



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
UNB FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – FCI
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA

RACHEL DE ALCANTARA AUGUSTO

DOCUMENTAÇÃO DE INSTALAÇÕES DE ARTE

NO MUSEU DE ARTE DO RIO:

Desafios na musealização da arte contemporânea

Brasília-DF

2017

RACHEL DE ALCANTARA AUGUSTO

**DOCUMENTAÇÃO DE INSTALAÇÕES DE ARTE NO MUSEU DE ARTE DO
RIO: DESAFIOS NA MUSEALIZAÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como parte dos requisitos
para o curso de graduação em
Museologia da Faculdade de Ciência da
Informação da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionisio
Gomes de Oliveira

Brasília-DF

2017



FOLHA DE APROVAÇÃO

Documentação de instalações de arte no Museu de Arte do Rio

Aluno: Rachel de Alcantara Augusto

Monografia submetida ao corpo docente do Curso de Graduação em Museologia, da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Museologia.

Banca Examinadora:

Aprovada por:

**Emerson Dionísio Gomes de Oliveira- Orientador
Professor da Universidade de Brasília (UnB)
Doutor em História - UnB**

**Ana Lúcia de Abreu Gomes – Membro
Professor da Universidade de Brasília (UnB)
Doutora em História - UnB**

**Andréa Fernandes Considera- Membro
Professora da Universidade de Brasília (UnB)
Doutora em História - UnB**

Brasília-DF, 29 de junho de 2016.

À milha facilitadora
em visitar museus, Elizabeth.

AGRADECIMENTOS

Agradeço meu querido orientador, professor Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, por me inspirar na escolha do tema e me guiar com tanta sabedoria e paciência durante a pesquisa e o desenvolvimento do trabalho.

Às professoras Ana Abreu e Andrea Considera, por possibilitarem minha ida ao Rio de Janeiro para concretizar a pesquisa e por aceitarem o convite de ler este trabalho e compor a banca.

Ao curso de Museologia da UnB, pela concessão da bolsa que proporcionou a visita técnica ao Museu de Arte do Rio.

À equipe do MAR, por me receber de forma acolhedora e em especial a Bianca Mandarino por toda sua paciência em ouvir meus questionamentos e responde-los com detalhes.

À artista Karina Zen, por atenciosamente responder minhas indagações sobre sua obra.

Ao corpo estudantil e colegas de curso de museologia por me ensinarem tanto nessa rica caminhada que foi minha graduação, em especial Arthur e Samyra.

À minha família, em especial minha mãe, pelo incondicional apoio e encorajamento. E por fim, meus amigos por sempre estarem lá por mim, em especial Raffael e Clara.

RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão sobre a complexidade nos processos de documentação museológica frente à arte contemporânea, em especial instalações de arte. Para isso, foi analisada a metodologia utilizado no Museu de Arte do Rio (MAR) para compreender os desafios enfrentados nesse processo. Os esquemas de montagem que compõem a documentação do MAR apresentam heterogeneidade em sua elaboração.

Palavra-chave: Documentação Museológica; Arte contemporânea; Instalações; Museu de Arte do Rio;

ABSTRACT

This thesis proposes a reflection on the complexity in the processes of museological documentation in relation to contemporary art, especially art installations. For that, the methodological used by the Art Museum of Rio (MAR) was analyzed to understand the challenges faced in this process. The mounting schemes that make up MAR's documentation present heterogeneity in their elaboration.

Key-words: Museological Documentation; Contemporary Art; Installations; Art Museum of Rio;

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1.** Mapa da Praça Mauá.
Imagem obtida pelo *site* GoogleMaps. Disponível em:
<<https://www.google.com.br/maps/place/Praça+Mauá,+Rio+de+Janeiro+-+RJ>>
Acesso em: março de 2017.....13
- Figura 2.** Fachada do MAR (Museu de Arte do Rio).
Fotografia obtida no *site* de notícias IG.
Disponível em: <<http://rio.ig.com.br/tag/museu-de-arte-do-rio/>>
Acesso em: março de 2017.....14
- Figura 3.** Exposição Pororoca – A Amazônia no MAR.
Crédito da foto: Thales Leite.
Fotografia obtida no *site* do MAR. Disponível em:
<<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=1357>>
Acesso em março de 2017.....24
- Figura 4.** Exposição Pororoca – A Amazônia no MAR.
Crédito da foto: Thales Leite.
Fotografia obtida no *site* do MAR. Disponível em:
<<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=1357>>
Acesso em março de 2017.....24
- Figura 5.** Exposição Pororoca – A Amazônia no MAR.
Crédito da foto: Thales Leite.
Fotografia obtida no *site* do MAR. Disponível em:
<<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=1357>>
Acesso em março de 2017.....25
- Figura 6.** “Low Tech Garden”, de Melissa Barbery, Instalação
Fotografia obtida no *site* do MAR. Disponível em:
<<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=1357>>
Acesso em março de 2017.....25
- Figura 7.** Ficha de Diagnóstico / Conservação da obra “Constelação” de Márcio Sampaio – FRENTE.
Documento cedido pelo MAR para a autora em março de 2017.

	Crédito da foto: Rachel Augusto.....	28
Figura 8.	Ficha de Diagnóstico / Conservação da obra “Constelação” de Márcio Sampaio – VERSO. Documento cedido pelo MAR para a autora em março de 2017. Crédito da foto: Rachel Augusto.....	29
Figura 9.	Obra “Guitarra Dupla” de Chiara Banfi. Fotografia cedida pelo MAR para a autora em maio de 2017. Crédito da foto: Thales Leite.....	42
Figura 10.	Obra “Guitarra Dupla” de Chiara Banfi. Imagem retirada da documentação cedida pelo MAR em visita da autora em março 2017.....	42
Figura 11.	Obra “Analema (S)” de Detânico Lain. Fotografia cedida pelo MAR para a autora em maio de 2017. Crédito da foto: Thales Leite.....	44
Figura 12.	Obra “E.N. & L.I.” de Karina Zen. Fotografia obtida no <i>website</i> da artista. Disponível em: < http://www.karinazen.com.br/v2/obras/13-EN_LI.php > Acesso em maio de 2017.....	46
Figura 13.	Obra “Constelação” de Márcio Sampaio. Fotografia obtida no <i>site</i> do MAR. Disponível em: < http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/evento/conversa-de-galeria-exposicao-ha-escolas-que-sao-gaiolas-e-ha-escolas-que-sao-asas > Acesso em março de 2017.....	49
Figura 14.	Obra “Erosões de Luz Acontecem” de Raquel Versieux. Fotografia cedida pelo MAR para a autora em maio de 2017. Crédito da foto: Thales Leite.....	51
Figura 15.	Ficha de Diagnóstico / Conservação da obra obra “Settlement nº7” de Ricardo Alcaide. Documento cedido pelo MAR para a autora em março de 2017. Crédito da foto: Rachel Augusto.....	55
Figura 16.	Obra “Cloak Device” de Romy. Fotografia obtida no <i>site</i> ZH Colunistas. Disponível em: < http://zh.clicrbs.com.br/rs/opiniao/colunistas/eleone-pretres/noticia/2016/09/artista-gaucharomy-pocztaruk-ganha-premio-foco-bradesco-artrio-7534441.html >	

	Acesso em maio de 2017.....	56
Figura 17.	Esquema de montagem da Obra “Cloak Device” de Romy. Imagem retirada da documentação cedida pelo MAR para a autora em maio de 2017.....	59
Figura 18.	Obra “Cloak Device” de Romy. Imagem da página do site Surplussed. Disponível em: < http://www.surplussed.com/pages/item/l14575.html > Acesso em maio de 2017.....	59
Figura 19.	Obra “Cloak Device” de Romy. Fotografia cedida pelo MAR para a autora em maio de 2017. Crédito da foto: Thales Leite.....	60
Figura 20.	Obra “Times Square” de Tina Velho. Fotografia cedida pelo MAR para a autora em maio de 2017. Crédito da foto: Thales Leite.....	61
Figura 21.	Esquema de montagem da obra “Times Square” de Tina Velho. Documento cedido pelo MAR para a autora em março de 2017. Crédito da foto: Rachel Augusto.....	62
Figura 22.	Obra “Desvio, Manobra” de Vanderlei Lopes. Fotografia obtida no <i>site</i> da revista TOP Magazine. Disponível em: < http://www.topmagazine.com.br/pirelli-expoe-obra-de-vanderlei-lobes-na-artrio-e-faz-doacao-ao-mar/ > Acesso em março de 2017.....	65
Figura 23.	Obra “Homenagem do povo do século XX ao povo do século XXI” de Yan Braz . Fotografia cedida pelo MAR para a autora em maio de 2017. Crédito da foto: Thales Leite.....	67

TABELA

Tabela 1:	Relação de Instalações de arte da Coleção MAR que estão catalogadas e têm esquema de montagem. Tabela formulada pela autora a partir dos dados fornecidos pelo Museu de Arte do Rio em visita em março de 2017.....	39
------------------	--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – O MUSEU DE ARTE DO RIO	13
CAPÍTULO 2 – DOCUMENTAÇÃO DO ACERVO	26
CAPÍTULO 3 – ESQUEMAS DE MONTAGEM	38
3.1 “Guitarra Dupla” de Chiara Banfi.....	40
3.2 “Analema” de Detânico Lain.....	43
3.3 “E.N & L.I” de Karina Zen.....	45
3.4 “Constelação” de Márcio Sampaio.....	48
3.5 “Erosões de Luz acontecem” de Raquel Versieux.....	51
3.6 “Settlement nº7” Ricardo Alcaide.....	53
3.7 “Cloak Device” de Romy.....	57
3.8 “Times Square para John Cage” de Tina Velho.....	60
3.9 “Desvio, Manobra” de Vanderlei Lopes.....	64
3.10 “Homenagem do povo do século...” de Yan Braz.....	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS	72
ANEXOS	77

INTRODUÇÃO

A arte contemporânea expandiu-se de modo que demanda subcategorias para delimitar as diferentes tipologias materiais e conceituais. As áreas de estudo que permeiam esta área precisaram adaptar-se para configurar os novos formatos de manifestações artísticas que passaram a emergir. Tanto na teoria da arte quanto na história da arte e na museologia, os profissionais e pesquisadores tiveram que estabelecer novos termos e metodologias para lidar adequadamente com esses novos discursos visuais.

Um dos segmentos dentro da arte contemporânea é a instalação. Esse termo, no campo das Artes Visuais, começou a ser usado por volta dos anos 80 e 90 do século passado. O termo leva em consideração a utilização do espaço-tempo em que a obra será instalada para atingir a poética proposta pelo artista. Em razão da relação existente entre as instalações de arte com o ambiente em que são expostos, a documentação desse tipo de obra passa a abranger aspectos relacionados ao espaço expositivo.

Tal como as manifestações de arte tradicionais, esse novo tipo de obra começou a ser inserida nos museus. Entretanto, os mecanismos de documentação, conservação, comunicação, exposição, etc., utilizados até então não contemplavam a complexidade da arte contemporânea. A documentação museológica é uma prática que se adaptou para registrar a quantidade de dados que as novas poéticas demandam.

Dessa maneira, a presente pesquisa tem como tema a documentação das manifestações artísticas contemporâneas pelos museus. Ao analisar a documentação já realizada, neste caso pelo Museu de Arte do Rio (MAR), se propõe uma reflexão quanto à necessidade de discutir esses métodos, visando sugerir parâmetros para esses processos. Entre essas manifestações artísticas, as instalações de arte foram escolhidas como objeto de estudo.

A pesquisa justifica-se pois a complexidade da arte contemporânea (tanto material quanto conceitualmente) sempre me instigou a compreender como esse processo se desdobra dentro do museu. Por esse tipo de obra normalmente necessitar de mais informações para a compreensão do público, as instituições museológicas devem ser cautelosas em seu registro.

