

mam

Laboratório de Pesquisa
Museu de Arte Moderna de São Paulo

Roberto Moreira S. Cruz

relatório final:

TIME-
BASED
MEDIA

NO ACERVO DO mam

São Paulo, 2022

Sumário

1. Apresentação	4
2. Uma questão de conceito	6
2.1_ Alografia	10
3. Melhores práticas	14
4. O acervo em <i>Time-Based Media</i> do MAM-SP	21
4.1_ Catalogação e indexação de obras em ambiente <i>on line</i>	26
5. Estudo de caso: <i>Illustration of art</i> de Antonio Dias	34
5.1_ <i>Illustration of art</i> na coleção do MAM-SP	37
5.1.1. Matrizes e suportes	40
6. Conclusões	43
Bibliografia	46
Anexo 1 – Infraestrutura Técnica: Equipamentos	49
Anexo 2 – ão – Filmeinstalação do Artista Tunga: Estudo de Caso	55
Links – referência.....	69

1. Apresentação

A produção artística em linguagens e suportes não convencionais (performances, instalações, filme, vídeo, computador etc), que se intensificou a partir da década de 1960, implicou na necessidade das instituições museológicas se depararem com práticas específicas de preservação e conservação especializadas. Muitas vezes realizadas em suportes instáveis, empregando dispositivos tecnológicos cuja obsolescência é um fator intrínseco, o desafio que se apresenta trata da permanência destas obras como patrimônio cultural, sua atualização técnica e a viabilidade de serem exibidas em épocas futuras, de maneira íntegra e condizente com os princípios de sua produção.

Os protocolos de indexação, conservação e exibição de obras em *time-based media* desafiam os métodos e padrões estabelecidos na museologia tradicional. No caso, por exemplo, da identidade de uma obra de arte cujo suporte é uma mídia (filme, vídeo, computador etc), sua integridade pode ser ameaçada, por exemplo, ao ser exibida de forma insatisfatória, por escolher uma compressão de vídeo abaixo do ideal, aceitando condições de luz e som comprometedoras ou migrando a peça para uma tecnologia que não proporcione adequadamente a mesma solução estética proposta pelo artista.

Este relatório apresenta o resultado da pesquisa realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, no período de junho a dezembro de 2022. Fruto da premiação promovida pela instituição através do edital nº 01/2022 do **Laboratório de Pesquisa MAM São Paulo**, apresenta o resultado do levantamento de informações e análises sobre os protocolos adotados pelo museu em relação às obras do acervo que se enquadram na categoria de *time-based media*.

Para essa investigação, alguns critérios foram adotados, já que a iniciativa de abordar as obras desta natureza na coleção do museu foi pioneira e, portanto, solicitava uma aproximação preliminar de mapeamento do cenário a ser explorado.

Assim, o primeiro passo foi o de conhecer por completo o conjunto de obras do acervo e delinear, quantitativamente, o escopo de trabalho em torno daquelas categorizadas como *time-based media*, mais especialmente as obras produzidas em formatos tecnológicos como filme, vídeo, suportes sonoros e mídias interativas.

Demarcadas as fronteiras, o segundo passo foi o de conhecer o protocolo de indexação e tombamento das obras do acervo. Isto é, como isso se dá em termos metodológicos (licenciamento da obra, incorporação das informações em um banco de dados, dados sobre a obra, conservação etc). Conhecendo mais especificamente esse fluxo de trabalho, foi possível estabelecer um parâmetro de comparação dos protocolos do museu com as melhores práticas adotadas em instituições museológicas. Foram atualizadas informações acessando conteúdos disponibilizados na internet por instituições que têm dado especial atenção à questão da conservação de obras em *time-based media*. Destaque para as pesquisas disponibilizadas pela New York University e Institute of Fine Arts, que realiza sistematicamente simpósios e *webinars* sobre o assunto. Neste caso, a referência adotada foi a do *Media Conservation Lab* do Museu Guggenheim de Nova Iorque, cujos protocolos têm sido utilizadas como padrão ideal por outras instituições (no capítulo Melhores Práticas essa metodologia será esmiuçada). Também se faz uma menção ao *Media Preservation Initiative* (MPI) do Whitney Museum de Nova Iorque, criado recentemente com o intuito de sistematizar uma metodologia de obras da coleção neste formatos.

Posteriormente, foi desenvolvido um estudo de caso especificamente sobre a série *Illustration of Art* de Antonio Dias, um conjunto de sete filmes em super-8 realizados pelo artista no início da década de 1970 e que integram a coleção do museu. Nessa análise, de maneira mais detida, foi observado integralmente o protocolo de indexação, catalogação e conservação das obras dessa série, relatando, inclusive, em que aspectos podem ser adotadas melhorias nestes procedimentos.

2. Uma questão de conceito

Afinal, o que são obras produzidas em *time-based media*? Não há somente uma definição e os autores tratam a terminologia como uma maneira de agrupar formas e meios de manifestações artísticas produzidas em suportes tecnológicos como filme, vídeo, computador, obras sonoras, cinéticas etc, que necessitam para sua exibição um estado de presentificação, isto é, que elas sejam montadas, instaladas, projetadas ou executadas através de algum dispositivo, por exemplo, um computador ou projetor.

Numa acepção mais abrangente, podemos considerar este agrupamento como uma categoria classificatória, que implica em aspectos estruturais e conceituais. A seguir, uma breve compilação de definições correntes¹:

(...) works that occur over time, such as film, video, and computer-based art. There is no one definitive definition of time-based media art. At times, stewards in the field struggle to even agree on a singular name for this category of artworks² (FALLON, 2015).

Usually time-based media are video, slide, film, audio or computer based. Part of what it means to experience the art is to watch it unfold over time according to the temporal logic of the medium as it is played back³ (Tate online glossary). Contemporary artworks that include video, film, slide, audio, or computer technologies are referred to as time-based media works because they have

¹ Conferir SMITH, 2020.

² (...) obras que ocorrem ao longo do tempo, como filme, vídeo e arte no computador. Não há uma definição definitiva de arte de mídia baseada no tempo. Às vezes, os pesquisadores da área lutam para chegar a um acordo sobre um nome singular para essa categoria de obras de arte. (traduzido pelo autor).

³ Normalmente, as mídias baseadas no tempo são vídeo, slide, filme, áudio ou computador. Experimentar a arte significa vê-la se desdobrando ao longo do tempo, de acordo com a lógica temporal do meio conforme ela é reproduzida (traduzido pelo autor). Conferir em www.tate.org.uk/art/art-terms/t/time-based-media (consultado em julho de 2022).

*duration as a dimension and unfold to the viewer over time. Collecting, preserving, and exhibiting these artworks poses complex technical and ethical challenges to conservators*⁴ (Media Conservation Lab - Guggenheim Museum).

*The term time-based media refers to works that incorporate a video, slide, film, audio or computer-based element. Time-based media installations involve a media element that is rendered within a defined space and in a way that has been specified by the artist. Part of what it means to experience these works is to experience their unfolding over time according to the temporal logic of the medium as it is played back*⁵ (LAURENSEN, 2006).

Em 2005, a Daniel Langlois Foundation, com sede em Quebec, Canadá, promoveu a criação do projeto Documentation and Conservation of Media Art (DOCAM), uma aliança entre universidades e centros de pesquisas com o intuito de elaborar parâmetros específicos, propor ferramentas, modelos e métodos que contribuíssem para a preservação de patrimônios constituídos por obras em *time-based media*. O resultado desta iniciativa pioneira⁶ foi publicado em um *web site*,⁷ com uma série de conteúdos (textos, guias, seminários em vídeo etc) que auxiliam pesquisadores e instituições na elaboração das melhores práticas em torno do tema da conservação de obras dessa natureza.

Devido à variedade de suas características (formais, tecnológicas, cenográficas e temporais), obras em *time-based media* tendem a apresentar etapas dinâmicas em suas configurações e constituições. A esse conjunto de etapas, o modelo de

⁴ As obras de arte contemporâneas que incluem vídeo, filme, slide, áudio ou tecnologias de computador são chamadas de obras de *time-based media* porque têm a duração como uma dimensão e se desdobram para o espectador ao longo do tempo. Coletar, preservar e exibir essas obras de arte apresenta desafios técnicos e éticos complexos para os conservadores (traduzido pelo autor). Conferir em <https://www.guggenheim.org/conservation/time-based-media> (consultado em julho de 2022).

⁵ O termo *time-based media* refere-se aos trabalhos que incorporam vídeo, slide, filme, áudio ou qualquer elemento que tem como base um computador. As instalações de mídia envolvem um elemento que é renderizado dentro de um espaço definido e de uma maneira especificada pelo artista. Experimentar essas obras significa compreender seu desdobramento ao longo do tempo de acordo com a lógica do meio conforme é reproduzida (traduzido pelo autor).

⁶ No mesmo ano de 2005, foi lançada a iniciativa *Matters in Media Art* [<http://mattersinmediaart.org/>], um guia que orienta instituições e colecionadores em todas as etapas relativas à constituição de um acervo em novas mídias. Sobre este projeto será feita referência neste relatório no tópico 3.

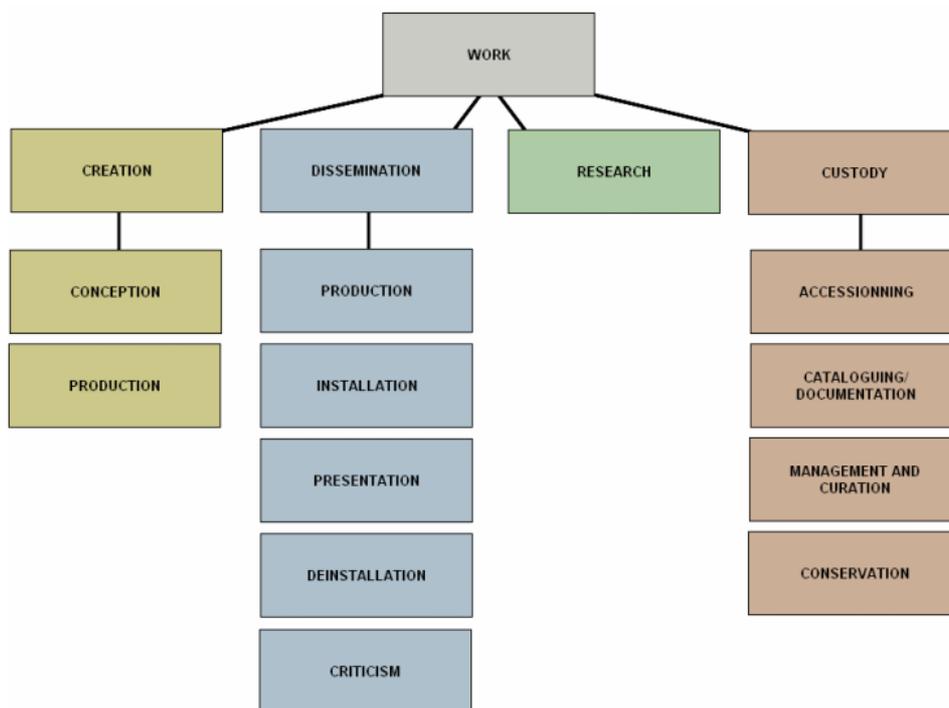
⁷ Conferir <https://www.docam.ca/en.html>

catalogação desenvolvido pelo DOCAM denominou de *lifecycle events* (eventos do ciclo de vida). Dentro dessa abordagem, considera-se que esses procedimentos do ciclo de vida de obras em *time-based media*, baseiam-se em quatro tipos de eventos, nos quais a natureza das atividades envolvidas gera informações, registros e documentações de forma orgânica. Essas categorias são subdivididas para permitir que estes registros sejam associados a atividades mais específicas em cada etapa, adicionando assim uma camada a mais de informações contextuais, úteis na interpretação da catalogação da obra.

Os eventos do ciclo de vida da obra de arte, transcritos de acordo com o diretório da DOCAM, são os seguintes:

- Criação da obra: definição dos conceitos mobilizados e seu método de estruturação (concepção), definição do método de apresentação e produção dos elementos necessários à apresentação da obra (requisitos técnicos, aspectos ambientais, etc).
- Disseminação do trabalho: todas as estratégias utilizadas para apresentar ou divulgar o trabalho. Embora, na maioria das vezes, a divulgação de obras midiáticas seja realizada por meio de exposições, o Modelo de Documentação recomenda a inclusão de qualquer método alternativo ou emergente que promova a interação do espectador com a obra. As atividades associadas à divulgação incluem a montagem, apresentação, desmontagem e crítica. Dependendo da natureza e do nível de sustentabilidade dos componentes da obra, essas etapas também podem envolver a produção de elementos necessários à exposição da obra para a atividade de divulgação em questão (fotos, desenho arquitetônico etc).
- Pesquisa: representa todas as atividades que envolvem o estudo ou análise crítica de uma obra, seus componentes ou fontes associadas não relacionadas a um evento de divulgação.

- Custódia: inclui as várias facetas de responsabilidade, guarda e preservação direta ou indiretamente associadas à propriedade da obra e na maioria das vezes conduzidas pelo artista, colecionador ou instituição patrimonial como um museu. Esta categoria inclui as etapas envolvidas na aquisição, catalogação, curadoria e conservação da obra.



Esquema de representação dos eventos do *ciclo de vida* de uma obra de acordo com o *Modelo de Documentação DOCAM*.

Uma das questões discutidas em relação à custódia e difusão de obras classificadas como *time-based media*, é a de formular determinados protocolos que permitam que essa sistematização seja bastante precisa e que inclua não só os aspectos inerentes à constituição dessas obras, mas também aqueles relacionados às circunstâncias em que essas obras são apresentadas (no esquema acima são representados pelos itens *custody and dissemination*).

Além de ser propriamente um relatório que identifica os critérios técnicos do suporte, da descrição e da indexação da obra, esses protocolos exigem também que se incluam informações adicionais, explicando o que ocorre com essas obras à medida que são instaladas e apresentadas em circunstâncias específicas. O objetivo

é o de se produzir um registo detalhado da obra e do transcorrer de suas atualizações tecnológicas, montagens e exposições ao longo do tempo. Este modelo de documentação tem a vantagem de se constituir numa ferramenta de reflexão institucional, tornando as decisões atuais transparentes para futuros intérpretes (técnicos, curadores, conservadores, documentalistas etc), contribuindo para a adequada conservação da obra, assim como se evitar montagens e execuções inadequadas e desinformadas sobre as suas especificidades.

Pode-se considerar então que essas obras, em seu processo de catalogação, devem ser relatadas basicamente em dois aspectos, em duas etapas. Uma que diz respeito especificamente ao que a obra é enquanto suas características técnicas, materiais, de suporte e dos equipamentos utilizados na sua operação. E uma outra relacionada a como essa obra é montada, como ela é executada, como ela é apresentada ao público e como se dá a circunstância dessa exibição.

Sabe-se que obras dessa natureza, à medida que são obras “instalativas”⁸ e que necessitam desses recursos específicos para sua exibição, muitas vezes sofrem adequações em função de adaptações técnicas e em relação ao espaço em que a obra é apresentada. Todo esse conjunto de dados deve constar desse repertório de informações protocolares acerca da indexação da obra, porque são dados importantes para que no decorrer do tempo a obra possa ser compreendida em sua complexidade. Um relatório que seja uma espécie de memorial de sua identificação e execução, permitindo que determinados parâmetros técnicos e expográficos sejam sistematizados e passíveis de compartilhamento.

2.1 - Alografia

Outra terminologia frequentemente utilizada para se definir essas duas etapas do processo de catalogação e constituição de um memorial da obra de arte nesses formatos, é a denominada como *relatório de identificação* e *relatório de iteração* da

⁸ Sobre o conceito de instalações no contexto da arte contemporânea, conferir: (DE OLIVEIRA, PETRY e OXLEY, 1994), (SMITH, 1991) e (ONORATO, 1997).

obra de arte, a partir do estudo museológico desenvolvido pelo *Media Conservation Lab* do Guggenheim de Nova Iorque. No artigo *Reporting Iterations - a documentation model for time-based media art*, Joanna Phillips, coordenadora do *Media Conservation Lab*, trata das especificidades que os protocolos de catalogação de obras em *time-based media* devem se atentar.

