamentos cujo valor não é puramente funcional

<p>Envolvimento do artista:</p> <ul style="list-style-type: none"> • O artista estava ativamente envolvido na especificação do equipamento de exibição para a obra? • O artista especificou sobre o equipamento usado?
<p>Visibilidade e impacto:</p> <ul style="list-style-type: none"> • O equipamento é visível? Foi modificado pelo artista? • O equipamento forma uma parte altamente visível de um <i>tableaux</i> criado pelo artista na apresentação da obra?
<p>Relação com o contexto e a história:</p> <ul style="list-style-type: none"> • A aparência do equipamento ou suas saídas são distintas e altamente visíveis e colocam a obra como pertencente a um tempo específico ou se relacionam com o contexto em que a obra foi feita? • O contexto da obra faz referência explícita a uma tecnologia ou equipamento específico que é espelhado no equipamento usado para exibição? • A importância da tecnologia está ligada ao uso contemporâneo dessa tecnologia? (Por exemplo, referência ao domínio da televisão em casa.) • O equipamento se relaciona com o espírito com o qual a obra foi feita? Por exemplo, era uma peça familiar de tecnologia destinada a ser onipresente em vez de rara?
<p>Peculiaridades produzidas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • O equipamento cria peculiaridades específicas no som ou na imagem? Elas são valorizadas pelo artista?
<p>Disponibilidade:</p> <ul style="list-style-type: none"> • O equipamento está indisponível no momento ou deve ficar indisponível em menos de 1 ano; • > 1 ano, mas < 5 anos; • > 5 anos, mas < 10 anos; • > 10 anos, mas < 20 anos; • > 20 anos, mas < 50 anos etc.

Fonte: Pip Laurenson, *The Management of Display Equipment in Time-based Media Installations*, 2005.

Por conseguinte, o monitoramento e o gerenciamento do equipamento de exibição e a compreensão de como ele funciona na instalação constituem as informações basilares nesta documentação. Assim, Diretrizes básicas para o gerenciamento desse equipamento de exibição são (Laurenson, 2005, p. 8):

1. Atribuir a cada item do equipamento de exibição um número de referência exclusivo, vinculado ao seu número de série e detalhes do modelo;

2. Rastreamento contínuo da localização do equipamento;
3. Indicar se o item é dedicado exclusivamente a uma obra de arte específica e avaliar sua importância;
4. Certificar-se de que as condições da garantia sejam compreendidas e, se possível, cumpridas;
5. Avaliação recorrente da disponibilidade contínua de unidades e peças de reposição;
6. Avaliação da confiabilidade com base nos dados do fabricante, revisados com base na experiência;
7. Adquirir pelo menos uma unidade sobressalente;
8. Criar um registro para cada item de equipamento para:
 - Detalhes do documento relacionados à compra do equipamento;
 - Manuais de operação e serviço;
 - Detalhes do cronograma de manutenção;
 - Detalhes atualizados sobre o custo e a origem das peças de reposição e consumíveis;
 - Registro de onde o equipamento foi usado, para qual trabalho e por quanto tempo;
 - Histórico de serviços e um histórico de quaisquer reparos e falhas.

Essas ponderações devem ser respondidas por entrevistas com o artista, curador e técnico, bem como pelas observações e julgamento do conservador. Visando mapear o espaço do problema, elas podem ser adaptadas pelos desdobramentos futuros da “instalação”. Portanto, este é um processo colaborativo que forma a base do desenvolvimento de um conhecimento profundo da obra e assume a forma de um diálogo entre o artista (ou seu representante), o conservador e o curador (Laureson, 2005). Essas preocupações são parâmetros a priori a fim de formular estratégias eficazes e personalizadas a cada obra. Incluindo nessa prática a estipulação da confiabilidade da peça - ou seja, determinar aproximadamente a probabilidade temporal de funcionamento do dispositivo.