Além disso, o tímido número de produções bibliográficas na área aponta como há poucas pesquisas que investiguem esse problema. O número de pesquisas é pequeno diante do volume de produção contemporânea, não apenas para as instalações, mas também outras tipologias (arte on-line, *land art*, vídeo-arte, performance, intervenção urbana, *body-art*, artemídia, etc). Em nosso caso, raras são as pesquisas que associam museus, instalações, arte contemporânea e documentação museológica no Brasil.

Visando realizar uma reflexão sobre como a documentação de instalações é realizada nos museus brasileiros, escolheu-se o Museu de Arte do Rio como *locus* para a pesquisa, pois este lida este tipo de desafio na musealização de suas obras de arte contemporânea.

O objetivo da pesquisa é analisar o processo, a técnica e o sistema de documentação e arquivamento de instalações de arte no acervo do Museu de Arte do Rio. Os objetivos específicos são: (1) compreender a proposta e prática museológica do MAR e a formação de seu acervo; (2) discorrer sobre o método de documentação realizado na instituição e as dificuldades na delimitação do conceito de instalações de arte nas áreas de estudo e (3) analisar os esquemas de montagem que são usados no processo de documentação das instalações.

A metodologia usada é composta por pesquisa documental, pesquisa de campo e revisão bibliográfica. A pesquisa documental engloba não somente as fichas catalográficas como todos os documentos envolvidos na presença da instalação no museu, tais como folders, catálogos, fichas de diagnósticos, esquemas de montagem, certificados de autenticidades, fotografias, entre outros. Assim, tanto a documentação museológica quanto aquela gerada e arquivada em outros setores do museu. A pesquisa de campo refere-se a visita feita em março de 2017, momento em que a pesquisadora conheceu os processos e realizou entrevistas semiestruturadas com equipe do MAR. Além disso, houve uma revisão de literatura com os principais pesquisadores na área de documentação museológica e instalação de arte.

O primeiro capítulo remete ao MAR e constituição de seu acervo, nomeada “Coleção MAR”. O Museu de Arte do Rio é um museu recentemente inaugurado (2013) e relevante no cenário museológico atual brasileiro. Apesar

de ainda não haver muitas pesquisas acadêmicas sobre essa instituição e seu acervo, trata-se de um museu com aparente sucesso junto ao sistema das artes visuais e na economia cultural da cidade do Rio de Janeiro. Além disso, a formação de acervo e os métodos utilizados para favorecer esse processo foram relatados devido a sua relevância.

No segundo capítulo, a documentação museológica produzida no MAR é analisada. Foi pesquisada a metodologia utilizada, que é composta por um sistema de gerenciamento de acervos, dois tipos de fichas e outros documentos. Nesse mesmo capítulo, também há uma reflexão sobre a dificuldade em conceituar instalações de arte e alguns dos problemas enfrentados na documentação no campo museológico.

No terceiro capítulo, uma parte da documentação de instalações de arte (os esquemas de montagem) é analisada, visando investigar sua composição. Foram estabelecidos quatro parâmetros para a avaliação desses documentos: iconografia, cartografia, dados quanto aos materiais utilizados e, por fim, a presença de informações sobre a poética da obra.

CAPÍTULO 1 – O MUSEU DE ARTE DO RIO

O Museu de Arte do Rio (MAR) foi inaugurado em 2013 como parte do Projeto Porto Maravilha, que tem como objetivo revitalizar a área portuária do centro do Rio de Janeiro.¹ Localizado na Praça Mauá [Figura 1], o MAR pertence à Prefeitura do Rio de Janeiro, em parceria com a Fundação Roberto Marinho. A prefeitura faz periodicamente editais para eleger instituições que realizem a gestão e administração do museu. Também são estabelecidas metas a serem atingidas, como número de exposições anuais e visitantes que o museu recebe.

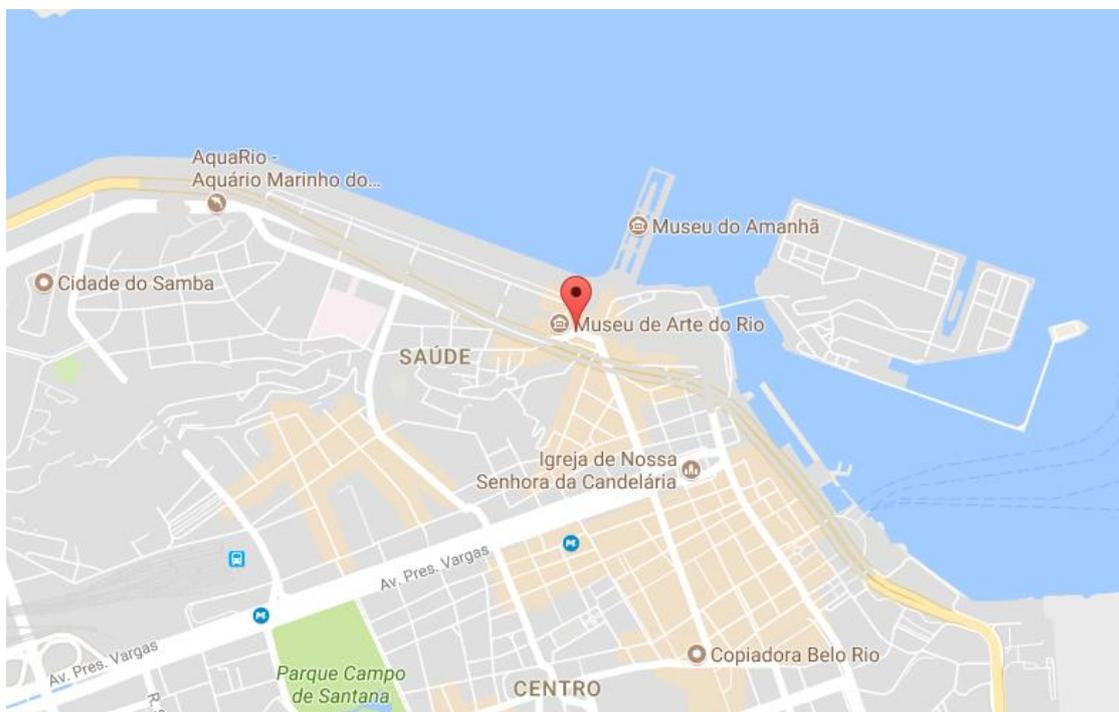


Figura 1: Mapa da Praça Mauá.

O museu conta com dois edifícios, que foram construídos em épocas distintas e possuem estilos arquitetônicos bem diferentes entre si. O prédio mais antigo é Palacete Dom João VI (à direita na Figura 1), que tem um estilo eclético do século XX e foi tombado pelo Secretaria de Patrimônio Cultural do Município². Ao seu lado, há um edifício que apresenta um estilo modernista cujo objetivo inicial era ser um terminal rodoviário e que, durante alguns anos funcionou como

¹MUSEU DE ARTE DO RIO. Porto Maravilha. Disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar/porto-maravilha>> Acesso em março de 2017.

² GAZETA DO POVO. Palácio Dom João VI será pinacoteca. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/palacio-dom-joao-vi-sera-pinacoteca-blw2ao2bys9ycbboatm93dl5a>> Acesso em março de 2017.

Hospital da Polícia. Ambas construções passaram por uma revitalização para abrigar o Museu de Arte do Rio e hoje estão ligados por uma passarela suspensa.

Os visitantes entram pelo hall entre os dois prédios, onde localiza-se a bilheteria, o maleiro, uma loja de souvenir e um café-bistrô, além de banheiros e bebedouros. As pessoas que visitam o MAR, ao adquirirem os ingressos, sobem de elevador pelo edifício mais novo até o último andar, apelidado de mirante pelos funcionários, devido à vista para a Praça Mauá, Museu do Amanhã e um trecho da baía de Guanabara. Depois, os visitantes descem por escada até o quarto andar, onde inserem ingresso em uma catraca eletrônica e percorrem a passarela entre os dois edifícios para poder adentrar os espaços expositivos.



Figura 2: Projeto do edifício do Museu de Arte do Rio.

Esse mesmo prédio também abriga a biblioteca, localizada no quarto andar, onde pesquisadores e visitantes têm acesso a publicações, livros, revistas relacionados a temática e ao acervo do Museu por meio de um computador. A biblioteca, segundo o *site* do MAR, “tem como objetivo atuar como centro de informação cultural para professores, pesquisadores, artistas, curadores e a comunidade em geral.”³ Além disso, há um restaurante na cobertura, espaços administrativos do museu e a Escola do Olhar.

³ MUSEU DE ARTE DO RIO. Biblioteca. Disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/educacao/biblioteca>> Acesso em março de 2017.

A Escola do Olhar é um projeto que acompanha o MAR na visão de um museu que incita a discussão e o debate direto com seu público.

Os cursos da Escola do Olhar são o ambiente para a construção, a ampliação e o debate de questões irradiadas dos campos da arte e da cultura visual. Construídos a partir dos Núcleos Significativos da coleção, da proposta curatorial das exposições e também do mapeamento com diferentes agentes e parceiros da Escola do Olhar.⁴

Os visitantes, após percorrerem o corredor que dá acesso ao Palacete, chegam ao quarto piso do prédio. Esse edifício possui quatro andares. Em cada um, acontece uma exposição diferente, seja de longa, seja de curta duração. Segundo a museóloga Bianca Mandarino, os curadores organizam os espaços expositivos de maneira que, no quarto andar, normalmente haja uma mostra sobre o Rio de Janeiro; o terceiro e segundo andar tratam de temas gerais e o primeiro piso, uma exposição de arte contemporânea. Dessa maneira, o museu consegue contemplar uma gama ampla de tipos de exposição com temáticas diversas.

O museu inaugurará uma reserva técnica visitável ao público, pois, devido à expansão quantitativa da coleção MAR, se fez necessário abrigar parte do acervo no andar térreo do Palacete. Tal evento já foi anunciado no site da instituição: “o Museu de Arte do Rio – MAR (...) vai inaugurar em março de 2017 – mês de seu aniversário de quatro anos – sua nova reserva técnica. (...) O novo espaço vai apresentar ao público uma área visitável.”⁵

Usando-se desses recursos, ideias e espaços, o MAR tem uma proposta atual, dentro do campo museológico, uma vez que traz uma iniciativa forte no diálogo com o público, algo que se expressa de forma clara com o projeto Escola do Olhar. Seguindo a linha de alguns museus brasileiros, o MAR traz um espaço interativo com o público, aberto a debates e ao ensino.

⁴ MUSEU DE ARTE DO RIO. Escola do olhar. Disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/educacao/escola-do-olhar/cursos>> Acesso em março de 2017.

⁵ MUSEU DE ARTE DO RIO. Reserva técnica. Disponível em: <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar/reserva-tecnica> Acesso em março de 2017.

No momento, o MAR é gerido pelo Instituto Odeon⁶, uma “organização social da Cultura”⁷, segundo o site do museu. O Instituto é responsável pela contratação de funcionários e terceirizados para todas as atividades do museu desde curadoria, passando por documentação, até segurança e limpeza. Além disso, o museu tem acordos de patrocínio, apoio (em exposições e outros projetos) e parcerias, por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura ou fora de seu âmbito, com diversos tipos de instituições públicas e privadas.