Em sua argumentação a autora faz uma interpretação sobre o conceito de *allographic* (alografia), como uma terminologia que define a natureza de obras de arte em que a constituição se dá tanto no que se refere ao que lhe é essencial (materialidade do suporte, unicidade, autenticidade etc), quanto em relação à sua execução ou apresentação. O conceito foi cunhado por Nelson Goodman em *Languages of Art*, publicado originalmente em 1968.

Na concepção de Goodman, formas de arte como pintura e escultura são definidas como *autographics* (autográficas), um conceito que qualifica a sua unicidade e originalidade em detrimento de uma cópia ou falsificação. Uma obra é autográfica quando se e somente se, mesmo quando passível de uma duplicação, possa ser tida exclusivamente como genuína (GOODMAN, 1976). Em contrapartida, a música, a dança, o teatro, a arquitetura e categorias da arte contemporânea, como as instalações e performances, permitem, ainda que de maneira específica, instanciações da obra que independem da história de sua produção. Formas de arte dessa natureza portanto, são denominadas alográficas.

Na linguagem da música, por exemplo, uma partitura é uma notação cuja função é delinear a obra. Uma pontuação pretendida como instruções codificadas para que o maestro e os músicos com seus respectivos instrumentos possam executá-la. Portanto, uma obra que se realiza em dois tempos. O primeiro naquele registrado como *score*, partitura, que encerra o conjunto de notas, figuras de tempo e andamento. Um segundo que se refere à execução, à interpretação realizada pelos músicos. Essas duas instâncias são indissociáveis, pois a obra se efetiva à medida que é apresentada.

Pode-se ouvir uma apresentação da *Sinfonia n.º 5 em Dó menor* de Beethoven sendo executada a partir de uma concepção contemporânea de sua partitura e apresentada “ao vivo” por uma orquestra, duzentos anos depois de sua criação. Como observa Pip Laurenson,

Performances can occur in different times and different places with different performers and still be authentic instances of that performance. In the performance of a musical work it is recognized that there is a gap between a work as represented as a score and its performance. This allows us to speak of good and bad performances while still being able to say that a work is the same work even if badly performed. There is a room for interpretation (LAURENSEN, 2006)⁹.

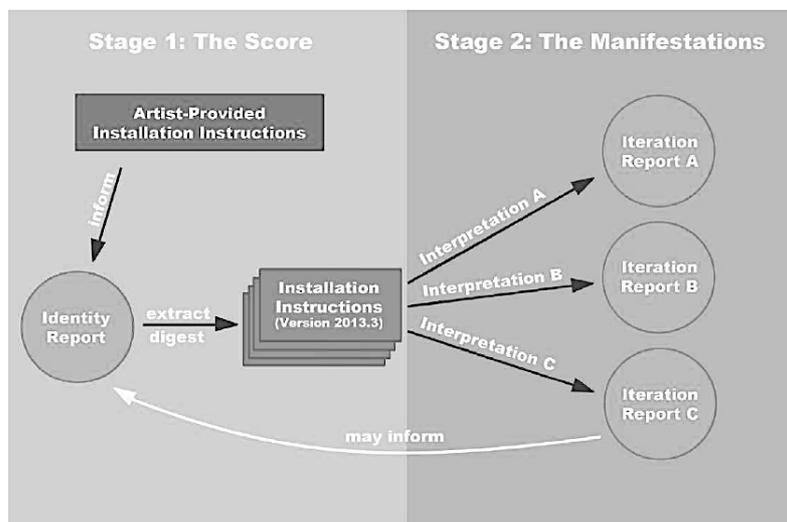
Retomando a abordagem de Joanna Phillips, a autora afirma:

Baseado no conceito de alografia, este modelo (de catalogação) encara as obras em time-based media em seus dois aspetos — o guia (a identidade da obra e as instruções de instalação) e as suas diversas manifestações (as iterações da obra) — documentando ambas. O objetivo do modelo é produzir um registo detalhado da alteração da obra ao longo do tempo. Este modelo de documentação possui também a vantagem de se constituir numa ferramenta de reflexão institucional, tornando as decisões atuais transparentes para futuros intérpretes e assim contribuir para evitar apresentações fora da conformidade ideal da obra de arte (PHILLIPS, 2015).

O modelo de documentação que se propõe para a catalogação e relato de iteração para obras em *time-based media* considera portanto vários aspectos: - a natureza dos dois estágios identificados no conceito de alografia; - sua existência como um modelo a ser executado ou instalado; - a noção de que a interpretação deste modelo é necessária para realizar obra de arte; - e a consideração de que a interpretação pode levar a uma representação bem sucedida ou menos bem sucedida da identidade do trabalho.

⁹ *Performances podem ocorrer em diferentes momentos e lugares diferentes com diferentes artistas e ainda ser instâncias autênticas desse desempenho. Na execução de uma obra musical é sabido que há uma lacuna entre uma obra representada como uma partitura e sua execução. Isso nos permite falar de boas e más atuações sem deixar de poder dizer que uma obra é a mesma obra ainda que mal executada. Há espaço para interpretação (traduzido pelo autor).*

Para essa proposição a autora salienta os dois estágios, em mão-dupla, que o modelo de catalogação deve considerar:



Esquema genérico que caracteriza os dois estágios de constituição de uma obra em *time-based media*, em relação à sua catalogação (PHILLIPS, 2015, p.175).

Empregando o conceito de alografia, o modelo de documentação estrutura informações sobre a obra de arte em duas fases. A Fase 1 refere-se ao GUIA, ou numa tradução literal, PARTITURA (SCORE) e a Fase 2 refere-se às MANIFESTAÇÕES (MANIFESTATIONS). A catalogação é feita a partir de dois instrumentos metodológicos. O Relatório de Identidade que registra as informações essenciais da obra, incluindo as informações fornecidas pelo artista ou pelo galerista, e, posteriormente, os vários Relatórios de Iteração, relatados a partir da experiência de apresentação da obra em um local específico, as decisões subjacentes à determinação dos componentes da montagem (conceitual, cenográficos etc) e seus parâmetros de atualização tecnológica.

Todas essas informações, redigidas, documentadas (expografia, fotos e vídeos que registrem as etapas de apresentação da obra) devem constar como dados cadastrais da catalogação do objeto do acervo. Se trata de um complexo dossiê de informações que são alimentadas progressivamente, com o intuito de preservar a identidade conceitual e formal da obra de arte, assim como relatar todo os procedimentos de apresentação, conservação e atualização tecnológica que por ventura ela possa sofrer.

Nesse sentido, a execução de uma obra em *time-based media* depende de um conjunto de informações que permita apresentá-la de maneira a não só atender as informações preliminares fornecidas pelo artista ou galeria, assim como todo o memorial constitutivo de suas montagens e remontagens, assimilando as experiências de suas apresentações ao longo do tempo. Esse histórico da obra, que se estende de forma contínua e permanente, constitui-se em valioso documento de identificação e de como, em termos de patrimônio institucional, ela interage com os agentes envolvidos nessas manifestações – conservadores, curadores, técnicos, público etc.

3. Melhores práticas

O Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) foi um dos museus pioneiros nesta disciplina, realizando, ainda na década de 1960, eventos que abordassem os ramos curatoriais das artes tecnológicas. Desta época destaca-se a exposição *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age (1968)*, com curadoria de Pontus Hultén, que apresentou obras, entre outros, de Nam June Paik, Edward Kienholz, Jean Tinguely e um núcleo dedicado aos experimentos realizados através do concurso organizado pela Experiments in Art and Technology (EAT), que premiou projetos nesta área.

A partir de meados da década de 1970, iniciou a constituição de um acervo de videoarte e uma programação dedicada a esta forma de expressão artística. A frente deste projeto pioneiro, Barbara London atuou durante quatro décadas, realizando uma extensa pesquisa sobre a produção internacional de vídeo e curando exposições temáticas sobre estas linguagens. Em 2006 o museu criou um departamento curatorial especializado em *Media and Performance Art*, que passou a cuidar das obras do acervo da instituição produzidas em vídeo, filmeinstalações, *performance* e arte sonora.

Atentos às necessidades intrínsecas à conservação e preservação de obras em novas mídias, o MoMA, o New Art Trust, San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) e a Tate, criaram um projeto permanente chamado Matters in Media Art, com o objetivo de intercambiar informações sobre as melhores práticas para a administração de obras desta natureza. Estas práticas advêm da necessidade de adequar os modos tradicionais da museologia às particularidades que estas obras exigem em termos de preservação, restauração e difusão, exigindo novas competências dentro dos museus. O texto de apresentação do projeto no site ressalta:

Embora existam normas internacionalmente acordadas para o manuseio, instalação e manutenção de obras de arte tradicionais, atualmente não existem normas semelhantes para time-based media. Este projeto visa sensibilizar as instituições para os requisitos técnicos destas obras e dar uma resposta prática à necessidade de um acordo entre os museus¹⁰.

A iniciativa *Matters in Media Art* organizou em um website [<http://mattersinmediaart.org/>] um guia que orienta instituições e colecionadores em todas as etapas relativas à constituição de um acervo de novas mídias. Dividido em *Aquisição, Documentação, Empréstimo e Preservação Digital*, o site apresenta uma série de ferramentas e orientações práticas, estabelecendo um protocolo de gestão de acervos em novas mídias.

A urgência a respeito da constituição de acervos específicos de obras em *time-based media* e a consequente ativação de departamentos e equipe especializados no tema, pode ser claramente constatada pelo desafio recentemente enfrentado pelo Metropolitan Museum de Nova Iorque. A coleção de obras desta natureza multiplicou de um patamar em 2000 de pouco mais de 20 obras, para um acervo de cerca de 270 obras em 2018.

A implementação de uma estratégia de atualização do acervo, acompanhando a tendência cada vez mais presente no campo da arte em utilizar tecnologias

¹⁰ Conferir em <https://www.moma.org/collection/about/conservation/matters-in-media-art>

audiovisuais e informáticas na elaboração de obras de arte, implicou na criação em 2010 do *Time-Based Media Working Group*. Participam deste grupo de trabalho colaboradores de departamentos distintos, incluindo especialistas da área de conservação, curadoria, exposições e sistemas de informação e tecnologia, bem como da consultoria jurídica. O grupo se reúne regularmente para discutir questões relacionadas à aquisição, exibição e preservação de obras em *time-based media*.

Nesta perspectiva, como está bem explicitado em uma das funções deste grupo de trabalho, é atenção e o cuidado que uma coleção de obras em *time-based media* exige. A natureza complexa e evolutiva das tecnologias de armazenamento de dados e a necessidade de se manter uma infraestrutura de equipamentos (projetores, players, hardwares etc) a serem adquiridos, preservados, reparados e armazenados para uso futuro, já que muitos componentes técnicos dessas obras se tornam obsoletos, implicam numa prática museológica muito específico e particularizada.

Outro museu que adotou uma política bem definida para a conservação de seu acervo de obras em *time-based media* foi o Solomon Guggenheim, em Nova Iorque. O *Media Conservation Lab*, integra o Departamento de Conservação do museu e foi constituído para permitir um adequado monitoramento, conservação e restauro de centenas de obras de artistas como Vito Acconci, Tacita Dean, Bruce Nauman, Nam June Paik, Pipilotti Rist e Bill Viola, produzidas em filme, vídeo e instalações multimídia.

Com este propósito o museu implementou uma infraestrutura técnica que fornece as condições de reprodução e exibição apropriadas para os vários formatos disponibilizados para essas obras. Assim, os conservadores podem visualizar e analisar vários formatos analógicos e digitais, incluindo U-matic, VHS, Betacam SP, LaserDisc, DVD, DV, Digital Beta e os variados formatos da imagem digital. Uma mesa de inspeção de filme permite manipular obras cuja matriz está em filme de 16 mm e 35 mm para fins de exibição e arquivamento.

A frente da iniciativa está a conservadora Joanna Phillips, citada aqui no capítulo anterior, especialista que formulou uma série de parâmetros metodológicos para a

conservação de obras em *time-based media*. Como uma forma de sistematizar esta metodologia, o *Guggenheim* é uma das instituições que se preocupou em compartilhar o desenvolvimento de sua experiência neste campo da conservação e disponibilizou para consulta pública os protocolos utilizados pela instituição. Este modelo tem sido adotado como uma espécie de guia padrão e adaptado para as necessidades de outras instituições, como declaradamente o *Whitney Museum* de Nova York, que utiliza em sua metodologia o manual desenvolvido pelo *Guggenheim*.

Seguindo a mesma política de compartilhamento, o *Whitney Museum* relata em seu *web site* como tem atuado neste campo. Lançada em 2018, a *Media Preservation Initiative* (MPI) é um projeto multidisciplinar instituído para atender às necessidades de conservação da coleção de *time-based media* do museu. Este projeto desenvolve padrões de catalogação, fornecendo pesquisas históricas e técnicas esclarecedoras e instituindo um modelo de preservação digital para a salvaguarda a longo prazo de obras de arte nessa categoria.

Estes protocolos padronizam modelos e documentos que orientam as etapas de catalogação e formulação de informações sobre as obras e seu desenvolvimento ao longo do tempo. Abrangem processos de musealização da obra, desde sua aquisição até seu histórico de exposições. Conferir os anexos ao final do relatório com todos os modelos de documentação utilizados pelo *Media Preservation Initiative*.

Destaca-se, num primeiro momento, o *questionário do artista* no qual informações são passadas ao museu na aquisição. Esse questionário é respondido pelo artista ou seu representante como parte do processo de aquisição. Os documentos são divididos em quatro modalidades diferentes: *Film (Single Channel)*, *Video (Single Channel)*, *Film & Video Installation* e *Digital Art*. Esses questionários destinam-se a recolher apontamentos sobre a história da obra; a mídia, materiais e especificações técnicas; instruções de montagem; informação relacionada à preservação.

Além dos questionários, modelos de documentação são utilizados no protocolo de catalogação. O Relatório de identidade é um documento que fornece o perfil da

obra, relatando de maneira detalhada todos os dados pertinentes em sua identificação. O relatório de identidade fornece um complexo histórico de um trabalho, no qual estão desde as informações básicas (nome do artista, título, tomo, ano, técnicas e mídias etc), até descrições sobre o conceito e formas de apresentação e montagem, equipamentos utilizados, especificidades expográficas e operacionais.

A segunda etapa do protocolo de catalogação da obra se refere especificamente aos aspectos da iteração. Ter uma abordagem iterativa acerca da obra é considerá-la “viva”, devendo as informações sobre ela serem ajustadas e melhoradas regularmente. Ao invés de uma catalogação datada, estipulada em um dado momento da musealização da obra, o relatório de iteração é um instrumento de constante atualizações, em que se adicionam dados sobre as frequentes exposições e processos de conhecimento que são atribuídos a ela, inclusive no campo da pesquisa e curadorias.

O relatório de iteração aplicado no protocolo do *Whitney Museum* é subdividido nos seguintes aspectos:

- um *relatório da exposição* sobre como o trabalho foi instalado em uma exposição específica, incluindo extensa documentação de equipamentos utilizados, especificações técnicas, museografia, imagens de instalação, pessoal envolvido e texto curatorial.
- um *relatório de exposição complementar* que especifica informações peculiares como: - se o espaço da montagem era dedicado ao trabalho ou compartilhado com outras obras, - se o piso, a parede ou a pintura da galeria e do museu foram alterados, - especificações de telas e superfícies onde a imagem é projetada etc.

Cada um destes documentos traz informações que se complementam entre si, constituindo-se em um conjunto de dados fundamentais para que a obra possa ser compreendida em sua totalidade, adicionando as atualizações promovidas

durante o tempo e registrando as melhores práticas museológicas e curatoriais envolvidas na memória de sua iteração.

Nas instituições brasileiras, essas questões ainda estão em estágio embrionário. Não é possível apontar uma prática específica, adotada por um museu ou instituição brasileira, que seja voltada para a conservação de obras em *time-based media*¹¹. Este é um tema fundamental para ser discutido, porque se estamos trabalhando com uma mídia baseada numa tecnologia ou em um modo de produção que se torna obsoleto muito rapidamente, é temerário ainda não termos uma cultura arquivista dedicada para isso.