A esses parâmetros e perguntas-base apresentadas por Pip, podem ser encontradas intrinsecamente nos processos conservacionais interdepartamentais em outras instituições museais. No âmbito nacional, o método de armazenamento documental adotado, de acordo com Nascimento (2019), no MAM Rio é *Network-Attached Storage* (NAS). Ele age como gerenciador estratégico, uma rede interna e seu diretório de arquivos que guardam “seus arquivos natos digitais ou digitalizados”, a organização desse material é feita por meio de “pastas relacionadas aos artistas nas quais são armazenadas informações contratuais, registro de e-mail, entre outros documentos digitais” (p. 42). Internacionalmente, outro exemplo popular é

“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.” (NASCIMENTO, 2019, p. 43)

4.2 Percepções sobre a conservação da Exposição de Artemicro

Durante a pesquisa sobre a Exposição de Artemicro, muitas foram as dificuldades informacionais enfrentadas, a inexistência de teorizações aprofundadas, fontes primárias escassas, toda e qualquer referência encontrada sobre essa mostra foi superficial e genérica, salvo alguns periódicos já tratados acima. Essa ausência também foi perceptível no contexto museal. Seguindo o mapeamento da trajetória expositiva, principalmente no cenário brasileiro, os institutos culturais, relacionados com a exposição - MIS, MAM-RIO e MAM-SP (relatado por Regina Silveira, como o acervo cuja artista doa posteriormente as microfichas e um dos aparelhos de leitura) -, foram contatados por meio de emails.

De acordo com Silveira, o MAM RIO possui um catálogo da exposição especialmente fabricado para o evento na região carioca. Infelizmente, tanto a instituição não está aberta até o presente momento para visitas de pesquisa, quanto eles consideram incerta a informação relatada pela artista. Se já estiveram em posse de algum objeto proveniente dessa exposição, já não estão disponibilizadas no acervo. Da mesma forma, a relação do MIS com a mostra é bem estranha. Em seu site para consulta virtual das obras, catálogos e outros elementos expositivos resguardados pelo museu, constam as oito microfichas, o convite da exposição e ainda o catálogo da mesma (sem imagem digitalizada). Todavia, no contato virtual direto, a resposta recebida foi frustrante: não encontraram, num primeiro momento, nenhum desses itens no acervo físico.

Em contrapartida, a resposta do MAM SP foi positiva. As informações oferecidas por Regina estavam corretas, entretanto as obras não poderiam ser fotografadas ou visualizadas sem uma visita de pesquisa presencial, a qual a instituição estaria disponível mediante a marcação antecipada. Até o presente momento, por falta de recursos financeiros a visitação ainda não ocorreu, mas está prevista nos desdobramentos futuros da investigação.

Essa experiência despertou o incômodo com o desinteresse e o esquecimento de uma exposição que contou com o envolvimento de tantos nomes significativos na história da arte brasileira. No texto “Arquivo 2.0 – O impacto da artemídia e a necessidade das humanidades (digitais)”, redigido por Oliver Grau, o autor afirma corretamente que a arte em mídia baseada

no tempo é um aspecto fundamental da contemporaneidade, entretanto “não é adequadamente reunida, documentada e preservada pelos nossos museus públicos. E uma sociedade tecnocultural que não entende seus desafios, que não é igualmente aberta para a arte de seu tempo, está em apuros” (2014, p. 102).

Todavia, mais à frente no artigo, enquanto defende uma pesquisa em ABT internacionalizada e sustentável, Grau declara que “é necessário uma estrutura adequada para preservar ao menos o habitual 1% a 6% da produção atual de artemídia, os melhores trabalhos” (2014, 114). A afirmativa indiretamente resgata a verdadeira questão relacionada à preservação. O que deve ser conservado? E ainda, quem define quais são esses trabalhos?

A alegação “os melhores trabalhos” faz parte de um processo complexo de exclusão dos projetos e obras que não são consideradas suficientemente relevantes. Entretanto, muitas obras atualmente consideradas “clássicos” da sua contemporaneidade foram assim reconhecidas em suas respectivas épocas, como por exemplo as pinturas de Van Gogh. Da mesma forma, no capítulo dois desta dissertação é clara a gradual e lenta inserção e aceitação da tecnologia no campo artístico. Suas produções, inicialmente, foram rotuladas de marginais, divulgadas em circuitos alternativos de arte.

Portanto, segundo Elias, o que interessará ao futuro é algo que só o futuro poderá responder (2010, p. 126). Vale ressaltar que obviamente é impossível preservar toda a produção artística latente no cenário brasileiro, afinal o colecionismo e a musealização indiscriminada também não são ações benéficas. Porém esse processo de seleção necessita de uma nova estruturação, logo, uma abertura mais inclusiva e plural urge em ser adotada. De toda forma, o futuro não nos pertence até que cheguemos lá (Elias, 2010, p. 126).