O Museu de Arte do Rio tem como missão “desenvolver um espaço onde o Rio se encontra e se reinventa através do conhecimento da arte e da experiência do olhar, com ênfase na formação de acervo e na educação.”⁸ A missão demonstra a proposta de debater parcialmente o Rio de Janeiro por meio da arte e “experiência” mediante o acervo e projetos educacionais que realiza. Além disso, o MAR tem como visão “transformar as relações do Rio com a arte em processo de formação emancipatória da cidadania.”⁹

Paulo Herkenhoff, diretor cultural do MAR até meados de 2016, conta em depoimento feito em 2013 sobre o MAR: “esse é um museu da cidade do Rio para a população do Rio, pensado para a rede pública municipal de ensino. Se for bom para a rede pública, será bom para os turistas. Se a gente fizer um museu que discuta bem o Rio, vai ser bom para nós e para o Rio.”¹⁰

Apesar da proposta curatorial vinculada à cidade do Rio de Janeiro, a autora Ângela Souza ressalta que o MAR não é um museu com ênfase comunitária e esta não participa das escolhas curatoriais do museu:

⁶ “O Instituto foi formado a partir de uma ampliação da Odeon Companhia Teatral, organização criada em 1998. Tendo sido qualificado como Organização Social (OS) no Rio de Janeiro, o Instituto Odeon tornou-se, em 2012, parceiro da Prefeitura da Cidade na gestão do Museu de Arte do Rio – MAR.” ODEON INSTITUTO. Conheça o instituto. Disponível em <<http://www.odeoncompanhiateatral.com.br/instituto/conheca-o-instituto/>> Acesso em junho de 2017.

⁷ MUSEU DE ARTE DO RIO. O MAR. Disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar>> Acesso em março de 2017.

⁸ MUSEU DE ARTE DO RIO. Missão, Visão e Valores. Disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/gestao/missao-visao-e-valores>> Acesso em março de 2017.

⁹ Idem.

¹⁰ FOLHA DE SÃO PAULO. Entrevista com Paulo Herkenhoff – diretor do museu de arte do rio. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1237631-leia-a-integra-da-entrevista-com-paulo-herkenhoff-diretor-do-museu-de-arte-do-rio.shtm>> Acesso em março de 2017.

no entanto, vale destacar que as abordagens museológicas de alguns espaços culturais (...) partem da lógica conceitual cujas iniciativas e definição de programação são institucionais, o que difere de outras abordagens museológicas em que moradores e comunidades do entorno são os próprios agentes na prática museológica e na prática social dos museus. O fato do museu MAR dedicar um espaço temático à cidade do Rio de Janeiro e, por extensão, à área do centro da cidade e aos processos recentes de requalificação difere das propostas de museus com ênfase comunitária e social, cujos protagonistas são os próprios moradores, por meio de relatos e compartilhamento de memórias, sem mediações diretas de curadores.¹¹

Visando concretizar a proposta feita por Herkenhoff, usa-se diversos meios e mecanismos. Nesse sentido, o museu destaca que “como recomenda a UNESCO, o MAR tem atividades que envolvem coleta, registro, pesquisa, preservação e devolução à comunidade de bens culturais – sob a forma de exposições, catálogos, programas em multimeios e educacionais.”¹² As duas instâncias mais notórias são as exposições, de curta e longa duração, e as atividades realizadas na Escola do Olhar, que serão apresentadas mais à frente.

A autora Ângela Souza, após apresentar citações de Paulo Herkenhoff, pontua aspectos pertinentes do MAR:

As citações que acabamos de apresentar convergem para uma visão de curadoria e de direção cultural que contextualiza o país no sistema de arte quanto à escala das questões globais e locais e quanto às interferências da economia global no plano local da cultura e da cidade; valoriza a gestão do museu por OS e parceria público privada, para evitar que cargos públicos sejam objeto de barganha entre partidos políticos e que não haja continuidade de projetos; enxerga o país dividido em suas questões culturais, sociais e econômicas; articula-se com um projeto maior de cidade, no sentido globalizado e de futuro; reflete sobre curadoria como um campo do “pensamento crítico” como “construção do conhecimento”; investe em exposições que sejam mais transversais e prioriza coletivas em detrimento de individuais. Mesmo ciente de todas essas variáveis, o que confere dinâmica ao museu hoje também é aquilo que escapa ao seu planejamento, às apropriações simbólicas e às críticas feitas pelo público.¹³

Acervo do MAR

A autora Elisa Noronha Nascimento expressa como o acervo está ligado a identidade do museu:

¹¹ SOUZA, Angela Gomes de. Museu de Arte do Rio-MAR. Reflexões sobre museu, arte contemporânea e cidade. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes. 2015.

¹² MUSEU DE ARTE DO RIO. O MAR. Disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar>> Acesso em março de 2017.

¹³ SOUZA, Angela Gomes de. Museu de Arte do Rio-MAR. Reflexões sobre museu, arte contemporânea e cidade. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes. 2015.

Assume-se, portanto, a musealização como o meio de atuação e reinvenção do museu; assume-se que através das negociações, escolhas e decisões implícitas às interpretações e representações consequentes ao ato de colecionar, conservar, expor, comunicar e tornar acessíveis os seus objetos o museu constrói, questiona e afirma sua identidade.¹⁴

Como dito anteriormente, o MAR tem um intuito de, por meio de seu acervo, exposições e programas educativos, debater temas acerca da história da arte brasileira e da história da arte no Rio de Janeiro. Com esse fim, o museu está, desde a inauguração, em constante composição de seu acervo, chamada Coleção MAR. O museu destaca que “com sua própria coleção – já em processo de formação por meio de aquisições e doações correspondentes à sua agenda – o MAR conta também com empréstimos de obras de algumas das melhores coleções públicas e privadas do Brasil para a execução de seu programa.”¹⁵

No momento de sua inauguração, o Museu de Arte do Rio expôs peças emprestadas de coleções particulares para duas exposições: “O Colecionador - Arte Brasileira e Internacional” derivada da Coleção Boghici e “Vontade Construtiva” da Coleção Fadel¹⁶. Em 2014, o MAR contou novamente com o empréstimo de obras da Coleção Fadel para a realização da exposição “Guignard e o Oriente, entre o Rio e Minas”¹⁷. Em 2016, a obra “Abaporu” de Tarsila de Amaral foi emprestada ao MAR para a realização da exposição “A Cor do Brasil” pelo colecionador argentino Eduardo Costantini.¹⁸

O atual diretor cultural, Evandro Salles, manifesta que:

O MAR tem três braços principais: a Escola do Olhar, que estabelece pontes de reflexão com diversas áreas da sociedade; o universo das exposições; e o acervo. Esses três braços estão articulados, se conectam. (...) O acervo é um fator permanente de ação cultural, que

¹⁴ NASCIMENTO, Elisa Noronha. A musealização da arte contemporânea como um processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu. *In: MIDAS* [Online], nº 3 | 2014.

¹⁵ MUSEU DE ARTE DO RIO. O MAR. Disponível em: www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar Acesso em março de 2017.

¹⁶ ESTADO DE MINAS. Museu de Arte do Rio abre as portas com acervo de 3 mil obras e quatro exposições. Disponível em: http://estadodeminas.lugarcerto.com.br/app/noticia/noticias/2013/02/28/interna_noticias,47003/museu-de-arte-do-rio-abre-as-portas-com-acervo-de-3-mil-obras-e-quatro-exposicoes.shtml Acesso em março de 2017.

¹⁷ MUSEU DE ARTE DO RIO. Guignard e o Oriente, entre o Rio e Minas. Disponível em: <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/node/2055> Acesso em março de 2017.

¹⁸ RODRIGUES, Christiane. Museus do Rio recebem exposições especiais e inéditas na Olimpíada. GLOBO. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/olimpiadas/rio2016/noticia/2016/08/museus-do-rio-recebem-exposicoes-especiais-e-ineditas-na-olimpiada.html> Acesso em março de 2017.

vai ter consequências históricas dentro do circuito de arte, da leitura de arte.¹⁹

O Museu de Arte do Rio menciona a “bem-sucedida formação de seu acervo, que conta hoje com 5.790 itens museológicos, 6.025 arquivísticos, 12.180 bibliográficos, dos quais 1.481 são livros de artistas.”²⁰ Contudo, no momento da coleta de dados, o acervo tinha aumentado; segundo a museóloga Bianca Mandarino²¹, havia superado 6.500 itens museológicos.

Com mais de 6.000 itens adquiridos em pouco mais de 4 anos desde a inauguração da instituição, houve uma expansão quantitativa no acervo bastante expressiva. Dessa maneira, podemos classificar a política de aquisição como arrojada, no âmbito de que houve um ritmo de aquisição acelerado, se comparado a outras instituições museológicas brasileiros.

À frente do cargo de diretor cultural até meados de 2016²², Paulo Herkenhoff foi o principal responsável em compor o acervo.

Planejado para abrigar coleções privadas em exposições temporárias, a instituição mudou de características com a chegada de Herkenhoff e passou a ter como meta criar um acervo próprio. O MAR estreia com cerca de 3.000 obras, entre elas uma escultura de Alejandrinho, a primeira na coleção de um museu carioca, e um quadro de Tarsila do Amaral.²³

A princípio, o MAR seria um espaço que abrigaria temporariamente coleções privadas; entretanto, com a integração de Herkenhoff ao comando do museu, a proposta mudou radicalmente, pois segundo o diretor: “museu sem coleção é centro cultural”²⁴. Durante a visita técnica realizada pela autora²⁵,

¹⁹ O GLOBO. Museu de Arte do Rio tem novo diretor: Evandro Salles. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/museu-de-arte-do-rio-tem-novo-diretor-evandro-salles-20221932>> Acesso em junho de 2017.

²⁰ MUSEU DE ARTE DO RIO. Reserva técnica. Disponível em: <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar/reserva-tecnica> Acesso em março de 2017.

²¹ Depoimento dado a autora em março de 2017.

²² PONTES, Fernanda. Paulo Herkenhoff deixa direção cultural do Museu de Arte do Rio. 2016. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/paulo-herkenhoff-deixa-direcao-cultural-do-museu-de-arte-do-rio.html>> Acesso em março de 2017.

²³ CYPRIANO, Fabio; CANÔNICO, Márcio. Focado em formação de pessoas e de acervo, Museu de Arte do Rio abre na sexta-feira. Folha de São Paulo. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1237783-focado-em-formacao-de-pessoas-e-de-acervo-museu-de-arte-do-rio-abre-na-sexta-feira.shtml>> Acesso em março de 2017.

²⁴ *Apud* CYPRIANO, Fabio; CANÔNICO, Márcio. Leia a íntegra da entrevista com Paulo Herkenhoff, diretor do Museu de Arte do Rio. Folha de São Paulo. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1237631-leia-a-integra-da-entrevista-com-paulo-herkenhoff-diretor-do-museu-de-arte-do-rio.shtml>> Acesso em março de 2017. >

²⁵ Depoimento dado a autora em março de 2017.

comentou-se que Herkenhoff tem o intuito de formar um acervo que acredita que permeia a missão do MAR.

“O atual acervo do MAR conta com obras de vários artistas, mas também possui objetos que representam a cultura visual da cidade”²⁶, ou seja, a Coleção MAR abriga objetos diversos que possam, de alguma maneira, complementar a narrativa que os curadores almejam explorar. O curador do Museu escolheu formar um acervo horizontal, que “contenha um panorama de ‘toda’ a produção em artes visuais”²⁷. Dessa maneira, podemos inferir que eles concordam que “a pluralidade cultural é um valor mais extensivo que o enquadramento numa ordem tipológica”²⁸.

No processo de construção do acervo foram estabelecidos três tipos de forma de aquisição: compra, doação e comodato.²⁹ Durante a visita técnica e a pesquisa, não foram encontrados relatos de aquisição por meio de compra. Isso pode ser um desdobramento do bem-sucedido processo de doações que fez com que os administradores do MAR não sintam a necessidade de direcionar recursos para aquisições de obras.³⁰ Além disso, o museu conta com dois comodatos no momento: a obra “Morrinho”, localizada no hall do MAR, e uma coleção fotográfica da Infoglobo.