Basta citar o exemplo de um dos mais bem estruturados Museus da Imagem e do Som do país, que é o de São Paulo. O acervo que lá está constituído está preservado precariamente e não existe investimentos no sentido de mantê-lo atualizado. Um caso específico sobre esta questão da adequada indexação e preservação de acervos em *time-based media*, ocorrida neste museu, merece destaque, negativo, infelizmente.

Após um longo período de desaparecimento, o conteúdo audiovisual produzido pelos artistas no Setor de Vídeo, em 1977 e 1978, criado por Walter Zanini no MAC_USP, foi localizado em 2013 por Regina Silveira e Cristina Freire. O material constituído por dez fitas de vídeo no formato *portapak*, foi encontrado no Museu da Imagem do Som de São Paulo, indexado incorretamente, o que tornava a sua localização praticamente impossível.

Havia uma suspeita de que Walter Zanini levara as fitas para o MIS-SP em 1978 por ocasião da realização do 1º Encontro Internacional de Vídeo Arte e que desde então estariam depositadas lá. Em uma das tentativas de localizar o material, uma das conservadoras do MIS-SP entregou uma caixa para Regina Silveira dizendo que havia algumas fitas, mas que se tratava de áudio e não de vídeo. Ao verificar, constatou-se serem as fitas produzidas em 1977-1978 e que por um equívoco foram

¹¹ Aqui não me refiro à Cinemateca Brasileira, que apesar de ter este protocolo muito bem definido, não abriga em seu acervo obras desta natureza.

confundidas com material sonoro, devido à semelhança que o suporte de ½ polegada em *portapak* guarda em relação às fitas de áudio de rolo aberto (*open reel*)¹².



Esta imagem mostra o detalhe de uma das fitas portapak pertencentes ao acervo do MAC USP e utilizada pelos artistas no período de atividade do Setor de Vídeo, com o código de identificação usado pelo Museu da Imagem e do Som na indexação de seu acervo. As letras AD indicam que se trata de material de áudio. Este erro de cadastramento, realizado em momento desconhecido, fez com que as fitas portapak ficassem “esquecidas” no arquivo do museu por 35 anos, só sendo identificadas recuperadas em 2013.

É urgente que se pense a respeito disso. A produção está cada vez maior. O acervo cultural que os artistas contemporâneos estão produzindo é cada vez mais presente. Esta defasagem ou mesmo inexistência de um patrimônio constituído desta produção nos leva a indagar com o que um pesquisador desta área, daqui a 30, 40 anos vai poder contar? Aonde ele vai pesquisar? Ele vai buscar quem, quais instituições? Quais os arquivos? Quais os acervos? Se continuar assim, ele não vai encontrar e este patrimônio estará impreterivelmente perdido, como já é possível constatar nos dias de hoje - parte dos filmes e vídeos experimentais produzidos no país a cerca de quatro ou cinco décadas passadas já desapareceram.

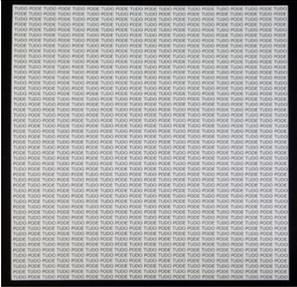
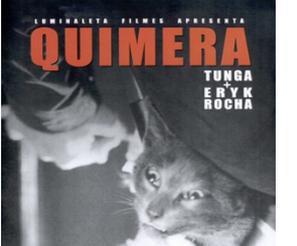
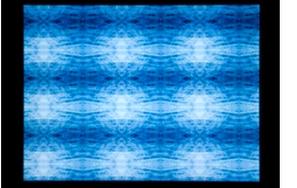
¹² Conferir o relatório de pós-doutorado realizado na Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte Universidade de São Paulo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo - Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu.
https://issuu.com/home/published/po_s_doc_relato_rio_final_2019_arquivofinal-compacta

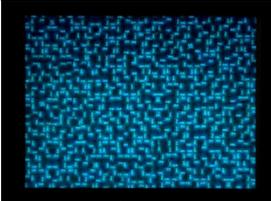
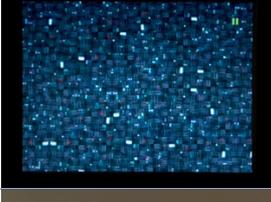
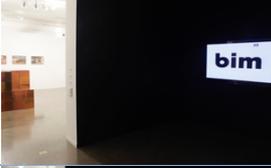
4. O acervo em *Time-Based Media* do MAM-SP

O acervo de obras em *time-based media* do Museu de Arte Moderna e São Paulo é constituído por aproximadamente sessenta obras. São trabalhos em formatos diversos - projetos de instalações, vídeos e filmes em mídias como DVD, pen drive, Hard Disk, VHS e Betacam. Nessa categorização, no contexto dessa pesquisa, não foram incluídas as obras de instalações, cinéticas e performances, por se tratar de meios de expressão cujo suporte não é um dispositivo tecnológico de imagem ou som. Também não foram considerados todos os trabalhos que estão catalogados como “projeto”, casos em que a mídia suporte da obra ser um DVD, disquete ou CD. Na tabela a seguir a lista parcial das obras indexadas a partir dessas premissas, ordenadas cronologicamente a partir da data de realização da obra:

	<p>PARENTE, LETÍCIA Eu, armário de mim 1976 DVD, p/b, 3'43'' Tombo: 2019.004</p>
	<p>VATER, REGINA Rio to Oiticica 1979 DVD, colorido, 10'24'' Tombo: 2019.005</p>
	<p>MACHADO, ARLINDO Complemento nacional 1978 Técnica: fita VHS transportada para VCD, p&b, sonoro, c. 14' Doação do artista Número de tombo: 2004.122</p>
	<p>JUNGLE, TADEU Sempre tem mais Data: 1996/02 Técnica: fita VHS, em cores, sonoro, 10' Doação Academia de Cultura Número de tombo: 2002.089</p>

	<p>SILVEIRA, REGINA "Masterpieces (in Absentia: Calder)" 1998 vinil adesivo e pitão – PROJETO EM DISQUETE Doação Galeria Brito Cimino Arte Contemporânea e Moderna Número de tombo: 1998.166-000</p>
	<p>MARIUSSI, LUCIANO Jogo para jogador inepto 1999 Painéis de madeira pintados de preto, fita VHS, em cores, sonoro, c. 2 Doação Telesp Celular Número de tombo: 2000.400-000</p>
	<p>MARIUSSI, LUCIANO Não entendo 1999 Técnica: fita VHS, em cores, sonoro, c. 5' Doação do artista Número de tombo: 2000.413</p>
	<p>GUIMARÃES, CAO Histórias do não ver 2001 Painéis de madeira pintados de preto, fita VHS, em cores e p.b., sonoro, c. 26' e livro de artista. 280 x 360 cm Aquisição Panorama 2001 - PricewaterhouseCoopers Número de tombo: 2001.108-000</p>
	<p>JUNGLE, TADEU Passarela 2001 DVD, colorido, sonoro, 2'50'' Doação do artista Número de tombo: 2006.206</p>
	<p>BARROS, LENORA DE Procuuro-me 2002 impressão offset sobre papel - projeto 28,5 x 24,5 cm Doação Milú Villela Número de tombo: 2006.073-000</p>
	<p>NADOR, MÔNICA Fofolândia Data: 2001 Técnica: sala com paredes pintadas de preto, fita VHS, em cores, sonoro, c. 39'. Doação Epson Paulista Indústria e Comércio Ltda. Número de tombo: 2001.160-000</p>
	<p>BAHIA, DORA LONGO Clássico (Corinthians x Palmeiras) 2003 Técnica: Vídeo, colorido, sonoro, c. 60', loop e fone de ouvido. Doação Idel Arcuschin Número de tombo: 2006.168-000</p>

	<p>JUNGLE, TADEU Tudo Pode (Perder-se) 2003 Técnica: impressão digital sobre papel - Projeto Dimensões: 50,3 x 55 cm Doação do artista Número de tombo: 2003.044-000</p>
	<p>JUNGLE, TADEU US 2004 Técnica: DVD, colorido, sonoro, 2'20" Doação do artista Número de tombo: 2006.209</p>
	<p>DIAS, ANTONIO Derrotas e Vitórias (para Bento) Data: 2004 Técnica: 3 DVDs (digital video), 5', sonoro, colorido Doação Credit Suisse Número de tombo: 2010.029</p>
	<p>ROCHA, ERYK E TUNGA Quimera Data: 2004 Técnica: filme 35 mm, sonoro, 15'32" Doação Galeria Millan Antonio Número de tombo: 2006.163</p>
	<p>JUNGLE, TADEU Choro 2004 Técnica: DVD, p&b, mudo, 3'10" Doação do artista Número de tombo: 2006.204</p>
	<p>BITAR, ALBERTO Partida Data: 2005 Técnica: Vídeo, colorido, sonoro, c. 5'. Doação do artista Número de tombo: 2005.127</p>
	<p>BARROS, LENORA DE Não quero nem ver 2005 vídeo, formato DVD, colorido, sonoro Doação Claudio Luiz Silva Haddad Número de tombo: 2006.169-000</p>
	<p>JUNGLE, TADEU <i>lemanjá</i> 2005 Técnica: DVD, colorido, sonoro, 2'06" Doação do artista Número de tombo: 2006.205</p>

	<p>JUNGLE, TADEU São Paulo Rock'n Roll 2005 Técnica: DVD, colorido, mudo, 1'00" Doação do artista Número de tombo: 2006.208</p>
	<p>MARCELLE, CINTHIA Unus Mundus – Confronto 2005 Técnica: Vídeo, colorido, sonoro, c. 7'50" Doação Israel Vainboim Número de tombo: 2006.187</p>
	<p>JUNGLE, TADEU São Paulo Hip Hop Data: 2005 DVD, colorido, mudo, 1'00" Doação do artista Número de tombo: 2006.207</p>
	<p>MODÉ, JOÃO Solos 2005-06 DVD, p&b, mudo, 3'34", bancos, impressos Prêmio Aquisição Telefonica - Panorama 2007 Número de tombo: 2008.033-000</p>
	<p>BIERRENBACH, CRIS Periferia.1 2006 DVD, colorido, mudo, 2'2" Doação do artista Número de tombo: 2006.005</p>
	<p>MAURICIO LUPINI "Repeat after reading (bim bom)" 2006 DVD, p&b, sonoro, 47" Doação artista - Panorama 2009 Número de tombo: 2009.086</p>
	<p>MAURICIO LUPINI "Repeat after reading (diba duda)" 2006 DVD, p&b, sonoro, 55" Doação artista - Panorama 2009 Número de tombo: 2009.087</p>
	<p>MAURICIO LUPINI "Repeat after reading (bada didi)" 2006 DVD, p&b, sonoro, 58" Doação artista - Panorama 2009 Número de tombo: 2009.088</p>

	<p>DIAS, ANTONIO Le Hasard Data: 2006 Técnica: DVD (digital video), 10', sonoro, colorido Doação Credit Suisse Número de tombo: 2010.030</p>
	<p>CHAIA, LIA Minhocão Data: 2006 Técnica: Vídeo, colorido, sonoro, 18'05" Comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld Número de tombo: CM2006.262</p>
	<p>ASSUME VIVID ASTRO FOCUS volpi disco 2007 CD - vinil adesivo - Projeto Dimensões: variáv. x cm Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM-SP Número de tombo: 2009.009</p>
	<p>DIAS & RIEDWEG Do Universo do Baile 2008 Vídeo instalação, balanças forradas de vinil adesivo e mídia controller Comodato Pedro Barbosa Número de tombo: CM2011.002-000</p>
	<p>CIA DE FOTO Caixa de sapato 2008 Fotografia em cores e video em cores, sonoro 5'07" Doação do artista por intermédio do Clube de Colecionadores de Fotografia MAM-SP Número de tombo: 2008.122-000</p>
	<p>BASBAUM, RICARDO sistema-cinema (série membranosa) Data: 2008 Técnica: DVD, 21'38", p&b e sonoro Doação do artista atrav[es] do Clube de Colecionadores de Gravura MAM-SP Número de tombo: 2009.015</p>
	<p>HÜTTNER, PER Dark Light - the Schendel Fahlström Institute for Research 2013 Vídeo, colorido, sonoro, 6'45" Doação do artista Número de tombo: 2015.031</p>
	<p>CUQINHA, LOURIVAL Transição de fase 2016 Audio CD Tombo 2016.041-000</p>
	<p>ASSUME VIVID ASTRO FOCUS "abstraído vestígio acebolado fuzuê" (avaf para festa panorama) 2012 Técnica: adesivo, balão, máscara, projeção e pulseira - Projeto Dimensões: variáv. x variáv. cm Doação do artista por intermédio do Núcleo Contemporâneo MAM-SP Número de tombo: 2014.073-000</p>

	<p>BARROS, LENORA DE Não quero nem ver 2005 vídeo, formato DVD, colorido, sonoro Doação Claudio Luiz Silva Haddad Número de tombo: 2006.169-000</p>
	<p>VULCANICA POKAROPA - Vita Pereira, Dodi Leal, Rosa Luz Desaquenda 2019 Vídeo 2019.047</p>

4.1 - Catalogação e indexação de obras em ambiente *on line*

No período de realização dessa pesquisa (segundo semestre de 2022), o departamento de acervo do MAM-SP realiza a migração de dados de catalogação das obras para um novo banco de dados. O programa utilizado é o IN ARTE da empresa Sistemas do Futuro¹³, com base em Lisboa, Portugal, e representado no Brasil pela museóloga Juliana Monteiro.

Este sistema se baseia em uma complexa metodologia de inserção de informações, que a partir de tabela auxiliares, permite ao documentalista cadastrar de maneira particular os dados específicos para cada objeto catalogado. Como observa o manual de orientação ao usuário fornecido pela empresa, no módulo de Catalogação encontramos a tarefa central deste sistema, aquele denominado de Objetos. Nele é inserida toda a informação relativa aos objetos (obras) que constituem o patrimônio, ou a coleção que determinada instituição tem sob seus cuidados. Toda a informação existente na base de dados pode ser relacionada com esta tarefa, sendo que também algumas outras propriedades de identificação têm relações diretas preestabelecidas com essa mesma base de dados. Isso permite um gerenciamento sincrônico entre vários *inputs* de informação.

¹³ <https://sistemasfuturo.pt>



Catalogação : Objetos

Nº inventário

2008.031

Título

Olinda - Celeste

Descrição

Duas projeções de vídeo na parede com imagens de azulejos.

AUTORIAS

Tipo autoria	Autor
autor	Lucia Koch e Gabriel Acevedo Velarde
autor	Lucia Koch
autor	Gabriel Acevedo Velarde

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Característica	Descrição
Número de arquivos	DVD 1: 7 arquivos e DVD 2: 4 arquivos. Arquivos em: 1. bup / 2. ifo / 3. vob / 4. mv2 / 5. doc.
Vídeo\Cor	Colorido
Vídeo\Som	Mudo
Vídeo\Formato	4:3
Vídeo\Resolução	Padrão

CATEGORIAS

Categoria
Vídeo

COMPONENTES

Componente	Nº itens	Descrição	Data comp.
DVD	2	Dois DVDs com os vídeos para serem projetados.	23/06/2021
Computador	1	Mini computador com fonte, teclado e cópia do DVD.	23/06/2021

CRONOLOGIA

Data inicial
2005

ESTADOS

Estado	Parte descrita	Descrição	Data estado
--------	----------------	-----------	-------------

2022-08-11

Assim, para cada objeto é possível obter uma catalogação personalizada, na qual são esquematizados os dados relevantes de maneira individualizada. A informação cadastrada que o usuário obtém se assemelha a essa abaixo, tendo aqui um exemplo parcial a partir de um modelo de catalogação de uma das obras do acervo do MAM-SP. Nele é possível observar os campos de classificação dos dados e o texto informativo correspondente.

Como é possível observar na tabela acima, todos os dados disponibilizados foram registrados a partir da descrição fornecida pelo documentalista. Por exemplo, os campos de preenchimento das características técnicas (formato, cor, som, resolução etc), foram redigidos. Para cada um corresponde uma informação específica que caracteriza o objeto catalogado. Esses dados podem variar de um para outro objeto, pois ele é preenchido especificamente para cada informação peculiar e relativo à cada obra.