Nesse ínterim, das técnicas de preservação apresentadas na primeira parte deste capítulo, pode-se aferir quais metodologias vigorariam na conservação da Artemicro. Primeiramente, a partir da suposição de que a documentação e a captação das informações foram devidamente realizadas, o refrescamento das microfichas deveria ser imediatamente realizado. Assim, atuando como um *backup* para qualquer possível inconveniente. Máquinas sobressalentes de leitura desse suporte poderiam ser adquiridas, a fim de preservar a integridade inicial da idealização da mostra.

Entretanto, após toda a imersão na pesquisa e mapeamento da Exposição Artemicro, assim como as conversas com a Regina Silveira e o Gabriel Borba, entende-se que os propósitos norteadores da exibição foram: executar uma forma inédita e eficaz de circulação e curadoria, apresentando um conjunto extenso de obras num espaço reduzido; paralelamente,

elevar o espectador ao patamar de participante ativo de estruturador da sua própria perspectiva visual da exposição.

A trajetória de um objeto artístico é marcada por uma constante negociação entre o significante e o significado. Ao ser deslocado no tempo e no espaço, o objeto adquire novas camadas de interpretação, que podem tanto reforçar seus significados originais quanto gerar novos sentidos, muitas vezes independentes de suas intenções iniciais. Essas camadas explicativas e interpretativas que se superam, mas não se cancelam, estão intrinsecamente ligadas ao percurso histórico cultural do objeto (ELIAS, 2010, 135).

Portanto, a partir dos conhecimentos aferidos durante a investigação, e compreendendo que “a obra é sempre contemporânea ao presente histórico do observador, em um eterno presente, em uma sincronia constante, porque ele sempre se reconhece na última camada” (ELIAS, 2010, p. 136). Hodiernamente, a reinterpretação seria o método mais correto de reativar a exposição. O intuito de Regina não seria alcançado com uma remontagem exata do evento, todavia adaptar a estrutura expositiva para o cotidiano do século XXI seria consideravelmente mais coeso e eficaz. Incluso trabalhar essa possibilidade em parceria com a própria artista, que ainda se encontra viva.

Alguns exemplos interpretativos da mostra, de autoria própria, consistem em suportes mais virtuais. A primeira sugestão abrange a apresentação de cada uma das microfichas em oito monitores horizontalizados. A função de *zoom* se torna o agente estruturador da óptica do público. Outra possibilidade seria a elaboração de uma mostra virtual com oito salas respectivas a cada suporte de microfilme, com seus quatro artistas. A disposição das salas poderia ser realizada de uma forma aleatória, mantendo a expectativa em desconhecer as próximas obras a serem visualizadas. Em ambos os casos, sempre resgatando a contextualização do evento original, mediante, talvez, de com um texto curatorial conciso, relato dos artistas participantes, e até a presença do aparelho de leitura (seja físico, seja por reproduções fotográficas).

De todo modo, independente das decisões futuras, deve-se sempre lembrar que

“A conservação de [ABT], mais do que procurar salvaguardar obras digitais e de performance, que começam a habitar os museus de uma forma mais evidente, é efetivamente um vetor de mudança dentro do próprio museu. A sua capacidade generativa e o potencial de extravasar as paredes da instituição, na criação de relações, apresentam naturais desafios, mas também promovem novas possibilidades de interação.” (MARÇAL; MACEDO, 2020, p. 223)

Considerações Finais

Ao chegarmos ao fim deste trabalho fica evidente como as políticas de conservação de ABT estão e permanecerão continuamente em desenvolvimento. Muito já foi realizado num contexto geral, tantos programas de incentivo e pesquisa a fim de repensar os métodos tradicionais. Esta monografia surgiu de uma necessidade própria de compreender o futuro dessas artes da contemporaneidade e a sua preservação futura.

Por conseguinte, durante o desenvolvimento textual do TFG alguns esclarecimentos das minhas dúvidas originais ocorreram. A contextualização de Zanini é muito clara e coesa, munido de outros autores, compreende-se que a inserção tecnológica na arte foi um processo longo, conturbado e constante. Enquanto houver inovação, novas perspectivas artísticas serão criadas e adaptadas. Afinal, o artista é livre, ainda que influenciado pelo seu ambiente de desenvolvimento sociocultural. A recapitulação desse histórico foi realizada a fim de perpassar ao leitor como nenhum processo conceitual é promovido isoladamente, pelo contrário, é munido de diversas influências anteriores que atingiram em algum nível seu autor.