A doação é o principal meio de aquisição usado pelo MAR na ampliação da coleção. Todas as instalações que o museu detém até 2016 foram adquiridas por meio de doação. Esse método é tão forte na identidade do MAR que, em 2016, foi realizada a exposição “Ao amor do público I – Doações na ArtRio (2012-

²⁶ MUSEU DE ARTE DO RIO. Reserva técnica. Disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar/reserva-tecnica>> Acesso em março de 2017.

²⁷ OLIVEIRA, Emerson. Algo Familiar: considerações sobre as doações em museus de arte brasileiros. Revista MUSAS Nº 6, 2014, p. 77 – 90.

²⁸ Idem.

²⁹ Segundo o “Campo 28 - Forma de aquisição”, onde há um campo fechado com três opções disponíveis: “COMPRA”, “DOAÇÃO” e “COMODATO”. Dentro do Manual de Catalogação de Coleção MAR, cedido pela instituição.

³⁰ Levando em consideração que “o processo [de doações] transformou-se num modelo de gestão de acervo tão amplamente difundido e, por vezes, bem-sucedido, que muitos gestores públicos não oferecem recursos fixos para a aquisição de obras de arte, seja no mercado direto, seja no indireto.” OLIVEIRA, Emerson. Algo Familiar: considerações sobre as doações em museus de arte brasileiros. Revista MUSAS Nº 6, 2014. P. 77 – 90.

2015) e MinC/Funarte”, em que foram expostas obras de arte doadas por artistas, galerias, colecionadores e instituições.³¹

Para facilitar o processo de doação das peças nas feiras Art Rio entre 2012 e 2015, “a curadoria do MAR indicou obras de interesse de sua coleção por meio de sinalização específica, destinada a identificar a *wishlist* (lista de desejos) da instituição.”³² A partir dessa lista, pessoas físicas e jurídicas eram incentivadas a realizar doações de obras que o MAR gostaria de ter em sua Coleção. Além disso, a mesma exposição abrigou três obras que foram doadas por meio de editais da Funarte: “um conjunto de trabalhos de Vera Chaves Barcellos (RS); Moradia Popular Brasileira, série de caráter social de Evandro Salles (RJ) e Natureza Morta, fotografias de Louise Ganz e Ines Linke (MG)”³³.

Levando esse fato em conta, bem como o cenário de políticas aquisitivas em museus no Brasil, “podemos afirmar que a doação tornou-se o mais importante e corriqueiro processo de assimilação dos museus públicos dedicados às artes visuais.”³⁴ Em geral, as doações de peças são feitas por colecionadores privados, artistas (espontaneamente ou por meio de doações assistidas³⁵) e galerias privadas.

Como o museu pertence à prefeitura do Rio de Janeiro, os trâmites burocráticos são extensos, havendo várias etapas, principalmente na coleta de assinaturas. O processo estende-se ao ponto de se ter dois campos dentro das fichas de inventário/catalogação das obras para registrar em qual fase do processo de doação em que a obra se encontra.

Campo 33 - Proposta de doação

Será registrado nesse campo o número da Proposta de doação que corresponde a obra. Caso ainda não tenha sido feita, assinalar “Sem proposta”. No caso da Prefeitura do Rio de Janeiro, usar “Não se aplica”.

Exemplo: PD.001/2013
PD.001/2014.

Campo 34 – Status proposta de doação

Nesse campo será registrado qual é o status da proposta de doação.

³¹ A seleção de obras é feita pelo Paulo Herkenhoff e uma equipe de

³²BRASILEIROS. Museu de Arte do Rio apresenta exposição “Ao amor do público”. Disponível em <http://brasileiros.com.br/2016/03/museu-de-arte-rio-apresenta-exposicao-ao-amor-publico/> Acesso em março de 2016.

³³ Idem.

³⁴ OLIVEIRA, Emerson. Algo Familiar: considerações sobre as doações em museus de arte brasileiros. Revista MUSAS Nº 6, 2014. P. 77 – 90.

³⁵ Doações feitas em troca de espaço para expor obras dos artistas em uma exposição no museu.

Campo fechado, opções disponíveis: “Iniciada” e “Finalizada”.³⁶

Em uma estratégia para estreitar os laços entre doadores (e possíveis doadores) com o MAR, Herkenhoff desenvolveu o conceito de “fundos”. Em entrevista à Folha de São Paulo, feita em 2013, ele afirma: “quando eu digo que nós temos mais de 40 fundos, isso significa que nós temos mais de 40 decisões de apoiarem a constituição de um acervo para o Rio, para o sistema educacional.”³⁷ Com isso, Herkenhoff demonstra que a relação que se almeja ter com os doadores não se resume ao ato de doar somente, mas de compartilhamento de realizar a proposta do MAR.³⁸

Ademais, sobre o conceito do fundo dentro da criação do acervo, temos como isso é tido dentro do Manual de Catalogação da Coleção MAR:

Campo 31 - Fundo

Registrar por extenso o nome do fundo o qual o objeto está inserido, dentro do arranjo de obras adotado pelo Museu. A forma de aquisição mais comum do Museu de Arte do Rio são as doações. As doações podem ser pontuais ou estabelecidas de maneira continuada, neste caso denomina-se Fundo de Doação. Este Fundo leva o nome do benfeitor ou daquele que se quer homenagear com as doações. Alguns Fundos encerram sua doação em um número fechado, geralmente maior que 20 itens, outros Fundos farão doações constantes até quando achar necessário.³⁹

Apesar do curador defender o uso dessa palavra, museologicamente, o uso do termo é equivocado. Museus possuem coleções, não fundos. O termo “fundo” é oriundo da arquivologia. Nesse caso, a forma de doação (e o doador) não justifica a associação entre as obras em coleções na documentação das peças.

Buscando uma maneira de organizar a Coleção MAR em conjuntos temáticos, houve a criação de Núcleos Significativos:⁴⁰

(...) a organização desse acervo foi criada especialmente para dar conta de material tão vasto culturalmente. Ele é dividido em núcleos significativos, uma maneira de reunir diferentes obras e documentos

³⁶ Citação direta do Manual de Catalogação da Coleção MAR cedido pela instituição para a pesquisa

³⁷ CYPRIANO, Fabio; CANÔNICO, Márcio. Leia a íntegra da entrevista com Paulo Herkenhoff, diretor do Museu de Arte do Rio. Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1237631-leia-a-integra-da-entrevista-com-paulo-herkenhoff-diretor-do-museu-de-arte-do-rio.shtml>>. Acesso em março de 2017.

³⁹ Citação direta do Manual de Catalogação da Coleção MAR cedido pela instituição para a pesquisa.

⁴⁰ O termo adequado sobre o âmbito museológico também seria ‘coleção’.

que se relacionem de alguma forma. Como exemplo, há o núcleo da Escravidão. São documentos da época da escravidão, instrumentos, gravuras históricas, até obras de artistas contemporâneos que abordam o tema. Ou o núcleo Urbanismo, que reúne de obras de arte a placas da cidade.⁴¹

Em 2014, o MAR tinha em seu acervo, provenientes de mais de 50 doadores, cerca de 500 objetos relacionados à Amazônia. A instituição afirma que este conjunto é a coleção de peças do gênero mais completa do país. A partir desse acervo, foi realizado no mesmo ano a exposição “Pororoca”, que se desdobrou em um dos núcleos significativos mais vastos que a Coleção MAR abriga.⁴²

No Manual de Catalogação da Coleção MAR “denomina-se ‘Núcleo Significativo’ os conjuntos de objetos de diferentes tipologias e classes que reunidos geram sentido, sendo assim uma organização conceitual dos objetos dentro da coleção MAR.”⁴³ Nesse campo, existem opções previamente delimitadas, acompanhadas de uma explicação breve sobre cada núcleo. São elas: Núcleo a Educação na Arte, Núcleo Arte Experimental do Nordeste, Núcleo Arte Gráfica Brasileira, Núcleo Judaico do MAR, Núcleo Raízes do Brasil, Núcleo Pororoca: Arte da Amazônia, Núcleo Projeto Construtivo Brasileiro e Núcleo Rio 450 anos.

⁴¹ MUSEU DE ARTE DO RIO. Reserva técnica. Disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar/reserva-tecnica>>. Acesso em março de 2017.

⁴² Idem.

⁴³ Citação direta do Manual de Catalogação da Coleção MAR cedido pela instituição para a pesquisa.



Figura 3: Exposição Pororoca – A Amazônia no MAR



Figura 4: Exposição Pororoca – A Amazônia no MAR



Figura 5: Exposição Pororoca – A Amazônia no MAR

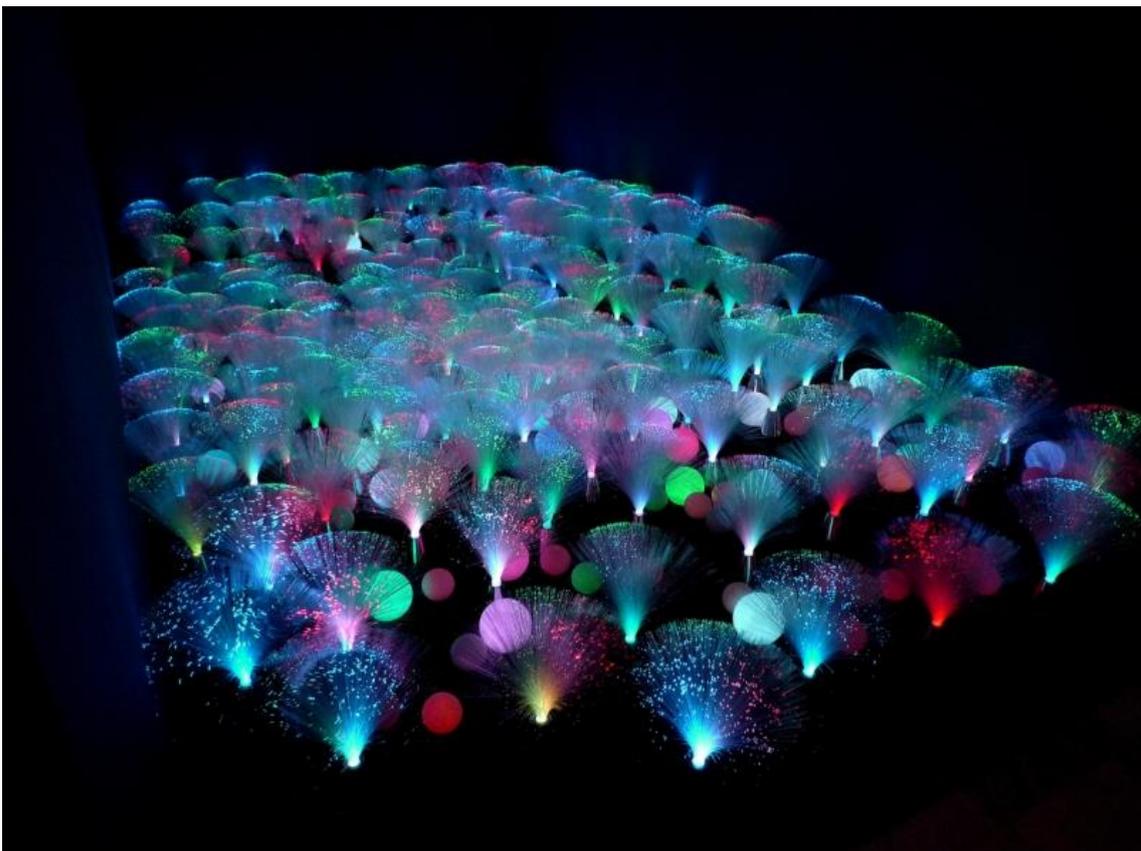


Figura 6: Melissa Barbery "Low Tech Garden", 2014, objeto de luz artificial, Fundo Z.