Nesse modelo de catalogação do IN ARTE, utilizado pelo MAM-SP, não existe um vocabulário controlado em que as informações já estejam previamente descritas, bastando que o documentalista a assinale. O modelo da ficha de catalogação gera a seguinte tabela, por exemplo, para o campo Características Gerais:

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Característica	Descrição
Número de arquivos	DVD 1: 7 arquivos e DVD 2: 4 arquivos. Arquivos em: 1. bup / 2. ifo / 3. vob / 4. mv2 / 5. doc.
Vídeo\Cor	Colorido
Vídeo\Som	Mudo
Vídeo\Formato	4:3
Vídeo\Resolução	Padrão

Nele podemos notar que os campos são preenchidos através de informações redigidas pelo documentalista: - Cor > Colorido; - Som > Mudo; - Formato > 4:3; - Resolução > Padrão. Este tipo de catalogação pode gerar dados imprecisos como no caso do item *Resolução* que foi definido como *Padrão*. A generalização das categorias poderia ser evitada caso o sistema permitisse trabalhar com vocabulários controlados, em que o item previsto a ser indicado já estivesse previamente proposto. Existem vários tipos de resolução para a imagem de vídeo que poderiam ser mais bem discriminadas. A saber:

Standard - 720x480i: também chamada de SD, é a definição padrão.

HD - 1280x720: é a alta definição, ou HD. Surgiu para substituir as resoluções de TV que existiam até então, o NTSC e o PAL. Também chamada de 720p, está disponível nas TVs e nos computadores em geral.

Full HD - 1920x1080: a mais comum para as TVs, é o full HD, com o dobro de definição do HD normal. Também conhecida como 1080p, foi criada especialmente para as transmissões do modelo HDTV.

2K - 2048x1080 é um termo genérico para dispositivos de vídeo ou conteúdo com resolução horizontal de ordem de 2.000 pixels. É a resolução que passou a ser utilizada pelo cinema desde 2006 (*Digital Cinema Initiatives*).

Ultra HD - 4096 x 2160 - essa resolução é muito conhecida como 4K, pois tem quatro vezes mais pixels do que o full HD. Os projetores de última geração utilizados no cinema atualmente têm essa configuração.

8k UHD - 7680x4320: com o dobro de definição do 4K, o 8K é uma tecnologia especialmente para experiências como filmes e jogos de videogame.

12K UHD - 12288 x 6480: tem três vezes a qualidade do 4K, e é a última tecnologia quando o assunto é resolução (em 2022).

Seguindo essa proposição, confira neste quadro abaixo, uma ilustração retirada do Relatório de Mídia utilizado pelo *Whitney Museum*. Ele já apresenta opções de cadastramento para o arquivista, padronizando a terminologia indicada para a catalogação.

Tape Format:				
<input type="checkbox"/> 1" videotape	<input type="checkbox"/> 2" videotape	<input type="checkbox"/> ¾" U-matic	<input type="checkbox"/> ¾" U-matic SP	<input type="checkbox"/> ½" Open reel
<input type="checkbox"/> VHS	<input type="checkbox"/> Super-VHS	<input type="checkbox"/> VHS-C	<input type="checkbox"/> D2	<input type="checkbox"/> Betamax
<input type="checkbox"/> Betacam	<input type="checkbox"/> Betacam SP	<input type="checkbox"/> Betacam SX	<input type="checkbox"/> Digital Betacam	
<input type="checkbox"/> 8mm videotape	<input type="checkbox"/> Hi-8	<input type="checkbox"/> Video8	<input type="checkbox"/> Digital8	<input type="checkbox"/> MiniDV
<input type="checkbox"/> DVCAM	<input type="checkbox"/> HDCAM	<input type="checkbox"/> HDCAM SR	<input type="checkbox"/> DVCPRO	<input type="checkbox"/> DVCPRO-50
<input type="checkbox"/> DVCPRO HD				
<input type="checkbox"/> Other:				

Neste exemplo o formato da fita de vídeo (*tape format*) já está previamente apresentado como opção de cadastramento. Isso codifica de maneira precisa o dado informado e evita definições genéricas ou ambíguas durante o processo de catalogação.

Na impossibilidade de se criar estes campos detalhados de preenchimento a partir de um vocabulário controlado específico, uma forma de orientar o arquivista no processo de cadastramento das informações seria o de criar um manual com dados técnicos específicos sobre obras em *time-based media*. Este serviria como um guia no qual o detalhamento estaria explicitado. Isso auxiliaria no momento de escolher a nomenclatura correta para descrição das características técnicas das obras.

Da mesma forma, o relatório de iteração é um recurso fundamental para o devido registro de documentação sobre o histórico de exibição da obra de arte e a sua correta atualização formal e técnica ao longo do tempo. Como já se salientou no tópico Melhores Práticas, o registro sistemático de todas as ocorrências de exibições, montagens, manutenção, restauros, registros de pesquisas e reflexões curatoriais, integram o protocolo de catalogação como um documento de permanente atualização. Isso é fundamental pois considera o aspecto essencial da obsolescência implícita nos dispositivos de tecnologia da imagem e a necessidade de se atentar para a operacionalização tecnológica do meio e as contribuições curatoriais e museográficas na medida em que a obra é exibida. Para que a durabilidade da obra em *time-based media* sobreviva ao tempo, sua permanência deve considerar uma constante atualização e aferição de sua viabilidade enquanto conservação e exibição.

Nesse sentido, deve ser considerada a possibilidade de estabelecer parâmetros de registro dessas informações no exercício da catalogação. A elaboração de um formulário padrão, com campos de preenchimento preestabelecidos, auxilia na disponibilização da informação e padroniza determinados procedimentos. Caso este formulário não possa ser sistematizado a partir da ferramenta de inserção de dados do IN ARTE, a sugestão é que este relatório

possa ser anexado como parte integrante da catalogação e que seja disponibilizado de maneira a ser acessado diretamente da interface de catalogação. Ao acessar a catalogação da obra, o usuário poderá visualizar todos os arquivos anexos associados àquela obra, permitindo verificar por completo as informações disponíveis neste relatório de iteração complementar.

A título de exemplificação, consultar os relatórios utilizados pelo *Whitney Museum* e pelo *Guggenheim* já citados nessa pesquisa, como modelos personalizados de catalogação de dados referentes à iteração da obra. Esses documentos estão disponíveis nos sites das instituições e podem ser acessados nos seguintes links (consulta em agosto de 2022):

- <https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2015/11/guggenheim-conservation-iteration-report-2012.pdf>
- https://whitneymedia.org/assets/generic_file/1657/MPI_Exhibition_Report_Template.pdf

Atualmente o Museu de Arte Moderna de São Paulo mantém em seus arquivos físicos, documentos relativos aos processos de musealização das obras (aquisições ou doações, contratos etc), como também informações gerais sobre projetos curatoriais, exposições, plantas expográficas, registros fotográficos etc. Todos esses dados acerca de uma obra de arte específica estão arquivados em pastas ou departamentos distintos, não tendo, portanto, o conjunto de documentos centralizados em um mesmo cadastro.

É possível ter informações sobre uma mesma obra em arquivos diferentes. Tais documentos podem ser encontrados no arquivo do acervo e/ou no arquivo da produção, além dos registros fotográficos arquivados na biblioteca. Apesar de haver claramente definição dos tipos de documentos pertencentes aos respectivos departamentos, o processo atual de arquivamento e indexação dessas informações gera ambiguidades, pois essa descentralização não permite organizar de forma racional toda a memória patrimonial e documental relativa às obras. Um exemplo

mais específico sobre essas questões será dado a seguir no item referente às obras da série *Illustration of Art* de Antonio Dias.

Outro aspecto importante na catalogação de obras em *time-base media*, são os arquivos audiovisuais disponíveis para consulta na interface de catalogação. Para que essa consulta às informações seja beneficiada pelo acesso aos conteúdos próprios ao suporte das obras em questão, é preponderante disponibilizar um recurso que localize no banco de dados do sistema um arquivo que permita visualizar a obra, em formato digital, depositada em um ambiente compartilhado que possa ser acessado com segurança e praticidade.

No caso do IN ARTE, este ambiente no qual os vídeos podem ser arquivados, preferencialmente, deve ser um servidor ou canal terceirizado para essa função. Canais como *YouTube* ou *Vimeo*, em suas versões Premium (assinatura mensal de custo baixo), ou arquivados na nuvem, como Google Drive, permitem este tipo de acessibilidade, com segurança e restrições para acesso externo ao usuário cadastrado. Neles, uma versão em arquivo digital da obra pode ser enviada e cadastrada, incluindo as informações da ficha técnica e sinopse. Tal recurso é extremamente útil, pois permite acessar a visualização da obra no próprio ambiente da catalogação, *on line* e em tempo real, sem que seja necessário baixar (*download*) o arquivo para o computador ou plataforma de catalogação do usuário, o que acarretaria em trânsito de dados de uma ambiente virtual para o presencial (computador em que está se processando a atividade). Em termos de segurança da informação é o procedimento ideal, pois evita-se a geração de cópias sucessivas de arquivos a cada acesso realizado.

Em informação compartilhada em e-mail datado de 19 de agosto de 2022, Fabiana Monteiro, representante da Sistema do Futuro no Brasil, prestou o seguinte esclarecimento sobre esse processo de cadastramento de conteúdo audiovisual na base de dados:

Prezado Roberto, bom dia!

Encaminho o manual do In Arte, em anexo, para que você consiga ter uma melhor visão de como a base funciona.

Para os vídeos existem duas opções: fazer o upload do vídeo dentro da base ou inserir no módulo Multimídia o link da pasta na nuvem onde está guardado o vídeo. Para cada opção temos as seguintes recomendações:

- É possível carregar vídeos na base, como foi dito ontem pela Juliana, mas recomendamos que para esses casos a instituição mantenha uma cópia desse vídeo em outra parte do servidor deles, por questão de segurança.

- Na maioria das vezes recomendamos que os vídeos estejam depositados em nuvem e que na base fique apenas o link direto para uma pasta na nuvem, no Google Drive, por exemplo (desde que a pasta esteja marcada para acesso público - se for marcada como privada a base não lê a imagem original). Essa recomendação se dá a fim de não comprometer o desempenho da base no dia a dia e também por questões de segurança.

Permanecemos à disposição.

Atenciosamente,

Fabiana Monteiro

Esse processo de cadastramento dos arquivos em vídeo, pode ser feito em qualquer momento e como uma prática cotidiana da tarefa de catalogação. Para isso é importante observar a necessidade de obter durante o processo de digitalização das obras, arquivos de vídeo compatíveis com essas plataformas (*You Tube* e *Vimeo*, por exemplo), seja na aquisição de novas obras ou na atualização de formatos obsoletos ainda presentes no acervo. Geralmente esses arquivos são em formato *mpeg4*, com taxas de compressão de imagem extremamente satisfatórias para o padrão *full HD*, considerado adequado para este tipo de aplicação.

5. Estudo de caso: *Illustration of art* de Antonio Dias

Em sua trajetória artística, Antonio Dias realizou um conjunto significativo de trabalhos audiovisuais. São filmes, vídeos e instalações em que o dispositivo da imagem em movimento é utilizado como uma ferramenta de experimentação radical, nitidamente em diálogo com suas indagações criativas, vistas tão extraordinariamente em suas pinturas e esculturas - certamente, um dos mais importantes artistas brasileiros de sua geração.

Em correspondências trocadas com a curadora e pesquisadora Aracy Amaral, em 1972 e 1973, Antonio Dias demonstrava um grande interesse pelo uso do audiovisual como forma de expressão artística. Naquela época, não só no Brasil, muitos artistas estavam realizando filmes experimentais em formatos alternativos como o super-8 e 16 mm, interessados na semântica cinematográfica e em explorar aspectos intrínsecos à imagem em movimento e à possibilidade de construir narrativas conceituais ou de pura especulação sensorial.

As cartas de Antonio Dias¹⁴ foram motivadas pelas indagações que Aracy o fez em relação a este panorama do filme de artista, que ela já vislumbrava profícuo, numa época em que praticamente tudo ainda estava por se fazer no campo da difusão, da pesquisa e da institucionalização da arte contemporânea brasileira. Visionária, Aracy sabia que esta produção experimental trazia em seu bojo, muito do que caracterizava a arte latino-americana naqueles tempos, carregada simultaneamente de conceitualismo e do frescor tropicalista.

Não foi atoa que ela realizou, em 1973, um projeto pioneiro e emblemático, exibindo em uma mostra de quatro dias no espaço cultural GIFE em São Paulo, cerca

¹⁴ Conferir no anexo a este relatório as cartas enviadas à pesquisadora Aracy Amaral. O arquivo pessoal de Aracy Amaral pertence ao Instituto de Estudo Brasileiro (IEB-USP) e está disponível para consulta pública em http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaUnidadesLogicas.asp?Tipo_Unidade_Logica_Codigo=225&Setor_Codigo=1&Acervo_Codigo=365&Numero_Documentos= (consultado em julho de 2022).

¹⁴ Conferir em www.expoprojecao.com.br

de 100 trabalhos de obras audiovisuais de artistas brasileiros. O evento, sugestivamente denominado *Expo-Projeção*¹⁵, foi revisitado em 2013, quarenta anos depois, em uma versão que refletia historicamente sobre o que havia sido este projeto e como ele reverberou em toda a produção de filmes e vídeos experimentais que se realizou no Brasil de lá pra cá.

Antonio Dias começou a produzir filmes experimentais em Milão em 1971 e deu continuidade em sua estadia em Nova York, entre 1972 e meados de 1973. Neste período ele recebeu a bolsa de pesquisa da John Simon Guggenheim. Os filmes e vídeos produzidos até 1977 integram a série *The Illustration of Art* (RIVETTI, 2019). Fazem parte do acervo do MAM-SP sete obras deste período. Elas foram introduzidas à coleção em 2010 através de doação do Credit Suisse.

Explorando as facilidades operacionais das filmadoras, realizando tomadas diretas e longos planos fixos de situações propositivas – como filmar o tempo e duração de um fósforo em chamas – Dias acreditava nas possibilidades do filme como experiência e significação. *Existem filmes que entram em determinado circuito cinematográfico, enquanto outros preferem funcionar em pequenos centros, com um público destinado ao estudo dos novos sistemas de comunicação*, afirmava o artista¹⁶.

O artista realizou também neste período outros dois trabalhos, utilizando o super-8 como filme-instalações. Uma iniciativa pioneira, na qual propunha o cinema e o dispositivo de projeção como elementos plásticos e cenográficos. Foi o caso das obras *Conversation piece* (1973) e *Uma mosca no meu filme* (1976).

Uma mosca no meu filme (1976) utilizava como objeto cenográfico uma pequena casa de madeira, além de telas de projeção suspensas no espaço da instalação, sobre as quais as imagens do filme eram exibidas a partir de três projetores de super-8, colocados no ambiente. Intercalada à textura opaca e granulada do filme, a imagem de uma mosca ocupava o enquadramento, em uma escala aumentada devido à própria proporção da projeção do filme. Esta é uma obra

¹⁶ AMARAL, Aracy. *Expoprojeção 73*, catálogo de exposição, 1973, p. 22

que em suas montagens recentes teve o suporte do filme substituído pela projeção digital. Assim, ao mesmo tempo que essa produção dispõe de especificidades, ela compartilha também de certos aspectos que permeiam, de modo geral, os trabalhos daquela série, sobretudo a reflexão mais ampla a respeito do sistema da arte (RIVETTI, 2019).



The Illustration of Art: Uma mosca no meu filme (1976).
Filme-instalação e objetos (super-8 transferido para vídeo).

Duas obras audiovisuais realizadas no mesmo contexto da série *Illustration of Art* raramente são citadas na bibliografia especializada. Trata-se dos vídeos produzidos pelo artista no estúdio *ArtTape/22*, em Florença, Itália, em 1974. Coordenado por Maria Gloria Biccocchi entre os anos de 1973 e 1976, foi o primeiro estúdio da Europa dedicado para a produção de vídeos de artistas, envolvendo realizadores de todo o mundo, incluindo Bill Viola, Nam June Paik, Daniel Buren, Rebecca Horn e tantos outros. Mais de 150 vídeos de artistas foram realizados pela produtora que atuava como um ateliê de criação e distribuição.