Desde a fotografia, as vanguardas, os laboratórios de arte da *Bauhaus*, a resistência dadaísta, as performances futuristas, a máquina como motivo pictórico, a produção em larga escala de ornamentações estéticas menos qualitativas, o uso dos materiais industrializados no fazer artístico, os *ready-mades* duchampianos, a abstração norte-americana, o advento da arte conceitual, a evolução tecnológica dando asas ao imaginário do artista, a coletividade e a divulgação colaborativas dos resultados entre diversos polos de arte internacionais, as censuras ditatoriais sul-americanas, a precariedade do vídeo no Brasil, as Bienais de São Paulo, a investigação dos novos suportes, a participação ativa do espectador com a obra, o desenvolvimentos das instalações, entre tantos outros acontecimentos abordados anteriormente.

As artes em mídia baseadas no tempo são uma categoria muito abrangente, com limites muito difusos. De qualquer forma, o que nos importa para a plena compreensão desse texto é saber que ABT é dependente do aparato tecnológico, sendo assim vítima da obsolescência. Sua materialidade é efêmera, porém a imaterialidade conceitual pode ser perpetuada. Atualmente, são diversos os departamentos aplicados no estudo e tratamento dessas produções, principalmente na busca de métodos mais sustentáveis de preservação.

A Artemicro foi um achado na abundância de temas e problemáticas que poderiam ser discutidos na conclusão do curso de História da Arte. A ausência de informações e teorizações atraiu fortemente a minha veia investigativa. Portanto, toda a monografia foi desenvolvida para a melhor compreensão sobre os acontecimentos passados, a situação presente e os desdobramentos futuros dessa Exposição.

Foi interessante pesquisar sobre um evento que consumiu tanta influência nacional e da mudança geracional do pensamento artístico na década de 80 - como a Arte Postal, a Escola ASTER, a XVI Bienal de São Paulo -, assim como participar dos estágios iniciais de experimentação de muitos nomes atualmente consagrados do meio cultural atual, e ainda assim ser relegada, quando citada, a uma nota de rodapé. Com questionamentos tão atuais como a contestação do suporte, o espectador ativo e outras práticas curatoriais, ainda assim a mostra não alcançou um nível de sucesso com o público mais velho, e um interesse suficiente nas instituições para que um armazenamento responsável, na época, fosse realizado.

Infelizmente, essa é a realidade de muitas obras excluídas da “arte canonizada”, e até que sejam reconhecidas, o impacto irreparável já ocorreu. Entretanto, ao menos para os trabalhos de arte em mídia baseados no tempo, as pesquisas estão gradualmente se tornando mais abundantes. As práticas conservacionais estão sendo reformuladas, e medidas inéditas são implementadas e testadas de acordo com os desafios regionais de cada acervo. No Brasil, o caminho até um tratamento adequado dessas produções é extenso.

Os museus, instituições e galerias nacionais passam constantemente por muitos cortes e problemas infraestruturais, secando os recursos financeiros de modo que a repartição dos investimentos entre os departamentos é injusta. Para além disso, a conservação de ABT em sua maioria tem um custo maior do que seu valor de aquisição por ser um processo de atualização tecnológica contínua. Vale ressaltar, ainda que tentativas teóricas de debater o assunto estejam em voga, existe um isolamento institucional sobre a revisão prática do processo técnico de tratamento e armazenamento desses trabalhos. Tanto entre as instituições culturais quanto entre os programas e projetos universitários. Todavia, durante o texto, fica clara a necessidade de uma troca coletiva, colaborativa e interdisciplinar para a eficaz conservação sustentável de ABT.

Isto posto, diante das considerações relatadas, almejo ter evidenciado o enorme potencial da Artemicro em ser um tema para além de notas de rodapé ou concisas menções em artigos sobre um ou outro artista. Sua capacidade de expansão se comprova na construção

deste trabalho, que concatena, sobretudo, fontes primárias e trechos de entrevistas, com a intenção de oferecer considerações abrangentes e relevantes acerca da microficha como suporte de arte, dos desdobramentos da ATB no ambiente preservacional, e da exposição Artemicro como um evento que ainda pode ser interpretado e apresentado ao público mantendo sua bagagem sociocultural. Afinal, se um fenômeno nacional, integrado por artistas consagrados, permaneceu proscrito na historiografia da arte; quantos outros aguardam ainda no ostracismo para serem pesquisados?