CAPÍTULO 2 - DOCUMENTAÇÃO DO ACERVO

A autora Johanna Smit afirma que o documento é a evidência de alguma coisa e elenca duas principais características da informação na museologia: sua materialidade e a intencionalidade na sua guarda. “Garante-se assim a permanência da informação no tempo, bem como sua portabilidade (...). Guarda-se documentos porque eles são considerados evidência de algo.” Em seguida, ela comenta que, no processo de salvaguarda de um objeto, os profissionais atribuem, por meio da documentação, significados perante o interesse da instituição.⁴⁴

O processo de documentação dos objetos é uma etapa essencial para o bom funcionamento dos museus, em que o registro, a pesquisa, a compilação e a recuperação de dados sobre o acervo acontece. Helena Ferrez reitera que “a documentação de acervos museológicos é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia).”⁴⁵

A documentação museológica abrange todas as informações, por meio de documentos, acerca de um item no acervo, como registro, recibo, certificado de autenticidade, ficha de catalogação, ficha de estado de conservação, esquema de montagem, fotografias e inventário. Todos esses dados devem ser compilados e armazenados de maneira que estejam ligados aos objetos a que se referem, evitando dissociação dos documentos.

Maria Inez Cândido ressalta que os museus, ao conservarem e documentarem, criam fontes de pesquisa e comunicação, que se tornam base para novas produções e disseminam novas informações, completando, assim, o ciclo museológico.⁴⁶ A mesma autora ainda reconhece a necessidade de haver diretrizes básicas para a padronização desse método:

Trata-se, ao mesmo tempo, de um sistema de recuperação de informação capaz de transformar acervos em fontes de pesquisa

⁴⁴ SMIT, Johanna. O arquivo de museu e a informação. In: *I Seminário internacional – Arquivos de Museus e Pesquisas*. MAC USP, 2010 p. 85.

⁴⁵ FERREZ, Helena Dodd. Documentação Museológica: teoria para uma boa prática. *Estudos Museológicos*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994, p. 64.

⁴⁶ CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação Museológica. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas*. Brasília/MINC/IPHAN/Departamento de Museus e Centros Culturais. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006, p.34.

científica e/ou em agentes de transmissão de conhecimento, o que exige a aplicação de conceitos e técnicas próprios, além de algumas convenções, visando à padronização de conteúdos e linguagens.⁴⁷

Com isso, ela sugere etapas do projeto de inventário que considera pertinentes: identificação e registro dos objetos, classificação dos objetos, definição de categorias de acervo, arranjo do acervo em coleções, pesquisa arquivística e bibliográfica, reprodução fotográfica do acervo e, por fim, informatização do projeto de inventário (banco de dados).⁴⁸

A Coleção MAR está em constante expansão e é um desafio manter o processo de documentação do acervo em ritmo que acompanhe o das aquisições. Como dito anteriormente, nos primeiros anos após a inauguração, o museu já contava com um acervo amplo; entretanto, naquela ocasião, ainda não havia um quadro técnico designado para essas tarefas nem um plano de trabalho para o cumprimento das funções de registro e documentação. Com isso, a equipe criou métodos provisórios para realizar a documentação.

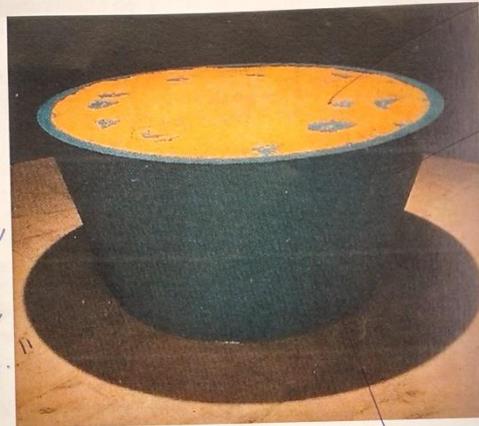
Em 2013, quando o processo de documentação do acervo foi iniciado, as peças passavam somente por um inventário simples, onde eram preenchidas “Fichas Diagnóstico/Conservação” [Figuras 6 e 7]. Para controle geral do acervo, havia uma planilha em *Excel* com o registro básico das peças e, com a implantação do sistema de gerenciamento de acervos alguns anos mais tarde, essa planilha deixou de ser usada.

O método de preenchimento da “Ficha Diagnóstico/Conservação” de todas as obras no ato de ingresso na Coleção MAR permanece até hoje. Alguns campos são preenchidos antes das fichas serem impressas; depois, manualmente, os dados restantes são inseridos (nos campos destinados ou por meio de anotações informais). Todas as fichas são armazenadas fisicamente em armários e são acompanhadas de outros documentos, como certificado de autenticidade e esquemas de montagem.

⁴⁷ Idem, p. 36.

⁴⁸ Ibidem.

Ficha Diagnóstico / Conservação			
Nº da obra: MAR. 2015.004620	Localização na Reserva:	Moldura:	Recibo:
Autor: Márcio Sampaio	Título: CONSTELAÇÃO	Classe: INSTALAÇÃO	
Ano: 1967/2005	Técnica/Material:	Valor:	
Dimensões da obra: 80 x 120 cm	Dimensões com moldura/suporte:	Data de entrada:	
Doador/Vendedor:	Fundo:		



• Imagin
da obra
exposta na
mostia "a
escala que
são quíodas.

LEMINHAS
COM PAROQUANDO
EXPOE A PEÇA!

MARCA U
PERDAS
GENERALIZADAS
NA BASE.

⊗ ATENÇÃO OBRA NÃO EXISTE
FÍSICAMENTE, COM FORME DOSSIÊ EM
ANEXO. SEMPRE QUE EXPOE, NECESSÁRIO
"CONSTRUIR" A OBRA.

BASE DESCARTADA EM
DEZ. DE 2016
(VII ANEXO)

Estado de Conservação			
01 Abrasão	11 Deformação	21 Fungo	31 Policromia
02 Adesivo	12 Descolamento	22 Furo	32 Rasgo
03 Amassado	13 Desfiado	23 Intervenção Anterior	33 Restauro
04 Afundamento	14 Digitais	24 Mancha	34 Risco
05 Amarelamento	15 Dobra	25 Mancha Umidade	35 Rompimento
06 Arranhão	16 Empenamento	26 Marcas	36 Sujidade
07 Ataque de Insetos	17 Esmacido	27 Mossa	37 Foxing
08 Bolhas	18 Ferrugem	28 Ondulação	38 Espelhamento
09 Carimbo	19 Fissura	29 Oxidação	39 Vinco
10 Craquelê	20 Fita Adesiva	30 Perda	40 Outros

Museu de Arte do Rio
Praça Mauá, 5, Centro - CEP 20081-240 - Rio de Janeiro/RJ
(21)2203-1235 - www.museudeartedorio.org.br

Figura 7: Ficha de Diagnóstico / Conservação da obra "Constelação" de Márcio Sampaio [frente]

No MAR, há uma distinção entre obra “inventariada” e obra “catalogada”. Quando uma peça ingressa na Coleção MAR, é feita a ficha de diagnóstico referente ao item e também seu inventário. Atualmente, o inventário é feito no mesmo sistema de catalogação, porém de forma mais sintética, já que só alguns campos da ficha de catalogação são preenchidos.

Nesse processo, cada obra recebe um número que a identifica e a liga com sua documentação. O inventário da Coleção MAR possui os seguintes campos: “Nº de registro”, “Recibo”, “Moldura”, “Localização da moldura”, “Fundo”, “Classe”, “Autoria”, “Título”, “Data”, “Técnica/material”, “Dimensões obra/ moldura (cm)”, “Conservação”, “Dados adicionais”, “Procedência”, “Doador/Vendedor”, “Valor”, “Data de entrada”, “Ficha de diagnóstico”, “Proposta de doação”, “Status da Proposta de doação”, “Certificado de autenticidade”, “Nota fiscal”, “Observação” e “Localização permanente”.⁴⁹

Em um segundo momento, é feita a catalogação do objeto, em que a “Ficha de Catalogação” (Anexo 1) é preenchida. Essa ficha consiste em 58 campos que detalham os dados acerca da obra e, por isso, requer mais tempo e pesquisa para seu preenchimento. Devido à grande demanda, resultante do tamanho do acervo em constante expansão, o MAR não preenche as fichas de catalogação na ordem em que foram inventariadas (e que entraram para o acervo), pois as prioridades em documentar podem variar.⁵⁰

O museu adquiriu, em 2013, o Sistema Pergamum, que foi adaptado para uso do acervo museológico, passando a ser usado somente em 2015.

O Sistema Pergamum nasceu em 1988 de um trabalho final de graduação do Curso de Ciência da Computação do Centro de Ciências Exatas e Tecnológicas da PUCPR, desenvolvido por alunos, com colaboração de bibliotecários da Instituição. Inicialmente desenvolvido em MUMPS (linguagem de computação de alto nível, interpretada, voltada para sistemas interativos), se mostrou viável chamando a atenção de outras instituições que ao conhecê-lo manifestaram interesse em adquiri-lo. (...) Em 1996 iniciou-se a comercialização e passou a se chamar Sistema Pergamum,⁵¹

⁴⁹ Informação retirado do Manual de Catalogação da Coleção MAR.

⁵⁰ As razões e prioridades variam, por exemplo, algumas instalações ainda não foram catalogadas uma vez que não foram montadas desde de sua doação e por isso não se tem algumas informações básicas (como dimensões) e não se tem registro fotográfico da obra.

⁵¹“(…) Em 1999 passou a usar os recursos da web disponibilizando o catálogo on-line e outras facilidades como reservas e renovações pela Internet. (...) O Pergamum - Sistema Integrado de Bibliotecas - está entre os principais softwares pagos disponíveis no mercado brasileiro. (...) Foi desenvolvido com o objetivo de gerenciar todos os serviços de uma biblioteca de pequeno, médio ou grande porte e implementado na arquitetura cliente/servidor.” ANZOLIN, Heloisa Helena. Rede Pergamum: História, Evolução e Perspectivas. *Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina*, Florianópolis, v.14, n.2, 496, jul./dez., 2009.

O Sistema Pergamum foi criado para o gerenciamento de acervos bibliográficos. No Brasil, ainda há poucos sistemas de gerenciamento direcionados especificamente para acervos museológicos disponíveis no mercado. Um dos métodos utilizados pelos museus brasileiros para a aquisição de sistemas para documentação é a compra de sistemas destinados a bibliotecas ou arquivos que possam ser adaptados para acervos museológicos.

Este foi o caso do MAR, que adquiriu o Sistema Pergamum, que passou por modificações para atender às necessidades da instituição. O museu conta com três tipos de acervos: arquivístico, bibliográfico e museológico. A separação de formatos de catalogação para esses três tipos de acervo distintos foi uma das adaptações do Pergamum para o MAR.

Dentro dos três tipos de acervo, o museológico distancia-se dos outros dois quanto ao tipo de informações que necessitam ser armazenadas. A ficha de catalogação do acervo museológico sofreu modificações com base em uma ficha feita para livros; entretanto, atende de forma satisfatória a catalogação da Coleção MAR. Segundo a museóloga Bianca Mandarino⁵², a ficha passa constantemente por mudanças para poder atender as novas necessidades do museu que surgiram ao longo dos anos. Até o momento desta pesquisa, a ficha de catalogação é dividida em sete áreas, que se desdobram em 58 campos (cf. Anexo 1).

A primeira área é destinada à identificação da peça. Nele estão contidos dados referentes ao número de registro (no MAR), número de patrimônio SISBENS (número de controle usado pela Prefeitura do Rio de Janeiro) e coleção, que, no caso, refere-se à 'Coleção MAR. Além disso, há três campos referentes a "Classificação da Coleção MAR", que é uma adaptação do Thesaurus para acervos museológicos⁵³. Essa classificação foi criada pelos profissionais do museu para atender às necessidades da coleção, especialmente no que se refere à arte contemporânea.⁵⁴ Os campos são, assim como no

⁵² Depoimento dado a autora pela museóloga Bianca Mandarino em março de 2017.