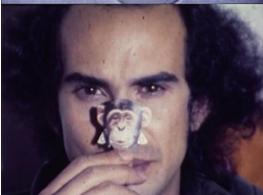
Antonio Dias realizou no *ArtTape/22* os vídeos intitulados *Two Musical Mode on the use of multimedia [Rats Music / Banana For Two]*. Exibidos na mostra *Video Art*, no Museu da Philadelphia, em 1975, a convite de Suzanne Delehanty, estes

trabalhos nunca foram exibidos no Brasil e permanecem desconhecidos dos pesquisadores da obra de Antonio Dias. Atualmente eles são parte do *Archivio Storico delle Arti Contemporanee* – ASAC, da Bienal de Veneza. Sobre estas duas obras, Cassia Hosni afirma:

Os dois vídeos retornam à tradição dos filmes em super-8 da série do artista The Illustration of Art. Os títulos de ambos são indicativos das ações, sendo que o primeiro dá ênfase na criação da moldura/quadro como guitarra, e o segundo, à banana que toca a trilha sonora satírica na vitrola, antes de os personagens a dividirem e a comerem. Embora sejam parte da mesma série, os dois videoteipes italianos de Dias diferem dos outros trabalhos silenciosos em super-8, principalmente pela inserção sonora singular. Não se trata apenas de colocar uma música ao fundo, mas de tocá-la por meio de outra mídia, brincando com a função original dos objetos, algo presente em outros trabalhos pictóricos, escultóricos e fílmicos do artista (HOSNI, 2021).

5.1 - *Illustration of art* na coleção do MAM-SP

Os filmes da série *Illustration of art* de Antonio Dias, que integram o acervo do MAM-SP, são os seguintes:

	<i>Illustration of Art 1</i> 1971 super-8 (convertido para digital - DVD) 8:00 min., sem som, colorido.	TOMBO 2010.022
	<i>Illustration of Art 2</i> 1971 super-8 (convertido para digital - DVD) 4:30 min., sem som, colorido.	TOMBO 2010.023
	<i>Illustration of Art 3</i> 1971 super-8 (convertido para digital - DVD) 7:00 min., sem som, colorido.	TOMBO 2010.024
	<i>Illustration of Art / Gimmick</i> 1972 super-8 (convertido para digital - DVD) 6:15 min., sem som, colorido.	TOMBO 2010.025

	<p><i>The Illustration of Art / Working Class Hero / Eating / Washing</i> 1972 super-8 (convertido para digital - DVD) 6:15 min., sem som, colorido.</p>	TOMBO 2010.26
	<p><i>The Illustration of Art / The New York Information System</i> 1972 super-8 (convertido para digital - DVD) 8:00 min., sem som, colorido.</p>	TOMBO 2010.027
	<p><i>The Illustration of Art / Brand XXX</i> 1974 super-8 (convertido para digital - DVD) 8:00 min., sem som, colorido.</p>	TOMBO 2010.028

Eles foram incorporados à coleção do museu em 2010, viabilizadas por uma doação do Credit Suisse S.A.

A partir de uma consulta ao arquivo de documentos relativos às obras de Antonio Dias, é possível aferir que o processo de aquisição das obras se deu em comum acordo com o agente doador, o artista e a galeria que o representa. Foram ali localizados: - o Instrumento de Doação de Obras, que relata a natureza da negociação, assinada pelo então Coordenador Executivo da instituição; - a autorização por parte do conselho administrativo do museu para a efetivação da negociação; - a nota fiscal emitida pela Galeria Luisa Strina, com a discriminação dos itens negociados e o valor de venda; - o recibo de retirada da obra na residência do artista.

Por se tratar de documentos jurídicos diretamente relacionados ao histórico de musealização das obras, o ideal é que uma versão digital esteja cadastrada no IN ARTE, como uma informação complementar à sua indexação. Esse procedimento contribui para uma compreensão orgânica sobre as informações protocolares a respeito do objeto e garante um acesso global aos dados relativos a cada um deles. Nesse sentido, aconselha-se a digitalização dessa documentação com o intuito de cadastramento *on line* e otimização do acesso à informação.

Da mesma forma, informações a cerca dos processos curatoriais (expografias, documentações sobre empréstimos das obras, registros fotográficos etc), estão armazenados em outro arquivo físico na própria instituição, localizado no Departamento de Produção. Essa dispersão prejudica a compreensão de como ocorre a iteração da obra em sua dinâmica institucional, não favorecendo o cruzamento de dados e adequada catalogação do histórico de ocorrências, desde sua participação em exposições até restauros e outras ações relativas à conservação.

Como exemplo dessa dispersão, observou-se que um documento relacionado à montagem da videoinstalação “*Derrotas e Vitórias (para Bento)*” (2004), está arquivado na pasta do acervo. Trata-se de um e-mail enviado por Alexandre Cecato, em 05 de março de 2011, como resposta a uma indagação de Ana Paula Santos, coordenadora do acervo na época, sobre como montar a obra em questão, por ser um tríptico com três projeções simultâneas em um mesmo espaço configurado como tela. Segue a transcrição do conteúdo da mensagem:

Ana Paula, bom dia.

Sobre a obra “*Derrotas e Vitórias (para Bento)*“, foi projetada para que se exhiba, contemporaneamente, os três DVDs na mesma parede, paralelos e simétricos. Cada vídeo possui um áudio individual. O som e a imagem são projetados ao mesmo tempo, mas com o pequeno espaço de tempo de acender um projetor e o outro, obtém-se tanto a nível de imagem quanto de som, combinações infinitas no conjunto, no resultado final. Difícil tarefa, a de explicar IMAGEM e SOM com palavras, mas vou exemplificar para dar uma das ideias de como mostramos o trabalho na Oi Futuro, no RJ. Montamos o trabalho da seguinte maneira: os três vídeos projetados numa parede de aproximadamente 6 m de largura por 2 de altura e a dimensão do requadro de cada vídeo foi de aproximadamente de 2 m de largura. Colocamos o som acima das projeções. As projeções foram feitas sem deixar nenhum vão entre elas. A sala foi pintada de preto fosco, exceto, obviamente, a parte da parede onde o filme é projetado. Tínhamos um recuo de aproximadamente 4 m entre a projeção e a parede oposta. Em relação ao áudio de cada vídeo, são basicamente os ruídos da própria filmagem, com pouquíssimas interferências e/ou efeitos. Aconselho colocar as caixas de som no alto, viradas para baixo para aumentar o estímulo sensorial que o áudio causa, naturalmente. Enfim, este é somente um exemplo e envio imagem anexada para melhorar o exemplo, descrito acima.

Quanto aos outros vídeos (ele se refere à série “Illustration of Art”), acho melhor se aconselharem com o Antonio, mas de qualquer maneira existe a consciência de que uma boa parte dos filmes foi realizada nos anos 70, e em super-8 como formato.

Att

Alexandre

Mesmo sendo um relato informal, sem nenhuma especificação técnica, este tipo de documento deve constar do Relatório de Iteração da obra, por se tratar de um documento institucional e por constituir uma memória patrimonial. Assim, a digitalização e incorporação do arquivo digital no Relatório de Iteração, que deve estar contido na catalogação da obra, é um critério a ser adotado como protocolo de inserção de todas as informações pertinentes na indexação da obra. O que está sendo considerado aqui, a partir do princípio conceitual da alografia e do registro integral do histórico da obra no contexto do museu, através do relatório de iteração, é que todo e qualquer informação, seja ela, documental, fotográfica, ilustrativa, textual, videográfica etc, deve constar de sua catalogação e centralizada em um mesmo ambiente virtual, indicando a origem física do documento ou da imagem e permitindo acesso em tempo real às informações cadastradas.

5.1.1 - Matrizes e suportes

Realizadas originalmente em filme super-8, as obras da série *Illustration of Art* foram comercializadas em formato de disco óptico, padrão DVD, com os arquivos configurados como *vob (video object)*. É um formato de armazenamento de DVD nativo, podendo conter arquivos criptografados na forma de menu de navegação, áudio, vídeo e legendas. Não se trata de um arquivo de vídeo que possa ser compartilhado ou duplicado para outros formatos, de forma dinâmica e automática. Para que isso seja feito é necessário extrair estes arquivos e reconfigurá-los. É uma mídia, portanto, limitada em termos de armazenamento e compartilhamento - só passível de ser executada em equipamentos com leitores de discos óticos (players de CD, DVD ou Blu-ray, por exemplo) - e com durabilidade instável, devido ao risco de perda irreparável por sofrer danos físicos, exigindo uma conservação metódica.

Durante um período específico de comercialização de obras audiovisuais no mercado de arte, nitidamente nas décadas de 1990 e 2000, este tipo de mídia foi largamente utilizado. É comum encontrarmos nos acervos dos museus brasileiros uma significativa parcela das obras audiovisuais gravadas nestes formatos. Se tratava de uma mídia com maior praticidade de operacionalização em termos de distribuição e execução pelo usuário. O custo baixo também favoreceu a disseminação como a mídia preferida para este fim. Via de regra, qualquer colecionador ou instituição poderia ter um leitor de disco óptico em seu computador ou em um equipamento de *home-theater* convencional.

A estratégia da comercialização baseada na reprodutibilidade seriada e certificada em edições, fez com que se subvertesse a ideia de que a matriz, seja ela em que suporte fosse (filme, slides, vídeo, computador etc), devesse ser preservada pela galeria, pelo artista ou por um colecionador “ideal” que assumisse a guarda e conservação da obra em seu formato primeiro. Nestes suportes, que se tornaram obsoletos a partir da convergência tecnológica promovida pela digitalização dos meios a partir da década de 1990, como as películas em 16 mm, super-8 e vídeos em formatos primários como o *portapak*, a eminência de desaparecimento ou de perda irreparável é uma realidade implacável.

Em fase de digitalização das obras audiovisuais pertencentes à coleção, o museu iniciou em dezembro de 2022 o processo de migração dos conteúdos das mídias originais das obras para um ambiente gerenciável digitalmente. O primeiro passo está sendo o de digitalizar em formato H264 as obras oriundas de DVDs, pen drives e discos rígidos. Essa operação tem como objetivo criar um banco de dados no qual as obras estejam arquivadas e formatadas em um mesmo padrão de configuração e que permita o controle sobre o patrimônio de maneira integral e compartilhável.

Nesse processo estão sendo observados alguns dos pressupostos previstos nos protocolos adotados na análise dessa pesquisa, especificamente aqueles que se referem aos procedimentos de cadastramento e padronização de arquivos em formatos audiovisuais. Seguindo as orientações balizadas mais especificamente pelo

Matters in Media Art e pelo manual de melhores práticas do Museu Guggenheim, as obras pertencentes ao acervo do MAM-SP estão sendo digitalizadas a partir dos seguintes critérios:

1. Transferência dos conteúdos audiovisuais das mídias originais para um mesmo ambiente digital (computador).
2. Padronização dos arquivos de vídeos, observando a qualidade da transferência e formatação – arquivos H264 e mpg4.
3. Nomeação dos arquivos a partir do tombo, nome da obra e autoria.
4. Classificação e divisão dos arquivos em pastas
5. Upload dos conteúdos para ambiente virtual (google drive)

Como sugestão, para um armazenamento que garanta a permanência da digitalização, recomenda-se que se faça *upload* dos conteúdos para dois *storages* com a mesma padronização (cada disco rígido com 3 tb), para que possam ser arquivados em dois espaços distintos – um ficará depositado no acervo do MAM e o outro na Reserva CLE, onde também está guardado parte do acervo do museu.

A etapa seguinte é a de indexação destes arquivos de vídeo nas fichas de catalogação das obras no IN ARTE. Em cada uma deverá constar o *link* de acesso à obra no ambiente virtual (google drive) e sua localização no respectivo disco rígido em que as obras foram arquivadas.

Como já foi apontada nesse relatório, caso se decida criar uma ferramenta de acesso em tempo real às obras no IN ART, deverá ser considerada a possibilidade dos arquivos de vídeo também serem disponibilizados em canais (*Youtube*, *Vimeo* ou similares) que permitam o acesso imediato por parte do usuário (documentalista). Esse acesso é regulado por senhas de uso privado, tornando o ambiente seguro e inviolável. As obras podem ser acessadas em tempo real, na íntegra, sem que seja necessário fazer um *download* para a plataforma de acesso, o que em termos de segurança da informação, é o procedimento mais recomendável.

6. Conclusões

A partir dessa pesquisa é possível apontar, sob dois aspectos, um de caráter mais global, sistêmico, e outro relativo às particularidades das práticas do próprio MAM-SP, como os museus brasileiros e instituições culturais estão trabalhando com o enfrentamento relativo à constituição de acervos de obras em *time-based media*.

No contexto contemporâneo da produção artística brasileira é possível apontar um conjunto de obras realizadas do período das últimas sete décadas, no bojo daquilo que é chamado genericamente de arte e tecnologia e que ganha esse cunho mais recente de obras em *time-base media*, com expressiva representatividade na produção latino-americana e com grande repercussão no âmbito internacional. Infelizmente, as coleções brasileiras ainda não espelham a importância dessa produção e limitam seus acervos a uma representação parcial e irregular da amplitude estética e conceitual que essas obras significam no contexto da contemporaneidade.

Esse hiato se deve, entre outros fatores, a uma deficiência institucional, calcada na fragilidade de políticas públicas estáveis que garantam a funcionalidade da gestão destes equipamentos. Como consequência, a instabilidade na manutenção de projetos no longo prazo, afetam diretamente a capacidade da permanente atualização do processo de musealização do patrimônio cultural, criando defasagens entre o que se produz e o que se preserva. Assim, o desafio que de imediato se apresenta, é o de minimizar essa defasagem, com o intuito de institucionalização da produção dessas obras e a consequente catalogação e conservação sistemática desse patrimônio.

Algumas iniciativas por parte de instituições privadas apontam possibilidades. Entre elas vale citar a Coleção e Filmes e Vídeos de Artistas do Itaú

Cultural¹⁷. Durante o período de 2011 a 2021, atuei com o Núcleo de Artes Visuais da instituição, sob a gerência de Sofia Fan, na curadoria desse projeto que tinha como objetivo principal, adquirir para a extensa coleção de obras de arte brasileiras contemporâneas, trabalhos produzidos por artistas que atuam no campo da experimentação audiovisual.

Alguns aspectos motivaram a formação desta coleção e valem ser destacados. O primeiro, talvez o mais fundamental, propõe resgatar a importância da produção pioneira, trazendo ao olhar contemporâneo a força inventiva destas imagens. Remasterizando e recuperando filmes e vídeos históricos, a coleção visa conservar obras passíveis de deterioração, pela própria obsolescência da tecnologia. Por estes aspectos, esta coleção pode ser compreendida como um acervo audiovisual, pois acredita na preservação de bens culturais, constituindo-se neste sentido num patrimônio histórico inestimável. O segundo aspecto aproxima a coleção das novas gerações de artistas que trabalham com o audiovisual, e que criam através deste instrumental de sons e imagens, linguagens muito específicas.

Além da constituição do acervo, o projeto realizou doze exposições itinerantes pelo país, contribuindo para a difusão e compartilhando informações sobre as questões em torno da gestão da coleção, através de palestras, seminários e publicações. Foi produzido também uma experiência de visita virtual a um recorte temático da exposição, através de uma ferramenta interativa e de caráter educativo. Conferir em:

<https://www.itaucultural.org.br/sites/filmes-e-videos-virtual/>

O Museu de Arte Moderna de São Paulo, reconhecendo a importância de atualização de suas práticas museológicas, iniciou em 2022 um processo de digitalização de informações e melhoria das condições de seu acervo de obras em *time-based media*. A catalogação das obras em uma plataforma que aglutina os dados e permite convergência e compartilhamento de dados, agiliza os processos e garante a conformidade dos protocolos. Da mesma forma, promove uma

¹⁷ Conferir: CRUZ, Roberto Moreira S. Coleção de Filmes e Vídeos de Artistas do Itaú Cultural, catálogo da exposição, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2015.

atualização dos processos de arquivamento e conservação de seu acervo, promovendo a migração de formatos e digitalização de conteúdos analógicos, passíveis de obsolescência irreversível.