Referencias Bibliográficas

ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake. **Conceptual Art: A Critical Anthology**. Massachusetts: The MIT Press, 1999

ALTSHULER, Bruce. **Introduction**. In: Salon to Biennial: exhibitions that made art history. Vol. 1: 1863-1959. Nova Iorque: Phaidon, 2008. p. 9-19.

ARANTES, Priscila. **Arte e mídia no Brasil: perspectivas da estética digital**. ARS (São Paulo), v. 3, n. 6, 2005, p. 52–65.

AZZI, C. F. **Museus reais e imaginários: a metamorfose da arte na obra de André Malraux**. Lettres Françaises, São Paulo, n.12, p. 231 - 251, 2011. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/5312>.

BAUDELAIRE, Charles. **Curiosités esthétiques**. Paris: Michel Lévy Frères Éditeurs, 1873.

BUCARELLI, Palma. **Catálogo da exposição "Enrico Prampolini"**. Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Roma: 1961.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORBA, Gabriel. **Discussões sobre Artemicro**. [Entrevista concedida a] Letícia Medeiros e Raiza Neves por meio de uma reunião pela ferramenta Meet do Google, 2023.

CARVALHO, F. Humberto. **Uma metodologia de Conservação e Restauro para Arte Contemporânea**. In: FREIRE, Cristina (org). Arte contemporânea: preservar o quê?. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015.

_____. **Relato de experiência: Simpósio Internacional it 's about time! Building a new discipline in time-based media art conservation**. Pós-Limiar, v.1, n.2, p.117-126, 2018.

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.

DE JESUS, Eduardo (org.); ZANINI, Walter. **Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, p. 336, 2018.

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>>.

ELIAS, Isis B. **Conservação e Restauro de obras com valor de contemporaneidade: A Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo**. 2010, 220 f. Tese (Doutorado em Cultura e Informação) - Curso de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FAGONE, Vittorio. **L'immagine video**. Milão: Feltrinelli, 1990.

FLUSSER, Vilém. **La Biennale de São Paulo transformée en laboratoire collectif: une interview exclusive de Vilém Flusser**. Gazette de Lausanne, Lausanne, 6 de janeiro de 1973.

FONTANA, Fabiana F.; LANDERDAHL, Cristina; SANTOS, Nara C. **A preservação digital em arte, ciência e tecnologia: ZKM e MoMA**. VENTURELLI, S. e ROCHA, C. (Orgs.). Anais do 15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, Brasília, Brasil: Universidade de Brasília, p. 620-628, 2016.

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

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo** – Catálogo de Arte Postal. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name4dc6c4>>,. Acesso em: 10 de jul. 2023.

_____. **XVI Bienal de São Paulo** – Catálogo Geral. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/nameafc024>>,. Acesso em: 10 de jul. 2023.

GODFREY, Tony. **Conceptual Art (Art & Ideas)**. Londres: Phaidon, 1998.

GONÇALVES, Fernando. **Performance: um fenômeno de arte, corpo e comunicação**. LOGOS 20: Corpo, arte e comunicação, UERJ, Rio de Janeiro, Ano 11, nº 20, p. 76-95, 2004.

GRAU, Oliver. **Arquivo 2.0** – O impacto da artemídia e a necessidade das humanidades (digitais). In: BEIGUELMAN, G., MAGALHÃES, A. G. *Futuros Possíveis: Arte, Museus e Arquivos Digitais*. São Paulo : Peirópolis/Edusp, 2014.

HIGGINS, Dick. **The Something Else Newsletter**. Something Else Press. Vol. I. Nova York, 1966, pp. 1-4.

JORN, Asger. **Lettres à plus jeune**. Paris: L'Échoppe, 199.

KAPROW, Allan. **Assemblage, Environments, Happenings**. Londres: Harry N. Abrams, 1966.

KHOURI, Omar. **O Aster, um Centro de Estudos Teórico-Práticos das Artes**. 2017. Originalmente publicado em n'O Alfinete, Pirajuí, 5 jun. 2004. Disponível em: <http://www.nomuque.net/escritosdelisboa/uncategorized/38-de-sao-paulo-de-piratinig-o-aster-um-centro-de-estudos-teorico-praticos-das-artes/>.

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>.

LAURESEN, 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](https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06).

LEBEL, Jean-Jacques. **El Happening**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1967.

LIPPARD, Lucy. **Six Years: The Dematerialization of the Art Object**. Nova York: Praeger, 1973.