⁵³ FERREZ, H. D.; BIANCHINI, M. H. S. Thesaurus para acervos museológicos. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1987. 2v. (Série Técnica).

⁵⁴ Dentro da classe artes visual, três subclasses foram adicionadas: instalações, performance (abrigoando os termos vestígio de performance, vídeo performance e fotografia de performance) e vídeo arte (abrigoando os termos vídeoarte, áudio-arte e projeção).

Thesaurus, classe, subclasse e termo (objeto) e devem ser preenchidos com a palavra indicada na Classificação. Além disso, a área de identificação também conta com campos referentes ao núcleo significativo – anteriormente explicado –, a localização permanente (na reserva técnica) e a localização atual.

A Área de Especificação abriga dados sobre o objeto em si. Existem três campos sobre o autor da obra (autoria, nome completo e biografia), dois campos destinados para data (data e data atribuída), dois referentes a moldura (moldura removida e localização da moldura), três para a assinatura (assinatura, localização da assinatura e transcrição da assinatura), e duas para as dimensões (dimensão da obra, dimensão com moldura e peso). Além disso, essa área também abriga os campos referentes ao título, local, material/técnica, marcas e inscrições e descrição formal.

Em seguida, há a área de procedência, que abriga dados sobre a aquisição da peça. Há campos sobre a forma de aquisição, doador/vendedor, data de entrada, fundo, recibo, proposta de doação, status proposta de doação, certificado de autenticidade, valor de compra, valor de seguro e número anterior (caso a obra tenha sido registrada em outra coleção antes de fazer parte da coleção MAR).

A quarta área é referente à conservação da obra e conta com dois campos para diagnóstico (estado de conservação e ficha de diagnóstico), três campos referentes às recomendações de temperatura, umidade e iluminância e outro chamado recomendações, que abriga recomendações específicas para obras. Por fim, há um campo para registrar dados referentes a intervenções anteriores.

A área seguinte é destinada para armazenar dados sobre pesquisa. Há campos para: referência (registro de referências bibliográficas/documental/iconográfica sobre a obra), esquema de montagem, participação (do artista) em exposição/prêmio, obra relacionada, palavra-chave/termo controlado (para auxiliar em pesquisas futuras) e, por fim, o campo para observação.

A sexta área chama-se responsabilidade da catalogação. O responsável técnico pelo preenchimento registra por quem foi catalogada a obra, por quem foi atualizada, a data e hora da catalogação e a data do inventário. Por fim, a

última área refere-se ao arquivo digital da obra; há campos para registrar crédito da imagem (fotógrafo), site (caso a foto tenha sido retirada, é registrado o site da galeria ou do artista) e endereço eletrônico (também da galeria ou artista).

É importante ressaltar, no que tange à última área, a presença de fotos, fundamentais para o registro dos objetos e processos. Trata-se de um mecanismo muito usado pelas instituições para auxiliar na remontagem de instalações de arte. Pelo Pergamum, é possível vincular imagens a cada ficha de catalogação. Além disso, é possível resgatar as fichas mediante inserção de termos e números que aparecem nas mesmas.⁵⁵

Instalações de arte

Dentro do acervo do MAR, existem 37 instalações registradas entre 2013 e 2016 (Anexo 2).⁵⁶ Foi escolhido delimitar a pesquisa para essa categoria da arte devido ao interesse em observar como é realizada a classificação e documentação dessas obras.

Segundo Magali Sehn, “a questão mais complexa da documentação em catalogação/registro está na interpretação das diversas tipologias.”⁵⁷ A arte contemporânea explora novas formas de manifestação, o que acarretou um debate sobre como classificá-las apropriadamente. Atualmente há, na literatura especializada, diversas tentativas de classificações para termos como performances, obras-performances, videoinstalações, instalações, intervenções, vídeo arte, áudio-arte, para citar algumas. Entretanto, por vezes, não é simples para os profissionais que documentam objetos em museus conceituar essas obras de forma clara e diferenciá-las entre si.

⁵⁵ A população pode acessar as fichas de catalogação do MAR, não somente acervo museológico como também arquivístico e bibliográfico pela Biblioteca do MAR. Lá há um computador onde é possível ter acesso ao Pergamum, entretanto, não o sistema não pode ser consultado em outro lugar além desse. A ficha de catalogação que o público consulta não mostra os campos que não foram preenchidos e não mostra os campos sobre valores da obra e o seguro, nome de quem preencheu a ficha e localização da obra.

⁵⁶ As instalações de arte correspondem a cerca de 0,6% do total de itens da Coleção MAR.

⁵⁷ SEHN, Magali Melleu. Entre Resíduos e Dominós. Preservação de Instalações de Arte no Brasil. 1. ed. Belo Horizonte: C/ARTE, 2014, p. 57.

“Tais modalidades, chamadas atualmente ‘instalações de arte’, apresentam características que dificultam definições, categorizações, e a própria utilização do termo é alvo de discussões no contexto da história e da crítica de arte.”⁵⁸ Cristina Freire ressalta a urgência de uma reconfiguração do vocabulário clássico que delimita as categorias da produção artística (pintura, escultura, desenho e gravura, principalmente). Como a autora ressalta, “novos termos surgiram para definir outras poéticas: happenings, ambientes, performances, instalações, videoarte. Os termos tradicionais sofrem, necessariamente, ampliações em seu sentido original”.⁵⁹

Stéphane Huchet comenta sobre a trajetória histórica do termo “instalação” até a disseminação de seu uso nos dias de hoje. A princípio esse tipo de manifestação artística foi denominada “environment”⁶⁰ e comenta ainda:

Assim, o que é chamado de instalação, desde os anos 1980 remete a um leque complexo e rico de experimentações, elaborações e audácias plásticas que exemplificam uma forma singular de relação com o espaço e se conceito, através das categorias de *ambientes*, de *environments* e outras práticas especializantes e situacionais.⁶¹

Luciana Bosco destaca como há uma amplitude na utilização do termo:

As exposições atuais de arte contemporânea apresentam, em sua grande maioria, obras classificadas genericamente como Instalações, já que o termo abriga na atualidade, um sem número de modalidades formais e conceituais, tendo em comum somente, a questão de se apropriar do espaço expositivo, enquanto ‘lugar’ e, definir e reconfigurar o mesmo através da obra. O lugar não mais é o espaço onde a obra é exposta, mas pelo contrário é a própria obra que define e subjuga o espaço.⁶²

No projeto *Inside Installations*⁶³, é discutida a dificuldade de se estabelecer uma definição de instalação, devido à variedade de possibilidades

⁵⁸ Idem, p. 30.

⁵⁹ FREIRE, Cristina. Do perene ao transitório: novos paradigmas para o museu de arte contemporânea. In: *I Seminário internacional – Arquivos de Museus e Pesquisas*. MAC USP, 2010., p. 94.

⁶⁰ HUTCHET, Stephanie. Instalações em Situação. In: *Arte & Ensaio*, nº 12, p. 65, 2005.

⁶¹ HUCHET, Stéphane. Intenções espaciais – A Plástica Exponencial da Arte (1900 – 2000). 1. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2012, p. 16.

⁶² SILVA, Luciana Bosco e . A Instalação: Espaço e Tempo. In: Elza Ajzenberg. (Org.). *Metáforas Urbanas: Uma investigação de conteúdos*. 1ed.São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte / USP, 2003, v. 1, p. 1-217.

⁶³ O projeto *Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art* (Dentro de Instalações: preservação e apresentação de instalações de arte) foi uma pesquisa iniciada por membros INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art) entre 2004 e 2007 no intuito de debater questões acerca da preservação e apresentação de instalações artísticas. Ao analisar diversos casos e problemas que surgem durante a documentação, o projeto propõe soluções e modelos para documentar instalações de arte. Ver mais em

no uso de materiais e técnicas usados na intenção de cada experiência. “Como tudo é possível dentro de uma instalação, tanto em relação ao material e técnica usada quando a intenção da experiência, é impossível dar somente uma definição de instalação de arte”⁶⁴. Entretanto eles elegem uma característica comum a esse conjunto: o ato funcional de instalar a obra no espaço em questão.

A Classificação da Coleção MAR⁶⁵ abriga a subclasse ‘Instalação’, que foi registrada da seguinte forma: “Instalação - conjunto de peças que são organizados em um ambiente por um artista/grupo”. A definição dessa categoria demonstra uma concordância entre o que o *Inside Installations* aponta como aspecto primordial com o que o museu apresenta: o espaço/ambiente como elemento vital da instalação.

Em consequência a esse aspecto da instalação, se faz necessário que a documentação contemple sobretudo o processo realizado durante a montagem da obra para que ela possa ser reinstalada adequadamente no futuro. Algumas obras incluem propriedades específicas para chegar a intenção do artista: iluminação, medidas e distâncias, sons, cheiros entre outras. Esses elementos da obra também devem ser registrados, principalmente durante a exposição da instalação.

Dessa maneira, isso nos leva a refletir sobre como a documentação deve ser realizada, visto que “A preservação dessas obras não deverá estar limitada à materialidade, mas à compreensão das propostas conceituais e a relevância dos significados dos materiais à unidade de cada uma delas.”⁶⁶ Ou seja, no processo de conservação (e conseqüentemente de documentação) desse tipo de obra deve se ter em mente que a salvaguarda dos objetos utilizados é tão importante quanto o conceito e a intencionalidade da mesma.⁶⁷

Amsterdam University Press. *Inside installations: Theory and practice in the Care of Complex artworks* - INCCA. 2011.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Dentro de Manual de catalogação da Coleção MAR, onde os objetos são conceitualizados e categorizados visando a facilitação do resgate da peça ao associa-la com termos específicos.

⁶⁶ SEHN, Magali Melleu. Entre Resíduos e Dominós. Preservação de Instalações de Arte no Brasil. 1. ed. Belo Horizonte: C/ARTE, 2014, p. 251.

⁶⁷ Levando em consideração os padrões de intenção sugeridos por Baxandall que são: o resultado final da obra (que desperta os pontos de interesse visual), as condições materiais, filosóficas sociais e pessoais ao se fazer a obra (que dialogam com o objetivo original e o definem) e a intenção do artista. FONSECA, Diogo. Subversão em três quadros: padrões de

Outra dificuldade a que se deve estar atento durante a documentação de instalações é diz respeito às “terminologias adequadas para identificação de técnicas e materiais.”⁶⁸ Na arte contemporânea, é recorrente o uso de materiais não usuais e a utilização de técnicas diversas. O museólogo que realiza o processo de documentação da obra deve estar atento às possíveis especificidades nas escolhas feitas e, bem como conversar com o artista sobre esses tópicos, com o objetivo de compreender a proposta e registrá-la devidamente. Isso é importante, uma vez que alguns materiais podem extinguir-se no mercado e precisar serem substituídos. Com esses dados, a instituição poderá realizar essa substituição de forma mais prudente, já que conhecerá as intenções do artista e as possíveis versões expostas da obra ao utilizar o material específico.

Dessa maneira, podemos apontar a importância de o artista fornecer dados sobre os diversos aspectos de sua obra, para que a documentação registre a maior quantidade de informações possível. Como expõe Sehn, “compreender conceitos e significados implícitos torna-se condição básica para preservar tais modalidades, apesar da apreensão da multiplicidade de propostas”⁶⁹. Entretanto, como quem realiza a documentação são as instituições que estão musealizando a obra, cabe a elas solicitar essas informações ao artista, o que muitas vezes é feito por meio de entrevistas ou formulários estruturados.