O resultado dessa pesquisa, nesse sentido, serve não só para uma compreensão de como se efetivam as iniciativas nesse campo da museologia, relatando os protocolos de instituições modelo, como também permite apontar possibilidades de melhorias para a metodologia de trabalho do próprio Museu de Arte Moderna de São Paulo. Sem pretender esgotar ou definir arbitrariamente soluções ou modelos a serem adotados, a proposta aqui é de contribuir para uma reflexão sobre um horizonte de possibilidades de atuação institucional, analisando pontualmente algumas das iniciativas do museu, compreendendo suas atribuições, metodologias e conseqüentemente sugerindo aprimoramentos.

Agradeço ao apoio de toda a equipe do MAM-SP, em especial aos seus colaboradores que compartilharam informações e dialogaram diretamente comigo. Cauê Alves, Pedro Nery, Gabriela Gotoda, Patricia Lima, Camila de Souza, Leila Cassoni e equipe de comunicação.

Agradeço também a Humberto Farias, Clara Gerschman (Instituto Tunga) e Sofia Fan, interlocutores que contribuíram para o amadurecimento de muitas das ideias elaboradas nesse projeto.

Bibliografia

- CANONGIA, Ligia. *Quase Cinema – Cinema de Artista no Brasil (1970/80)*, Cadernos da Funarte, vol. 2, Rio de Janeiro, 1981.
- COCCHIARALE, Fernando. *Filmes de Artistas - Brasil 1965-1980*, catálogo da exposição, Oi Futuro, Contra-Capa, Rio de Janeiro, 2008
- COMER, Stuart (ed.). *Film and video art*, Tate Publishing, London, 2009.
- CORREIA, Andrea Magalhães. *Pesquisa sobre os vídeos e filmes de artistas na coleção do MAC_USP*, pesquisadora visitante, Faculdade De Belas Artes – Universidade do Porto, Portugal, 2014.
- CRUZ, Roberto Moreira S. *Coleção de Filmes e Vídeos de Artistas do Itaú Cultural*, catálogo da exposição, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2015.
- DE OLIVEIRA, Nicolas, PETRY, Michael e OXLEY, Nicola *Installation Art*, London, Thames and Hudson, 1994.
- FALLON, Rosemary, *Time-Based Media Art: Preserving Bits and Bytes*, artigo publicado em <https://npg.si.edu/blog/time-based-media-art-preserving-bits-and-bytes>, agosto de 2015. (Consultado em julho de 2022).
- FARIAS, Humberto. *El Conservador como Gestor: Posibilidad de acción política en la interfaz institucional*, tese de doutorado, Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universitat Politècnica de València, Espanha, 2022.
- FREIRE, Cristina (org). *Walter Zanini: escrituras críticas*, Anna Blume, São Paulo, São Paulo, 2013.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, 2nd edition, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976.
- GRAU, Oliver. *Digital Art through the Looking Glass: New strategies for archiving, collecting and preserving in digital humanities*, Edition Donau-Universitat Krems, Vienna, 2019.
- HEDIGER, Vinzenz, LE MAÎTRE, Barbara, NOORDEGRAAF, Julia, SABA, Cosetta G. (Eds.). *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.
- HOSNI, Cassia. *Zona Cinza e a espacialização da imagem em movimento:*

- Instalações audiovisuais na Bienal de São Paulo e na Biennale di Venezia*, orientadora Giselle Beiguelman, tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2021.
- JESUS, Eduardo de (org). *Walter Zanini: Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*, Martins Fontes, São Paulo, 2018.
- LAURENSEN, Pip. *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations*, Tate's Online Research Journal, London, 2006. Conferir em <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>, consultado em julho de 2022.
- LIMA, Fernando Barbosa, MACHADO, Arlindo, PRIOLLI, Gabriel. *Televisão e vídeo*, Editora Zahar, Rio de Janeiro, 1985.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*, Brasiliense, São Paulo, 1988.
- _____. *Máquina e Imaginário*, Eduap, São Paulo, 1993.
- _____. (org). *Made in Brasil – três décadas do vídeo brasileiro*, Iluminuras, Itaú Cultural, 2007.
- MACIEL, Katia (org.). *Transcinemas*, Contra Capa, Rio de Janeiro, 2009.
- _____. (org.) *Cinema Sim – narrativas e projeções (ensaios e reflexões)*, Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 2008.
- MELLO, Christine. *Extremidades do Vídeo*, Senac, São Paulo, 2008.
- MORALES, Lino Garcia. *Teoría de la conservación evolutiva: Conservación y restauración del arte de los nuevos medios*, Books on demand, Espanha, 2020.
- ONORATO, Ronald and others. *Blurring the Boundaries – installation art 1969-1996*, San Diego, Museum of Contemporary Art, 1997, p.13.
- PAUL, Cristine. *New Media in the White Cube and Beyond – Curatorial Models for Digital Art*, University of California, San Francisco, 2009.
- PECCININI, Daisy (org.) *Arte, novos meios / multimeios – Brasil 70/80*, Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 1985.
- PHILLIPS, Joanna. *Reporting iterations - a documentation model for time-based media art*, IN: *Revista de História da Arte # 4: Performing Documentation*,

- Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2015.
- RIVETTI, Lara Cristina Casares, *Antonio Dias: 1960/1970*, orientadora Sonia Salzstein Goldberg, São Paulo, dissertação de mestrado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2019, p. 226.
- ROECK, CLAUDIA. *Preservation of digital video artworks in a museum context: Recommendations for the automation of the workflow from acquisition to storage*, dissertação para obtenção de título em Master of Conservation-Restoration, Künste Bern HKB und dem Fachbereich Konservierung und Restaurierung, 2016.
- SCHOLTE, Tatja, WHARTON, Glenn (ED.) *Inside installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011.
- SMITH, Madeleine Page. *Caring for the Moving Image in Art Museums: Matters in Media Art and the Stewardship of Time-Based Media Artworks*, dissertação para obtenção de título em Master of Arts Moving Image Archiving and Preservation, Program Department of Cinema Studies New York University, 2020.
- SMITH, Roberta, *Arte Conceitual*, IN: STANGOS, Nikos, *Conceitos da arte moderna*, Rio de Janeiro, Zahar, 1991, p.186.

Anexo 1. Infraestrutura Técnica: Equipamentos

Uma coleção com obras em *time-based media* necessita ter em seu protocolo de gestão determinados equipamentos utilizados na exibição das obras.

Algumas dessas obras incluem em sua estrutura de montagem e exibição, dispositivos que devem ser disponibilizados exclusivamente para esta aplicação. A este se denomina *equipamento dedicado*. Aquele que está no acervo especificamente para a utilização em determinada obra.

Em outros casos, é possível utilizar um mesmo equipamento para a utilização em obras distintas. Nesse caso a obra não necessita de um *equipamento dedicado*, podendo utilizar aquele que está disponível, desde que respeitado os requerimentos técnicos que lhe é específico. Isso permite com que, por exemplo, a coleção possa ter um número de *media players*, projetores e monitores numa escala menor ao número de obras. Genericamente denomina-se este conjunto de *equipamento não dedicado*.

A seguir, uma lista preliminar genérica dos equipamentos básicos mais frequentemente utilizados em obras dessa natureza, definidos por sua aplicação e especificidade técnica.

a) MEDIAPLAYERS

As obras da coleção podem ser exibidas em arquivos digitais de formatos variados (MPEG4, Mov, H264, etc). Existem vários produtos de *media players* no mercado. O mais utilizado em museus e exposições são os da empresa Brightsign.

<https://www.brightsign.biz/digital-signage-products/XD-product-line>

Modelos que atendem este tipo de aplicação, são compatíveis com vídeos com definição de imagem em HD, Full HD, 2K e 4K.



Brightsign XD234 Standard I/O Player

- Mecanismo de vídeo 4K capaz de decodificação de dois vídeos Full HD simultaneamente
 - Reproduz vídeo em 4K e Full HD codificado em H.265 e H.264
 - Suporta Dolby Vision e HDR10 e HLG
-

Por uma questão de qualidade, durabilidade e resistência, não se recomenda a exibição em DVD. O longo tempo de exibição pode gerar instabilidade no disco e prejudicar o desempenho. Além disso o arquivo de vídeo no formato DVD é de definição HD, inferior à Full HD. Exibições em Blu-ray são mais toleráveis, devido à melhor estabilidade da mídia e também da qualidade da imagem em Full HD.

b) MONITORES

Para as obras produzidas em vídeo entre as décadas de 1960 e 1980, convencionou-se utilizar monitores de vídeo modelo cubo, produzidos entre os anos 1986-1990 pela Sony e pela Hantarex. São modelos de difícil acesso no mercado. Para atender a demanda de museus e instituições culturais, existem modelos genéricos (Dotronix) similares no mercado que simulam a estrutura do formato em cubo destes monitores. Estes são mais acessíveis e já comportam entradas para cabos RCA e Full HD.

Algumas empresas guardam em seu estoque com o intuito de atender a demanda de locação destes equipamentos para o uso em exposições temporárias. Consultar:

No Brasil:

MAX AUDIO <https://www.maxionline.com.br/>

No exterior

THE BLOCK <https://www.theblock.art/>



SONY PVM-2730QM CRT MONITOR



HANTAREX EQ/3 28



DOTRONIX DNR series

<https://dotronix.com/our-work/dnr-series/>

c) PROJETORES

Existem dezenas de modelos de projetores no mercado, para os mais variados tipos de aplicação. As especificações técnicas definem a funcionalidade e a natureza do desempenho. Podemos considerar para as obras da coleção que utilizam estes equipamentos o critério da qualidade nativa. Estes variam de modelos *standards* WXGA (1280 x 800) até projetores de alta performance para 4 K (4096 x 2160).

Os exemplos abaixo são para referência, podendo ser adotados modelos similares e de outros fabricantes.

Uma variante que deve ser considerada no uso de projetores é relativa à distância focal da imagem. A proporção do tamanho da imagem projetada, seja diretamente na parede ou em uma tela, em relação à distância do projetor desta imagem.

Esta relação é definida pela lente do projetor, que vem especificada no equipamento.

Exemplo:

- uma lente 1.0 projetará uma imagem de 2 m a uma distância focal de 2 m.
Uma lente 1.2 projetará uma imagem de 2 m a uma distância de 2,4 m.

Isto é, basta aplicar uma regra de três estabelecendo uma relação ente o padrão da lente e o tamanho da largura da tela.



Epson PowerLite 4750W
LCD Projector
1280 x 800 - WXGA



Epson PowerLite Pro Cinema 6030UB
3 LCD Projector
1920 x 1080 – FULL HD



Epson Powerlite Pro G7905U
3 LCD Projector
Resolução nativa WUXGA
Tecnologia 4K Enhancement

d) SONORIZAÇÃO



Caixas de som estéreo
Sugestão de modelo:
JBL CONTROL ONE - 80 Watts



Sistema de som 5.1 – Player blu-ray e
conjunto de caixas (modelos variados)



Audio Spotlight
<https://www.holosonics.com/>



Soundtube



Amplificadores - modelos variados
indicados para sonorização de ambientes
abertos (caixas acústicas) ou
individualizados (fones de ouvido)

Fones de ouvido - (modelos variados)

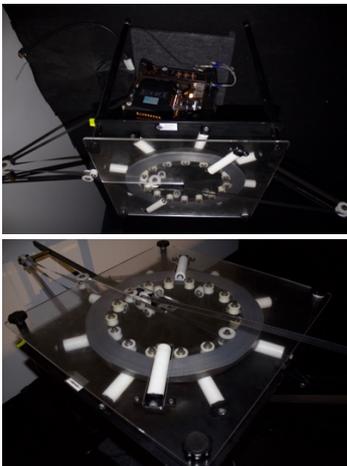


e) PROJETORES EM 16 MM



EIKI SLIN LINE

Projektor frequentemente utilizado por museus e instituições culturais para aplicação em situações de exibição de obras cuja matriz é em película 16 mm. Tamanho compacto e de alta durabilidade. Permite troca de lentes de acordo com a necessidade da distância focal da projeção.



Sistema de looping: dispositivo que fica adaptado ao projetor, substituindo a bobina do filme. Sobre esta plataforma a película é enrolada e desenrolada automaticamente, permitindo uma exibição do filme sem interrupção.

Onde adquirir:

<http://www.k3camera.com/k3/eiki-16mm-projector.php>

Serviços técnicos:

All Tech Engenharia (Brasil)

KS Objectiv (Londres) - <https://ksobjectiv.com/>

Anexo 2. *Ão* – Filmeinstalação do Artista Tunga: Estudo de Caso

O cinema foi uma linguagem não muito frequente no repertório de Tunga, mas mesmo assim a filmeinstalação *Ão* (1982) se insere integralmente no vocabulário estético do artista. Da mesma forma em que a matéria plástica do aço, do vidro, da madeira, do cobre, da argila, tão frequente em suas esculturas e instalações, era moldada em formas simbólicas e orgânicas, representando questões filosóficas e antropológicas da cultura brasileira, nesse trabalho o artista cria uma transmutação entre a imagem, o som e o próprio dispositivo da projeção.

No espaço da instalação o espectador assiste ao interminável plano-sequência que exhibe o percurso circular por dentro de um túnel sem saída. Este trajeto contínuo tem como trilha sonora um fragmento da canção *Night and Day* de Cole Porter, interpretada por Frank Sinatra, que repete também infindavelmente a frase que dá título à canção. Esta experiência visual e sonora também se estende para uma percepção física, para o próprio espaço da exibição, no qual a película de 16 mm circula além do carretel do projetor, transformando a sala em cenário da representação. A obra de Tunga transporta a percepção do espectador para uma dimensão sobrenatural, onírica. Cria outros significados para a imagem, o som e o próprio devaneio do corpo, presente numa mediação dos sentidos que se estabelece entre a experiência de ver, ouvir e estar.

A filmeinstalação é composta por um projetor de 16mm, película de filme 16 mm, 14 roldanas adaptadas em um pedestal de metal fixado em um contrapeso, lentes objetivas para a projeção (utilizadas de acordo com a distância focal entre o projetor e a tela), kit *presstape movie splicer* (para colar os a película na montagem e na recomposição do material quando este se rompe durante a projeção) e trilha sonora registrada em arquivo mp3. Montada em uma sala com [área de 72 m² (9m x 8m), o espaço deve ser protegido da entrada da luz e ter o acesso ao público controlado em termos do número de pessoas presente simultaneamente.



Projektor de 16mm, kit *presstape movie splicer*, lentes objetivas, roldanas, pedestais de metal e contrapeso (Fotos: Humberto Farias)

Em 2017 fui curador da exposição *Iluminados - experiências pioneiras em cinema expandido*, apresentada no Sesc Belenzinho, São Paulo, na qual a filmeinstalação estava sendo montada pela primeira vez, desde a criação em 2012 do Pavilhão em Inhotim, dedicada à obra do artista, no qual o trabalho pode ser visitado permanentemente. Naquela época o Instituto Tunga ainda estava em fase de implantação, mas a museóloga Clara Gerschman já estava a frente do trabalho de guarda e gestão da obra do artista. Durante a fase de viabilização da montagem no espaço expositivo no Sesc Belenzinho, foi ela quem cuidou, juntamente com a curadoria e a equipe de produção, dos trâmites burocráticos e técnicos.

Em depoimento recente (setembro de 2022), dado especificamente para essa pesquisa, Clara Gerschman relembrou o desafio que foi montar o trabalho e o aprendizado assimilado durante todo o período da exposição para que os problemas operacionais fossem sanados. Ela afirma que na época não havia cópias em bom estado de conservação do filme e que foi inclusive necessário gerar novas edições em 16 mm, a partir do negativo original, para que pudesse ser exibido durante os três meses de duração da exposição. Essas cópias foram produzidas no laboratório

Fotoken em Los Angeles, já que não existem mais empresas especializadas na América Latina que prestem este tipo de serviço.