MACEDO, Rita; MARÇAL, Hélia. **Conservação ou gestão de mudança?** Art time-based no museu. Museu e Sociedade Digital, Revista de Museus, University College London, n. 2, p. 210 - 223, 2020.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia: aproximações e distinções**. In.: Galáxia: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, v. 2, n. 4 (2002), p.19-32.

MAURAUX, André. **O Museu Imaginário**. 1ª edição. Edições 70: São Paulo, 2011. 288 pág.

MENEZES, Ulpiano T. **Becerra**. In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1993.

MORAIS, Frederico. **A arte experimental de Vera e Regina no MAM**. Diário do Acre: Acre, 01 de agosto de 1982, p. 5. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=764701&Pesq=%22artemicro%22&pagfis=517>>.

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.

NICHELE, Aracéli C. **O que está dentro fica, o que está fora se expande**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, set. 2010. Disponível em: http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2214.

O PIONEIRO. **“Artemicro”**: Até quarta na Galeria do Juvenil. O Pioneiro: Caxias do Sul, 26 de junho de 1982, SETE DIAS, p. 1. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=885959&pesq=%22artemicro%22&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=57168>>.

_____. **Na cidade, a mostra de uma nova opção para a arte: Artemicro**. O Pioneiro: Caxias do Sul, 19 de junho de 1982, Artes, p. 4. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=885959&Pesq=%22artemicro%22&pagfis=57012>>.

PAUL, Christiane. **The Myth of Immateriality** - Presenting & Preserving New Media. Cambridge: The MIT Press, 2007.

PEVSNER, Nikolaus. **Pioneiros do desenho industrial**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1962 (1936).

PIENE, Otto apud ALLOWAY, Lawrence. **Zero**. Cambridge: MIT Press, 1973

REINALDIM, Ivair. **Tópicos sobre curadoria**. Revista Poiésis, n. 26, p. 15-28, Dezembro de 2015.

RESTANY, Pierre. **SuperLund**: un panorama du présent-Une philosophie du futur. Lund: Konsthall Lund, 1967.

SANTOS, Franciele Filipini dos. **Arte novos meios / multimeios** – Brasil 70/80 e a sua contribuição para a historiografia da arte contemporânea. Anais do 25º Encontro da ANPAP (Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas), 2016.

SAUER, Margot. **Vamos prestigiar a Artemicro**. O Pioneiro: Caxias do Sul, 23 de junho de 1982, Sociedade, p. 14. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=885959&pesq=%22artemicro%22&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=57081>>.

SAYÃO, Bruno. **Constelação ASTER**: histórias de um centro de estudos de arte em São Paulo (1978-1981). 2021. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-160620_21-151338/pt-br.php.

SCHÖFFER, Nicolas. **Les trois etapes de la sculpture dynamique**. In: Nicolas Schöffer. Neuchatel: Éditions du Griffon, 1963.

SHARP, Willoughby. **Body Works**. In: Avalanche, Nova York, nº 1, 1970.

SILVEIRA, Regina. **Artemicro**: a microficha como suporte de arte. In: ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de (Coord.). **Arte: novos meios multimeios: Brasil '70/80**. São Paulo: Instituto de Pesquisa Setor Arte/FAAP, 1985.

_____. **Arte e mídia: os meios como modo de produção artística na cultura**. In: Diálogo, Galáxia: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, v. 2, n. 4, p. 195 - 217, 2002.

_____. **Discussões sobre Artemicro**. [Entrevista concedida a] Letícia Medeiros e Raiza Neves por meio de uma reunião pela ferramenta Meet do Google, 2023.

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>.

TEIXEIRA, Thiago Camacho. **A Arte da Performance como proposta pedagógica de comunicação e expressão no Ensino Fundamental II e Médio.** Universidade Estadual Paulista- Instituto de Artes. São Paulo: 2016. Disponível em: <https://www.ia.unesp.br/#!/teatro-sem-cortinas/performance/a-arte-da-performance-como-linguagem-a-acao-expressiva-e-o-ato-de-performar/>.

VALÉRY, Paul. **La conquête de l'ubiquité. Pièces sur l'art.** In: Œuvres /. Paris: Gallimard, 1957.

VALLE, Marina D. **O mestre do nonsense.** Revista Quatro, Cinco, Um, São Paulo, n. 6, p. 40 - 47, 2018.

ZANINI, Walter. **Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil.** In: DOMINGUES, Diana. A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo: Unesp, 2009, pp. 233-242.