O projeto *Inside Installations* propõe modelos de documentação de instalações que foram estabelecidos a partir de várias pesquisas e reflexões sobre esse processo.⁷⁰ Esses modelos visam integrar e conectar os arquivos documentais de uma obra para evitar a dissociação de informações. Assim, a documentação expande-se para abrigar, além dos dados comuns em fichas de catalogação, informações referentes a dimensões (entre as peças da obra, entre

intenção na obra de Laerte Coutinho. Universidade Federal de Pernambuco Centro de Artes e Comunicação Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Recife. 2013 P.48/49.

⁶⁸ SEHN, op. cit. p. 57.

⁶⁹ Idem P. 101.

⁷⁰ “As pesquisas direcionadas à “Documentação (B3), que integram o projeto *Inside Installation* não visam apenas à aplicação de novas tecnologias, mas à elaboração de estruturas para administrar o armazenamento da totalidade das informações de forma integrada e acessível.” Citação direta retirada de SEHN, 2014, p. 263.

a obra e o espectador, etc.), luz, movimento e som, visualização, 3D e vídeo (para registro da obra).

Nessa perspectiva, Arianne Vanrell ressalta:

O desafio da conservação nos museus de arte contemporânea reside na dificuldade de preservar não só a matéria original e o aspecto estético das obras, mas conservar e transmitir as ideias e os enunciados conceituais do artista através de exposições e montagens pormenorizadas, nas quais são recriadas as sensações propostas, empregadas pelo artista como veículos de comunicação.

A conservação da proposta original do artista deve se apoiar numa documentação exhaustiva que permita entender o valor e o papel de cada um dos elementos que conformam a obra de arte e facilite a compreensão integral da mesma.⁷¹

Em suma, profissionais têm enfatizado como a rotina de uma documentação extensa é imprescindível. O capítulo seguinte dedica-se à análise de como esse processo é realizado no MAR.

⁷¹ VANRELL, Arianne. Conservação e restauração de arte contemporânea - Instalações de Arte e novos meios. In: Gestão Museológica. Câmara dos Deputados. 2013, p. 155.

CAPÍTULO 3 - ESQUEMAS DE MONTAGEM DE INSTALAÇÕES DO MAR

Dentro da ficha de catalogação da Coleção MAR, há um campo ⁷² fechado (resposta “sim” ou “não”) sobre a presença de “esquema de montagem” da obra que está sendo registrada. Os esquemas que o MAR possui foram majoritariamente confeccionados pelos artistas e entregues no ato de doação da peça. São poucos os casos em que o museu produz esquemas de montagem.

Os esquemas de montagem são todos impressos e armazenados fisicamente, junto à documentação geral da obra (ficha de diagnóstico, recibo, certificado de autenticidade, etc). Não foi esclarecido se esses dados são digitalizados e armazenados virtualmente junto à ficha de catalogação da obra pelo Sistema Pergamum, ou a qualquer outro espaço que compile esses dados virtualmente.

Devido à falta de participação do MAR na elaboração dos esquemas de montagem, os artistas produzem-nos de maneira particular, inserindo as informações que eles consideram necessárias para a remontagem da obra. Portanto, esses documentos variam em formato, estrutura, tamanho e, principalmente, nas informações contidas, causando uma heterogeneidade entre eles.

O MAR conta com 12 instalações de arte que possuem esquemas de montagem. Dessas, 10 estão catalogadas e 2 inventariadas. As instalações que estão catalogadas e possuem esquemas de montagem serão exploradas nesta análise, com o objetivo de averiguar quais dados os artistas inseriram, como o fizeram e quais estão ausentes.

⁷² Campo 47, dentro da área de pesquisa.

Artista	Obra	Catalogada/Inventariada
Chiara Banfi	Guitarra Dupla	Catalogada
Detânico Lain	Analema	Catalogada
Karina Zen	E.N. & L.I.	Catalogada
Márcio Sampaio	Constelação	Catalogada
Raquel Versieux	Erosões de Luz acontecem...	Catalogada
Ricardo Alcaide	Settlement nº7	Catalogada
Romy	Cloack Device	Catalogada
Tina Velho	Times Square para John Cage	Catalogada
Vanderlei Lopes	Desvio, manobra	Catalogada
Yan Braz	Homenagem do povo do séc...	Catalogada

Tabela 2: Relação de Instalações de arte da Coleção MAR que estão catalogadas e têm esquema de montagem.

A análise dos esquemas de montagem arquivados no MAR obedeceu quatro parâmetros, oriundos da literatura revisada para este trabalho. São eles:

- a) a condição cartográfica do projeto de montagem, cujo valor aferido será a capacidade de delinear espacialmente as circunstâncias de instauração da obra, cotejando sua dimensão espacial;
- b) as condições da informação imagética (fotografias, vídeos e outras linguagens), cujo valor aferido será a capacidade de demonstrar as características espaço-temporais de instauração da obra;
- c) a condição material, cujo valor será a capacidade da documentação de expressar as características dos materiais utilizados e possíveis reposições, reconstruções e substituições ;
- d) a condição intencional, cujo valor utilizado para avaliar a documentação será a capacidade de expressar a intencionalidade do artista, suas preocupações, seu processo de

construção da obra, bem como as exigências para a reexibição da obra.

Devido à ampla envergadura do que é considerado para o MAR como esquema de montagem⁷³ esta pesquisa considerou todos os documentos relacionados ao esquema. Além dos esquemas de montagem, as fichas de diagnósticos e de catalogação, os certificados de autenticidade, os e-mails e as fotografias foram incorporados ao conjunto de documentos que compõem esta pesquisa. Essa inclusão é necessária para que se consiga um panorama mais completo do processo e da composição dos esquemas de montagem usados pelo MAR.

3.1 “Guitarra Dupla” de Chiara Banfi

Na obra “Guitarra Dupla” [Figura 8], de Chiara Banfi⁷⁴, datada de 2012/2015⁷⁵, o esquema foi feito explicando as etapas da montagem. O documento tem 11 páginas, e inclui a instalação montada com as medidas entre as partes que compõem a obra. As peças da obra foram nomeadas de A a F. Cada página contém uma ou duas etapas das instruções. As recomendações são precisas em medidas e direções, por exemplo: “7 – Parafuse a peça E a 2 cm acima da peça D, e centralizado pela peça D”. [Figura 9]

O esquema não contém outros dados além das etapas de montagem da obra. As peças, apesar de serem nomeadas, não são descritas ou comentadas, somente apresentadas como “cabo”, “amplificadores”, “arames” e ainda “peça N”. Por vezes, não é mencionado o que a peça é em termos técnicos. Tanto a falta de especificação dos materiais quanto a simplificação, em geral, podem ser fatores que dificultem a reposição da peça, caso necessário.

Ademais, não há dados sobre a intencionalidade da obra nem cuidados especiais que devem ser considerados na remontagem e na exibição da obra.

⁷³ Para o preenchimento do campo “Esquemas de montagem”.

⁷⁴ “Chiara Banfi é formada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado (São Paulo, SP, 2003). A artista explora possibilidades de diálogo entre som e arquitetura. Elementos da natureza estão sempre presentes em suas obras.” PRÊMIO PIPA. Chiara Banfi. Disponível em : <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/chiara-banfi/>> Acesso em maio de 2017

⁷⁵ Segundo a ficha catalográfica da obra.

Durante a visita da autora ao MAR, foi comentado pela museóloga Bianca Mandarino que essa obra era interativa, ou seja, o público podia tocar as cordas de guitarra, que emitia som pelo amplificador. Entretanto, pouco tempo depois de exposta, a obra deixou de ter essa qualidade interativa por problemas técnicos (um dos cabos se soltou). Esse fator de participação do público não foi explicitado no esquema de montagem e pode vir a se perder, caso não seja registrado.

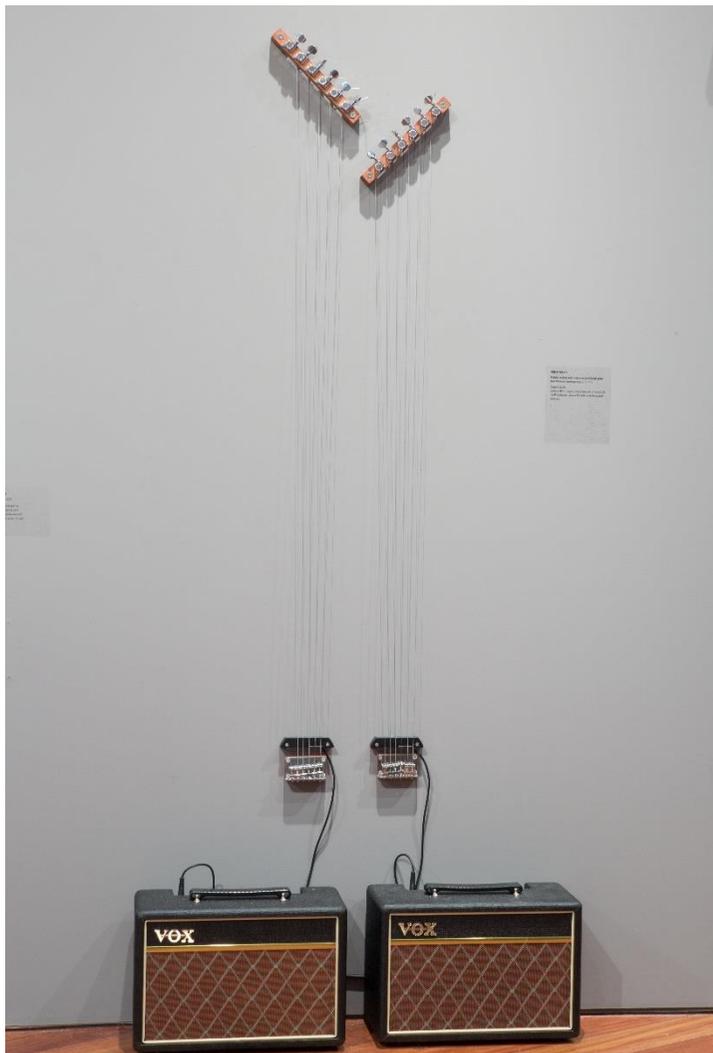


Figura 9: Imagem da obra “Guitarra Dupla” de Chiara Banfi. Fotografia cedida pelo MAR.

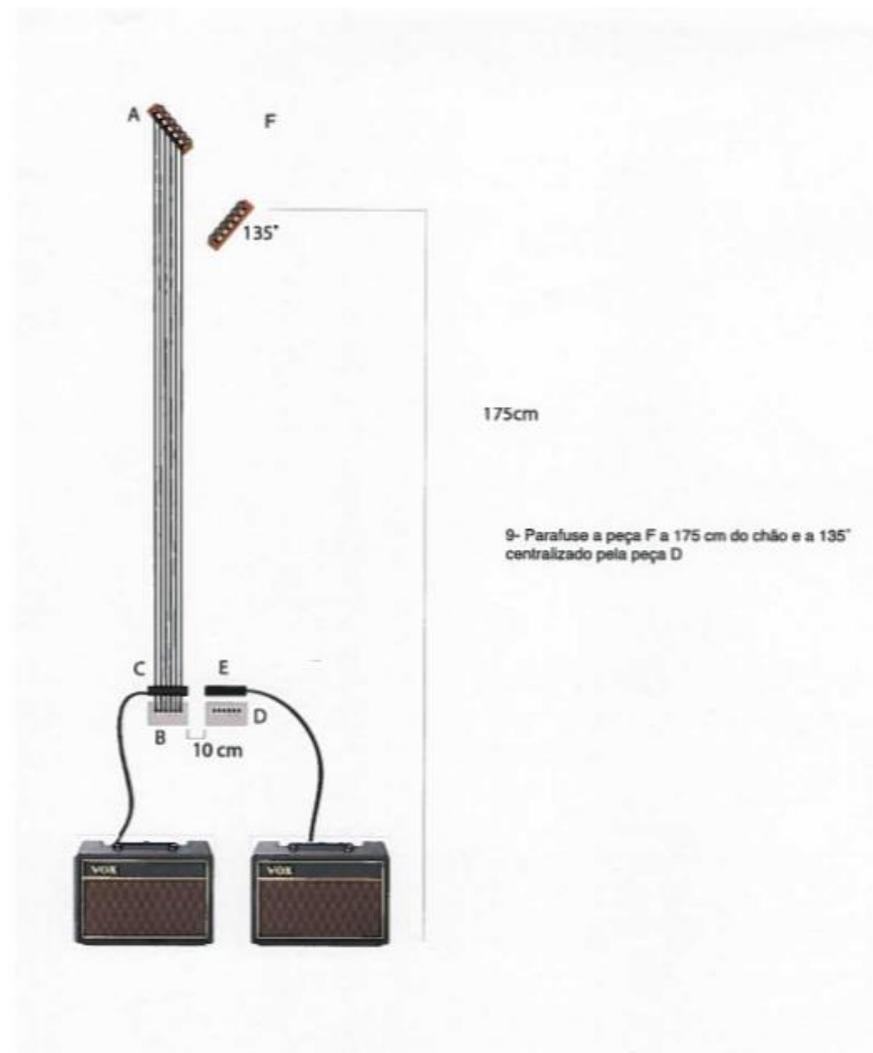


Figura 10: Imagem do esquema de montagem da obra “Guitarra Dupla” de Chiara Banfi. Documento cedido pelo MAR.