Laboratório de pós-produção de imagen em Los Angeles, películas em 16 mm do *Ão* e montagem dos equipamentos com a presença de Fernando Santana no Sesc Belenzinho.

A montagem da filmeinstalação teve a participação do Fernando Santana, assistente do Tunga que atuou ao lado do artista em boa parte de sua trajetória. Graças a sua *expertise* foi possível instalar a estrutura técnica em consonância com os preceitos originais do projeto. Foram produzidas novas roldanas em pedestais e utilizado um projeto Eike Slinline 16 mm. Para a equipe gestora do Sesc, foi sugerido que a obra não fosse exibida em tempo integral e que idealmente deveria ser estabelecido horários com três sessões diárias e interrupções periódicas. A não aceitação deste protocolo acarretou danos para a película, fazendo com que a manutenção fosse regular e custosa. O longo tempo de projeção provocava desalinhamento no movimento circular do filme nas roldanas, prejudicando a projeção e acarretando rupturas frequentes. Além do prejuízo material, tais problemas geravam transtornos para o público pois nem sempre era possível ver a obra em funcionamento, devido à necessidade de manutenção. Clara Gerschman afirma:

Essa experiência nos serviu para que ficássemos mais atentos para as próximas montagens, o que veio ocorrer em 2021 na exposição “Tunga: conjunções magnéticas” no Itaú Cultural e Instituto Tomie Otake, em São Paulo. Nessa oportunidade tivemos um profissional dedicado, que acompanhou todo o processo e foi mapeando a rotina operacional da montagem e da exibição. Como, por exemplo, quantas vezes foram feitas trocas de lâmpadas do projetor e a necessidade de remontagem ou troca da película. Isso foi importante porque nos instrumentalizou para entender as necessidades técnicas da obra durante a exibição e a maneira mais viável e funcional de expô-la. Depois dessa experiência, o protocolo de montagem está mais bem estruturado.

A seguir o manual de montagem da obra, criado pelo Instituto Tunga a partir das necessidades de se organizar de maneira técnica as informações protocolares sobre os procedimentos museológicos de iteração:



Ão (1981)

1. INFORMAÇÕES GERAIS



ÃO. 1981.

Instalação audiovisual.

Alumínio, equipamento audiovisual, ferro, filme P&B 16mm, mídia MP3. 800 x 800 cm.

Observações: A obra faz parte de uma série, em que o artista se utiliza de um projetor de filme, 12 (doze) roletes de alumínio – expostos em formato circular (toro), à frente de uma tela de projeção, transmitindo um filme 16mm (45' loop), da imagem em movimento de uma via em curva, dentro do túnel Dois Irmãos (atual Zuzu Angel), na cidade do Rio de Janeiro/RJ; com som ao fundo – também em modo contínuo – da canção “Night and Day”, interpretada por Frank Sinatra. Suas medidas variam de acordo com a montagem desses elementos – sendo a menor, já executada: 300 x 350 cm; e, a maior: 800 x 800 cm.

Este manual se propõe a reunir informações estruturantes e relevantes, a fim de que a montagem da obra *ÃO*, de 1981, mantenha-se condizente com a proposta do artista.

Praticamente, todas as obras tridimensionais do Tunga são montagens de elementos, que podem ser separados e reaproximados. Nesse contexto, um manual condizente com a obra deste artista, deve ser encarado como um mapa de reagrupamento. Tal estratégia é mais importante do que a definição de uma exata posição das partes decomponíveis da obra.

Portanto, a localização das partes da obra obedecerá hierarquicamente a uma lógica de reagrupamento. E, por isso, os manuais podem contar com rubricas – que chamaremos de Conceitos Auxiliares. Trata-se de alguma imagem, ou padrão conceitual, que não fazem parte da criação do artista; mas que podem, com efeito, ajudar na visualização da obra montada.

2. LISTA DE PARTES DECOMPONÍVEIS

- 1) Filme 16 mm p&b, 45' loop (1 master + 5 cópias);
 - 1.1) 14 bases de ferro, para roletes de filme (10 x 10 x 10 cm);
 - 1.2) 14 hastes, com roletes, de alumínio (41 x 20 x 8 cm);
 - 1.3) 48 parafusos para as hastes de alumínio;
 - 1.4) 2 chaves Allen;
 - 1.5) 1 pacote de fitas adesivas, para emenda do filme (h 2,2 x 5 cm);
 - 1.6) 1 cortador de filme (caixa: h 5,5 x 11 x 13 cm | cortador: h 6,5 x 16 x 16 cm).
- 2) 1 projetor portátil (h 36 x 36,5 x 20,5 cm);
 - 2.1) 4 lentes (h 8 x ø 5 cm);
 - 2.2) 2 carretéis de plástico (azul e vermelho – h 2 x ø 35 cm);
 - 2.3) 1 carretel de metal (h 2 x ø 18 cm);
 - 2.4) 1 tela de projeção (h 400 x 250 cm – não fornecida pelo Instituto Tunga);
 - 2.5) 1 manual do projetor.
- 3) 2 a 4 alto-falantes (não fornecidos pelo Instituto Tunga);
- 4) 1 pendrive, com o áudio MP3 (45min looping);

3. INSTRUÇÕES PARA MONTAGEM

Observação 1: As peças de ferro oxidam com suor, ou umidade. Recomenda-se o uso de luvas de vinil sem pó, ou de algodão. As lentes do projetor e os filmes são frágeis e delicados. É importante que o manuseio seja realizado com atenção e cautela.

Observação 2: A sala expositiva deve ter baixa potência de iluminação, para não prejudicar o brilho do filme projetado. De preferência, uma iluminação periférica, que dê ao visitante a orientação para o seu deslocamento dentro do local. Além disso, precisa ter uma luz de serviço, para ser acionada a qualquer momento – em caso de manutenção da obra de arte.

Observação 3: A tela precisa estar situada na parede frontal à entrada do público. A sala expositiva deve estar escura, durante a projeção. Portanto, é necessário que haja uma antessala, para que o visitante passe por ela, primeiramente, antes de entrar no local. Isso evitará a entrada de luz exterior e servirá de adaptação, para o conforto visual – tanto para quem entra, quanto para quem sai do local. Estes parâmetros reforçam a importância de um monitor de exposições, durante todo o período de exibição da instalação.

Observação 4: Para facilitar a execução da obra “ÃO”, o áudio pode ser gravado digitalmente, com as devidas repetições em looping, somando um arquivo equivalente ao tempo diário de exposição. Por exemplo, se a exposição funciona de 10 às 17h, seriam 7h de áudio contínuo.

Observação 5: É uma reação comum do público se espalhar pelo ambiente, recostando-se pelas três paredes da sala: parede oposta à da projeção e as duas outras, nas laterais. Da mesma forma, a circulação das pessoas tende a respeitar a forma circular da instalação. Pessoas costumam caminhar dando a volta completa na obra, inclusive passando na frente da projeção (ou por detrás da tela – como na montagem ocorrida no Instituto Tomie Ohtake). Entretanto, não é raro alguém entrar na sala e, talvez, por um efeito ótico reativo ao contraste entre a iluminação de fora da sala e a escuridão de dentro, caminhar pelo local sem perceber os objetos no chão. Até porque, a projeção pode chamar mais atenção do que os elementos no piso.

Observação 6: Entrar na projeção como sombra faz parte da experiência, que mistura sensações circulares por vários caminhos de percepção. Por tudo isso e pela fragilidade dos elementos de chão, é importante que a sala expositiva seja sempre monitorada. O monitor pode estar na entrada da sala orientando a respeito do cuidado ao caminhar na escuridão; e, esporadicamente, entrar na sala, a fim de checar o bom funcionamento do sistema.

Observação 7: Em caso de interrupção da projeção, para fazer ajustes na obra, a luz de serviço deverá ser acesa e o público retirado da sala, até que tudo esteja novamente posicionado e apto para o bom funcionamento. Caso seja necessário, o monitor deverá trocar ou emendar a película; e reposicionar os roletes, a fim de manter o filme suficientemente esticado e funcionando.

Portanto, o Instituto Tunga recomenda que a ocupação do cargo de monitor seja preenchida por uma pessoa técnica, da área audiovisual.

Instalação da Obra:

A obra é montada, primeiramente, a partir das bases de ferro. Escolha o local de acordo com a tela de projeção e/ou parede a ser projetado o filme. Com as medidas mínimas necessárias para sala de exibição (9 x 8m²), podemos prever uma passagem de cerca de 1,5 a 2m de largura – entre as paredes e os suportes e roletes da obra; pois o tamanho da instalação – que tem medidas levemente elásticas – pode chegar de 4,5 a 8m de diâmetro.

Caso as bases estejam separadas dos roletes de alumínio, fixe-os com os parafusos. Em seguida, centralize o projetor de acordo com a tela de projeção; e, a partir dele, faça um círculo com as bases de ferro e roletes, conforme as Imagens 1 e 2.

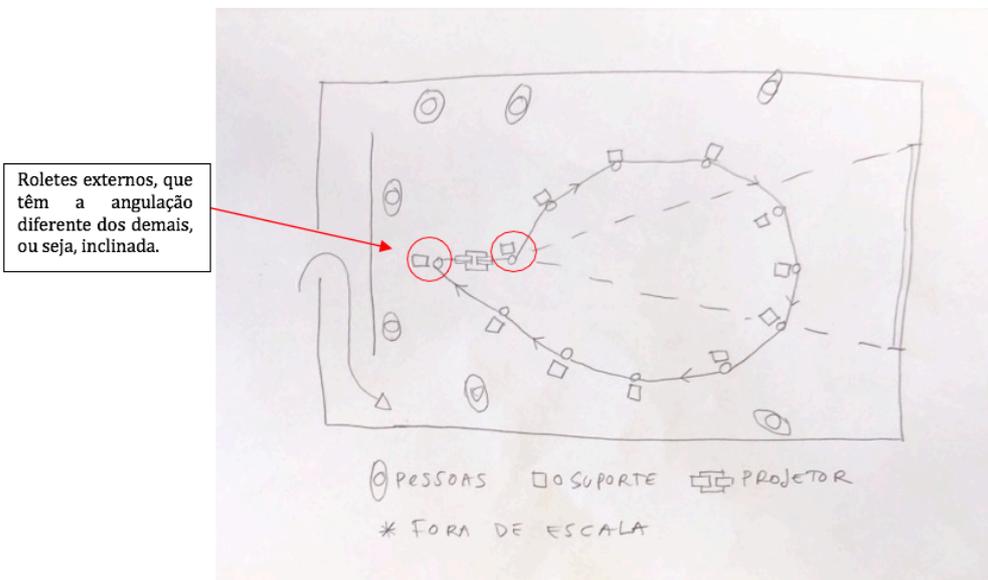


Imagem 1. Desenho da sala, fora da escala, com a localização da entrada, tela/parede de projeção, projetor, roletes com o filme e os visitantes.

A afinação dos roletes de alumínio, que se afastam do projetor formando um círculo, é a mesma: os roletes, com suas respectivas bases de ferro, devem ser posicionados de modo equidistante, em relação ao centro do círculo, seguindo a mesma altura e o mesmo ângulo de entrada do filme.



Imagem 2. Posicionamento das bases e dos roletes, em formato circular, de acordo com a tela de projeção e o espaço expositivo.

Observação 8: A distância entre o círculo de roletes e a tela/parede de projeção deve ser entre 1,5 e 2m.

Observação 9: O projetor necessita de ajustes em sua altura. Para isso, utilize um calço, a fim de criar uma tangente da imagem com o chão da sala. A sombra dos roletes faz parte da imagem projetada; assim como a sombra dos visitantes caminhando entre o círculo de roletes e a tela/parede, ou por detrás da projeção – experiência já relatada anteriormente, ocorrida na exposição “Conjunções Magnéticas”, no Instituto Tomie Ohtake. O ideal é que a projeção esteja o mais baixa possível. Portanto, ou se utiliza um calço no projetor, ou a tela rente ao chão, conforme a fotografia que segue:



Imagem 3. Fotografia do artista Tunga entre a tela de projeção

e o círculo de roletes de alumínio.

Fixadas a localização do projetor e a distância entre o círculo de roletes e a tela, é o momento de ajustar o foco. Em seguida, com a ajuda de uma equipe técnica, faça a emenda da película e estique-a levemente sobre o círculo de cada um dos roletes.

Passe a película pelo projetor com a ajuda de dois carretéis; ambos terão a função de passagem contínua do filme (Imagens 4, 5 e 6). Observe o encaixe dos furos, da borda da película, com os dentes do projetor; e atente para o posicionamento da imagem, que não pode estar de cabeça para baixo. É importante lembrar que o projetor inverte a imagem.

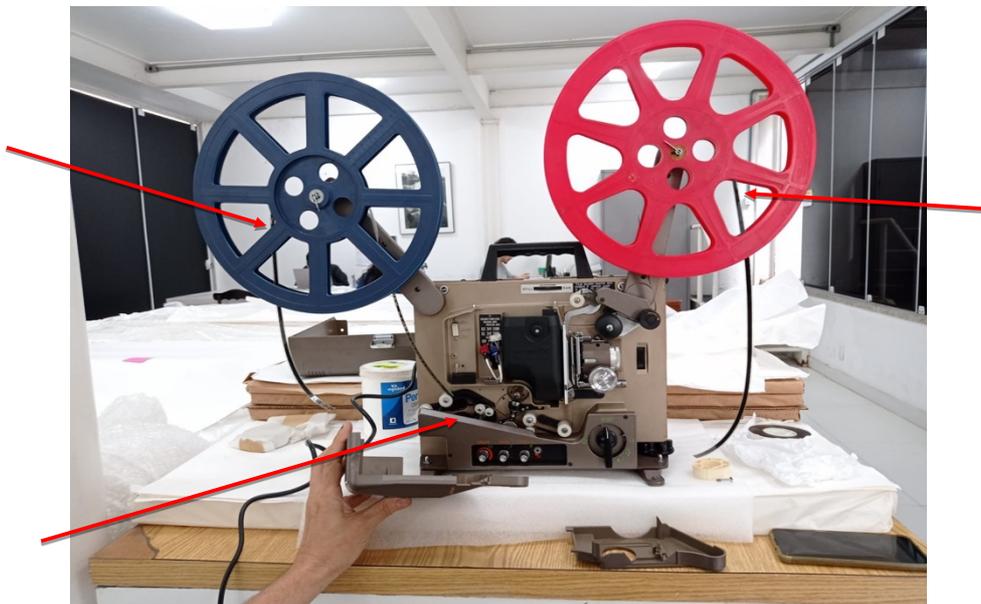
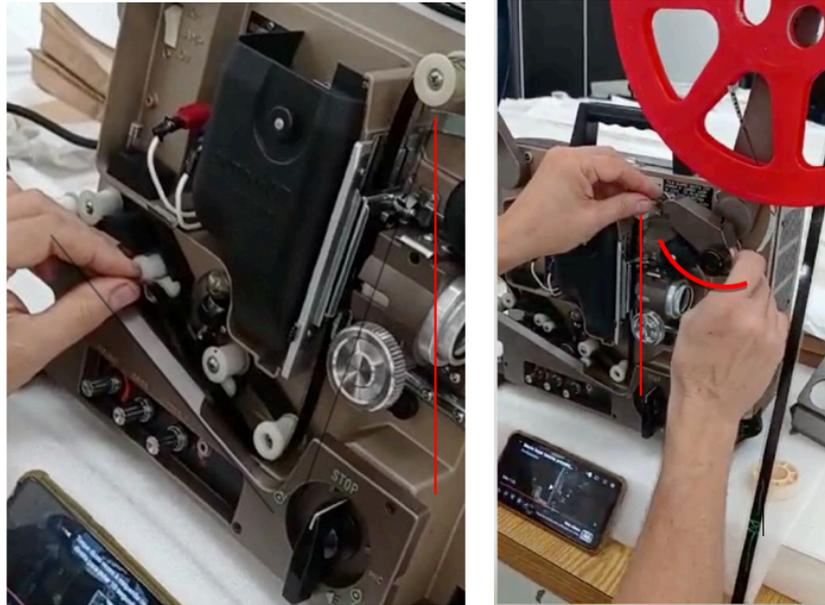


Imagem 4. Encaixe do filme nos carretéis e no projetor.



Imagens 5 e 6. Detalhes do encaixe do filme no projetor.

Insira o filme 16mm no carretel dianteiro, passando por todos os roletes e retornando ao projetor, através do carretel traseiro, conforme as Imagens 7 a 12.

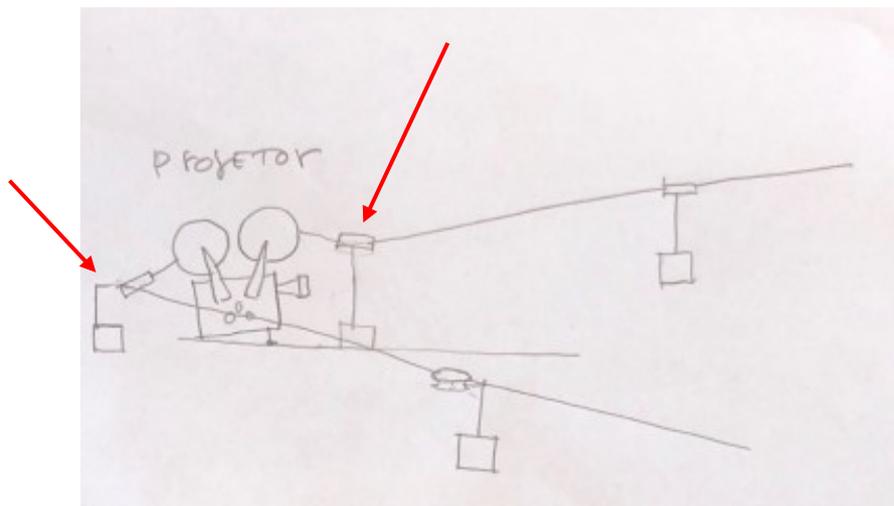
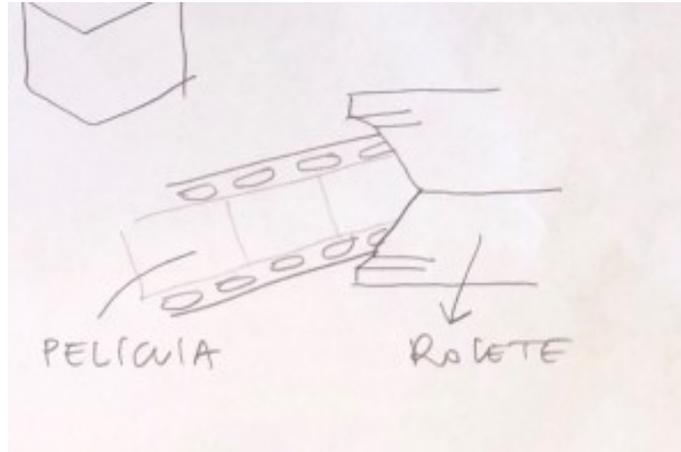
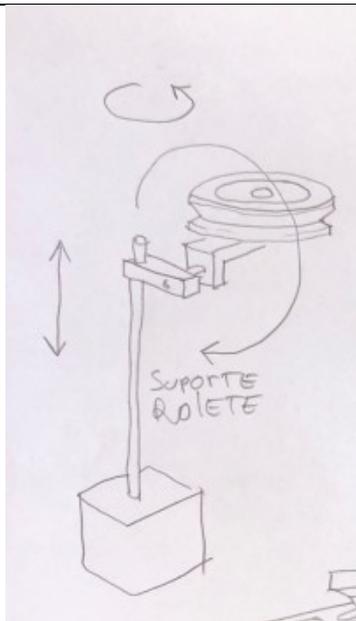


Imagem 7. Desenho do posicionamento do projetor inclinado, através do uso de um calço, destacando os ângulos dos roletes.



Imagens 8 e 9. Desenhos dos detalhes do suporte de ferro, do rolete de alumínio e do posicionamento correto da película.

A entrada e a saída da película, no projetor, merecem especial atenção; porque estão fora de nível. O posicionamento dos roletes mais próximos deve evitar que a película dobre, ou tensione. Para que isso não ocorra, faça pequenos ajustes no ângulo e na altura dos roletes, com a chave Allen; a fim de que a saída do carretel e a passagem para o rolete sejam suaves e contínuas (Imagem10).

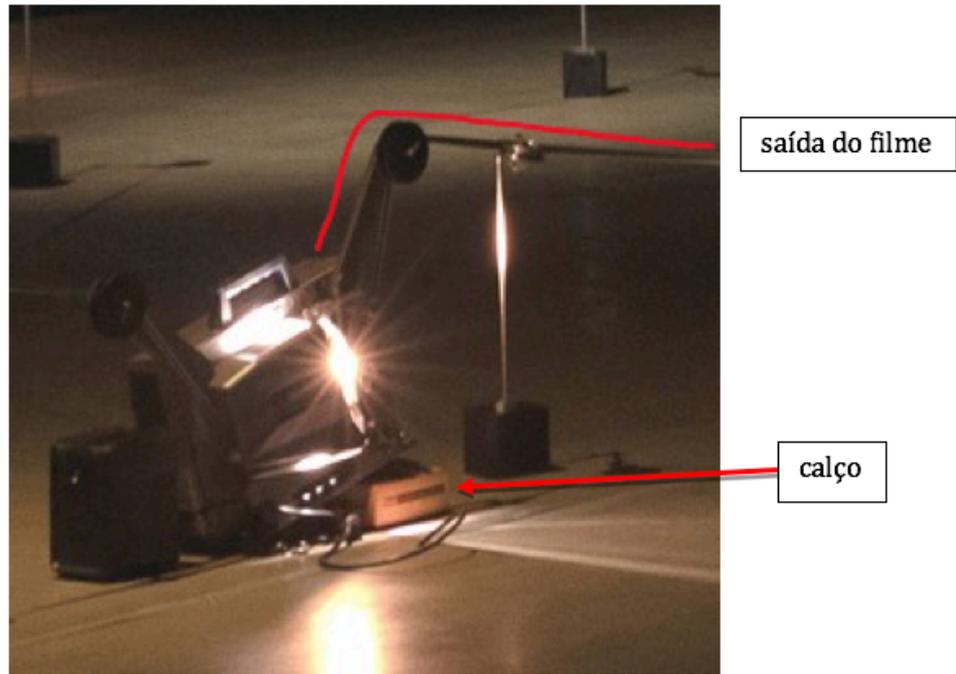


Imagem 10. Detalhe do projetor, com o calço; e da saída do filme, do carrossel, em direção ao rolete de alumínio.

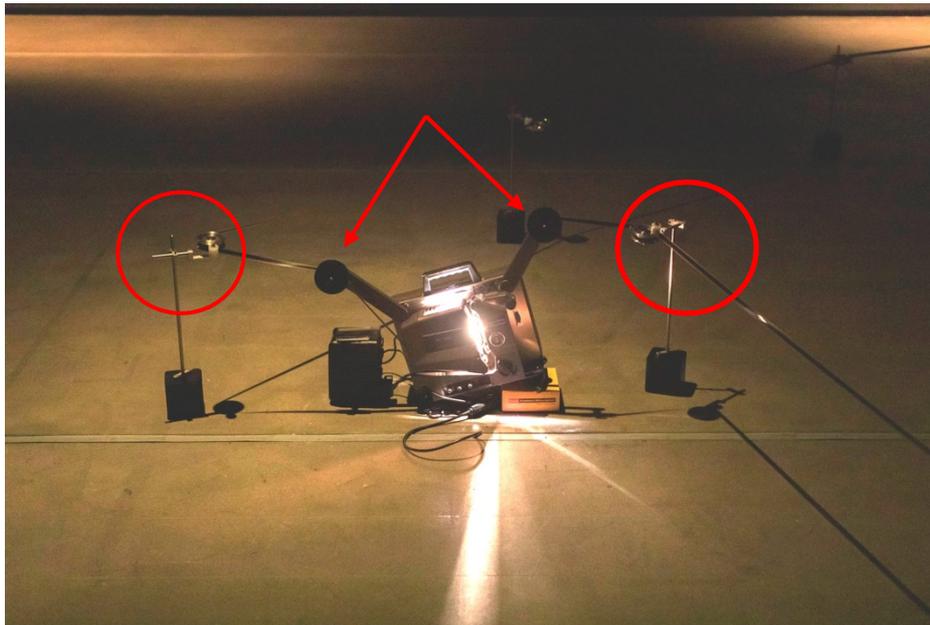


Imagem 11. Detalhe da entrada e da saída do filme no projetor (carretéis) e nos roletes mais próximos ao equipamento.

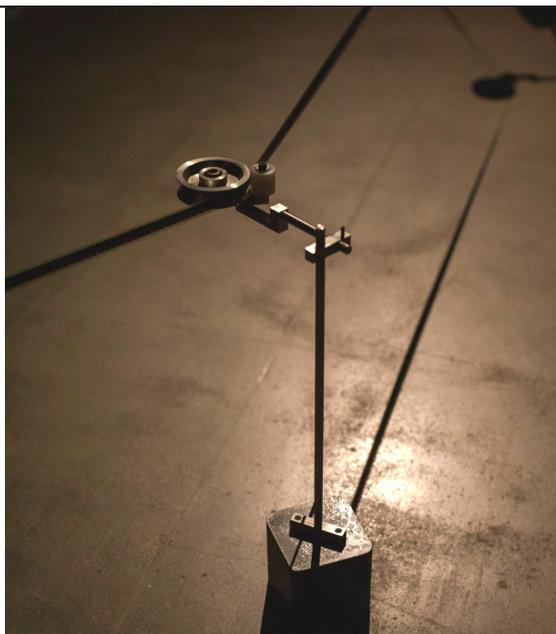


Imagem 12. Detalhe da base de ferro e do rolete de alumínio com o filme esticado, formando a linha horizontal.

Ligue o projetor, a fim de realizar os primeiros testes. Observe e escute, com atenção, o som que a passagem da película faz através dos roletes e dos carretéis. Suavize o ruído, que significa atrito (prejudicial à conservação do filme), ajustando a distância entre cada uma das bases/roletes – modificando, caso seja necessário, o diâmetro do círculo. O posicionamento ideal da película, ou seja, o ângulo de entrada do filme, em relação ao rolete de alumínio, deve ser sempre perpendicular (90°) ao eixo do mesmo. Portanto, assim que a película se afastar do projetor, uma linha horizontal deve ser adotada entre os demais roletes, para dar conforto e sobrevida à película (Imagens 12 e 13).

Tais acertos e regulagens são essenciais, para que o filme não rode com muita pressão; uma vez que, qualquer esforço ou tensão pode acarretar em maiores atritos e, conseqüentemente, no rompimento da película.

Conceito Auxiliar: O filme não pode ter a tensão de uma corda de violão esticada. Mas também não deve estar solto como a linha de uma pipa – que é frouxa demais. Ele precisa ter a estabilidade e a tensão corretas, como se fosse uma corda de varal esticada. Assim, a pressão ideal causará menos ruído; e a película ficará levemente solta entre os roletes, favorecendo a passagem da mesma sem dificuldades.



Imagem 13. Detalhe do posicionamento das bases e dos roletes, com o filme encaixado no projetor; e da linha horizontal formada com o filme.



Imagem 14. Montagem da obra “ÃO” finalizada.

4. INSTRUÇÕES PARA DESMONTAGEM E EMBALAGEM

Observações: Antes de iniciar a desmontagem, as obras precisam ser fotografadas em vários ângulos e detalhes, a fim de facilitar a remontagem posteriormente.

As partes devem ser acondicionadas de acordo com as suas respectivas técnicas; por exemplo: os filmes não podem ser transportados com o projetor; ou ainda, o pendrive junto às bases de ferro. O correto é transportar os materiais mais delicados e frágeis em conjunto.

As peças de ferro oxidam com suor, ou umidade. Recomenda-se o uso de luvas de vinil sem pó, ou de algodão. O filme e as lentes do projetor são frágeis e delicados. Portanto, recomenda-se cautela ao manuseá-los e acondicioná-los.

Desmontagem e Embalagem:

A desmontagem se inicia pelo desligamento do projetor, remoção do filme dos roletes e enrolamento adequado da película. Em seguida, retiram-se as lentes do equipamento. Todas as partes precisam ser contadas, lavadas e acondicionadas em suas respectivas caixas.

O próximo passo é desmontar os roletes de alumínio das bases de ferro; realizando também o acondicionamento. Partes, que foram utilizadas eventualmente (como o cortador de película e filmes extras) também necessitam ser checados, analisados e, então, reembalados.

A embalagem precisa seguir o padrão para obras de arte, sendo: caixas de madeira fumigadas, revestidas por ethafoam ou espuma cinza (para o caso das partes mais frágeis). Sendo as peças previamente embaladas em papel glassine e plástico bolha.

5. SUGESTÕES PARA CONSERVAÇÃO

- Bases de ferro e roletes de alumínio: limpeza periódica, com trinchas e/ou flanelas antiestáticas adequadas, que não risquem o material da obra;
- Filme: deve ser higienizado por pessoal técnico e capacitado, em uma mesa enroladeira, ou em máquinas delimpeza. Sugerimos a contratação de empresa especializada.
- Lentes: pincel soprador.

6. LOCALIZAÇÃO DA OBRA

(x) I.T. () Outro

Observações: Instituto Tunga, Rio de Janeiro-RJ; Instituto Inhotim, Brumadinho-MG; e, MoMA, Nova York- EUA.

7. METADADOS

Preenchido por: Fabiana Pereira da Motta COREM: 0892-I/2ª Região Local:
Instituto Tunga, Rio de Janeiro, RJ. Data: 10/ 10 / 2022
Informações fornecidas por: Fernando Sant'Anna, Leonardo Guimarães, Maurício Pereira e Ingrid Illner.

Links – referências

- Guggenheim
<https://www.guggenheim.org/conservation/time-based-media>
- Tate
<https://www.tate.org.uk/about-us/conservation/time-based-media>
- Smithsonian
<https://www.si.edu/tbma/>
<https://hirshhorn.si.edu/explore/conservation-time-based-media/>
- Metropolitan
<https://www.metmuseum.org/about-the-met/conservation-and-scientific-research/time-based-media-working-group>
- Matters in Media Art
<http://mattersinmediaart.org/>
- National Gallery Singapore
https://www.youtube.com/watch?v=jo1rZ2shQbo&ab_channel=NationalGalleySingapore
- The Art Institute of Chicago
https://www.youtube.com/watch?v=nm9Or6PGNxs&ab_channel=TheArtInstituteofChicago
- Institute of Fine Arts (NYU)
<https://ifa.nyu.edu/events/time-based-media.htm>

Time-Based Media Art Conservation Series –

<https://vimeo.com/showcase/4262969>

It's About Time! Building a New Discipline: Time-Based Media Art Conservation -
The Institute of Fine Arts

<https://vimeo.com/showcase/5423691>

- SAAM Conference - Nam June Paik: Art & Process
https://www.youtube.com/playlist?list=PL7gn_68Hr4h9bVfNz4thLA9BVf2Q4s-w7
- Tech Focus
<https://resources.culturalheritage.org/techfocus/>

Tech Focus 1 – Caring for Video Art

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLH0WXCtI2nojVgQBCQfaRb8ismDILBpjr>

Tech Focus 2 – Caring for film and slide art

<https://youtube.com/playlist?list=PLH0WXCtI2noiug8uwIM5hITBDivFAiz1F>

Tech Focus 3 – Caring for Software-based Art

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLH0WXCtI2nog2CTrZWK7hZm2zi9qJQdlt>

- ARTIST ARCHIVES INITIATIVE
<https://artistarchives.hosting.nyu.edu/Initiative/symposia/>
- TATE
Reshaping the Collectible: When Artworks Live in the Museum
<https://www.tate.org.uk/research/reshaping-the-collectible>
- DOCAM
<https://www.docam.ca/en.html>
- Museum of Modern Art – NY (MOMA)
Media Conservation Initiative
<https://www.mediaconservation.io/>
- Whitney Museum
<https://whitney.org/conservation/mpi>
<https://whitney.org/conservation/mpi/documentation-templates>