De maneira geral, o esquema contém conteúdo cartográfico detalhado, pois as medidas necessárias na remontagem foram documentadas. As dimensões de cada peça, entretanto, não foram apontadas. Iconograficamente, o esquema conta somente com representações feitas virtualmente; não contempla, portanto, fotos das peças separadamente ou montadas. Além disso, como assinalado anteriormente, os objetos que compõem a obra não foram descritos quanto à função, o que, no caso dessa obra, seria necessário. Tampouco faz menção ao material usado ou aos dados para uma possível reposição. Por último, o esquema não conta com informações acerca da intencionalidade da obra e o que o artista queria expressar pela instalação.

3.2 “Analema” de Detânico Lain

Detânico Lain⁷⁶ forneceu para a obra Analema (S) [Figura 10], datada de 2009, um esquema de montagem simples. No certificado de autenticidade da obra, o campo “técnica” descreve as peças da obra: “vinil adesivo e 365 cartões postais em caixa de acrílico”. Além disso, o certificado também traz o texto redigido do vinil adesivo, que é “plotado” na parede para a obra, pois foi estilizado para atingir o propósito da obra. Nenhum dos dados é citado no esquema de montagem.

O esquema fornece duas medidas, uma para a instalação do vinil adesivo e outra para caixa contendo o calendário. O texto em vinil está representado como este deve ser instalado, seguindo uma linha que se curva em formato semelhante a um oito e as duas medidas auxiliam no processo de instalação. Uma medida é relativa à altura do centro da obra e a segunda é referente a um quadrado feito a partir do centro do ponto mais alto da altura. No canto inferior esquerdo, o vinil se une (entre as duas partes do oito) e, no canto inferior esquerdo, há o calendário.

⁷⁶ “Angela Detanico e Rafael Lain trabalham em colaboração desde 1996, desenvolvendo projetos artísticos e de design gráfico. Ao longo de 2003, residiram na Cité Internationale des Arts, em Paris. Integram o grupo de produção e pesquisa artísticas do Palais de Tokyo (Paris)” ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. Disponível em: < <http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/130508>>. Acesso em maio de 2017.



Figura 11: Obra “Analema (S)” de Detânico Lain. Fotografia cedida pelo MAR.

A iconografia do esquema foi realizada digitalmente, com letras, linhas e quadrados representados por formas simples. Abaixo desse esquema, há uma frase descrevendo as duas partes da obra. O texto fixado sobre a parede foi descrito como “texto em vinil adesivo preto fosco recordado”, dando mais detalhes se comparado ao que foi fornecido no certificado de autenticidade. Contudo, a caixa de acrílico com 365 cartões postais foi descrita como “calendário impresso sobre papel”, uma dissonância significativa.

Abaixo do esquema, há três etapas enumeradas sobre a montagem e o funcionamento da obra. A primeira consiste no posicionamento do vinil, a

segunda, na montagem do calendário e a terceira traz a informação “troque a folha do calendário diariamente, colocando a data passada para trás”. A última etapa descreve um ato contínuo a ser realizado enquanto a obra está exposta, necessário para seu funcionamento, na concepção do artista. Não há especificações sobre quem deve efetuar a ação nem sobre a participação do artista em geral.

Dessa maneira, o parâmetro cartográfico do esquema é composto pelas medidas entre os objetos que são instalados na parede. As medidas da plotagem e da caixa com os postais não foram registradas. Iconograficamente, o esquema traz uma representação dos objetos feitos virtualmente, mas não abriga fotografias das partes e nem do conjunto em montagem ou em exibição. Por fim, também estão ausentes dados quanto à intencionalidade do artista na concepção da obra. Também não há registro sobre especificações na remontagem e na utilização de outros materiais em caso de necessidade de reposição.

3.3 “E.N. & L.I.” de Karina Zen

A catalogação da obra “E.N. & L.I.” [Figura 11] de Karina Zen⁷⁷, datada de 2013, foi desmembrada em duas partes. Cada parte é um DVD que contém uma projeção. As projeções são sobrepostas. No plano de montagem da obra, a primeira parte é diz respeito à “descrição da obra: a obra acontece a partir da projeção na parede do espaço expositivo de duas fotografias registradas em DVD – modo vídeo. As imagens se sobrepõem por alguns segundos enquanto se alternam conforme a figura a seguir.”⁷⁸

Em seguida, há seis imagens que mostram a transição entre uma fotografia e outra. A primeira e a última são as fotografias na íntegra e as quatro imagens entre elas mostram as fases da passagem entre elas. Depois, é explicado que essa alternância é contínua e as duas fotografias intercalam-se.

⁷⁷ “Vive e trabalha em Florianópolis, SC. Indicada ao Prêmio PIPA 2017 (...) Graduou-se em fotografia no CFP Bauer, em Milão. “ PRÊMIO PIPA. Karina Zen. Disponível em < <http://www.premiopipa.com/pag/artistas/karina-zen/>>. Acesso em 2017.

⁷⁸ Citação retirada do esquema de montagem da obra “E.N. & L.I.” de Karina Zen.

Além disso, é anunciado que há um DVD em anexo ao plano de montagem, que contém uma simulação de como a obra deve acontecer.



Figura 12: Imagem da obra “E.N. & L.I.” de Karina Zen.

No campo seguinte, “necessidades técnicas”, é apresentada a necessidade de dois projetores com a mesma luminosidade e dois DVD Players do mesmo modelo. Vale ressaltar que esses quatro elementos são dispositivos que devem ser fornecidos pela instituição para a reexibição da obra. obra é composta pela projeção de duas fotos se sobrepondo, gravados em dois DVDs, que foram catalogados. Nesse sentido, a materialidade da obra fica ligada aos dois DVDs. A autora da obra, Karina Zen, afirmou que “minha obra é uma video instalação, o que considero obra é o arquivo que está no DVD, que é o veículo deste arquivo. Este arquivo pode ser obsoleto e o certificado de autenticidade entregue junto da obra é quem valida a obra. Não é uma obra imaterial.”⁷⁹

Na página seguinte da ficha, há uma representação das fotos sobrepostas em escala maior. Do lado direito, há um campo com o “posicionamento dos projetores e DVD Players”⁸⁰. Nesse ponto, não foram fornecidas medidas ou

⁷⁹ Dados fornecidos pela a artista via mensagem eletrônica. Em maio de 2017.

⁸⁰ Idem.

distâncias entre a projeção e os DVD ou a altura em que os projetores devem ser instalados. As indicações são relativas; usam-se expressões como os projetores e DVDs players devem ser “posicionados lado a lado” em “altura proporcional ao tamanho da sala expositiva”. O documento indica que DVD 1 deve ser projetado “à esquerda” e o DVD 2 “à direita”, mas a distância entre eles não é explicitada em números. Essas disposições são complementadas com a frase “uma pequena variação na altura do projetor da esquerda permite o desencontro das imagens conforme figura ao lado”⁸¹, trecho a partir do qual se infere que os responsáveis em montar a obra devem procurar posicionar os DVD da forma indicada. Entretanto, como as imagens se complementam deve-se ter um cuidado minucioso nessa etapa. Por fim, há a instrução de acionar ambos os DVDs players simultaneamente para que elas fiquem sincronizadas em sua transição.

Cartograficamente, o esquema não apresenta as dimensões sobre o tamanho da projeção da obra ou outras dimensões que possam ser necessárias. Iconograficamente, não há descrição das fotos ou de qualquer outro aspecto visual. Como a materialidade dessa obra é quase inexistente, não há dados sobre os materiais usados, pois esses se reduzem às imagens dos DVDs projetadas. Além disso, ausentam-se informações acerca do objetivo da obra, da intencionalidade que o artista pretendia transmitir e do processo de construção.

Sobre a intencionalidade da obra e as condições de remontagem a artista declarou, via correio eletrônico que

A obra trata de encontros e desencontros, ela vem de um processo de apropriação de duas fotografias que são projetadas de modo que quando uma está indo embora a outra aparece. Ela retrata dois personagens que quase se encontram por alguns segundos, quando um chega o outro vai embora, o que permanece é a imagem da paisagem que eles dividem.

Existem sugestões de montagem, mas sempre estou aberta a uma nova configuração dada pela curadoria. Tem uma marcação de encontro das imagens que é muito importante, a mão da mulher deve tocar a perna do homem. Para que isto aconteça a imagem que sobrepõe a outra se desloca levemente para baixo e para a esquerda.

Existe uma qualidade mínima de projeção (lumes do projetor: 3000), visto que as imagens são em baixa qualidade pois a apropriação aconteceu com um arquivo vinculado na internet depois de ter sido escaneado o negativo original. Entretanto, estes são apenas

⁸¹ Idem.

mecanismos para chegar a intenção do artista. A obra não conta com objetos físicos.⁸²

3.4 “Constelação” de Márcio Sampaio

No caso da obra “Constelação” [Figura 12], de Márcio Sampaio⁸³, datada de 1967/2005, o MAR considerou como esquema de montagem trocas de e-mails entre a instituição e o artista. A obra consiste em uma base de madeira de mais ou menos 80 cm de altura e tampo circular de cerca de 1 metro, onde macarrão de letrinha seco é colocado para o público interagir e criar palavras. Dessa maneira, inicialmente, a obra consistia em duas partes físicas, a base de madeira e os macarrões de letrinhas. Apesar de não estar explícito na ficha de catalogação nem na de diagnóstico, a interatividade dos visitantes com o macarrão provavelmente é uma das principais propriedades da obra.

A obra foi exibida no MAR em 2015, durante a mostra “Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas”; sua doação foi feita no mesmo ano. Nos e-mails registrados entre a equipe do MAR e Márcio Sampaio, o principal ponto discutido foi o acondicionamento e conservação dos objetos que foram expostos na exposição.

Clarissa Diniz, a então curadora do MAR, escreveu a Sampaio indagando sobre o acondicionamento da obra. Ela sugere que o ideal seria não armazenar a base de madeira usada na exposição (pois foi construída com uma madeira não tratada), mas descartá-la e reproduzir outra no momento de remontagem da obra. Da mesma maneira, Diniz sugere que o macarrão teria que ser adquirido novamente. Nesse sentido, convida Sampaio a produzir com o MAR um documento descritivo da obra, em que estejam especificadas medidas da base, do macarrão, além de dados sobre a remontagem e a interação do público com a obra.

⁸² Idem.

⁸³ “Márcio Sampaio (Santa Maria de Itabira MG 1941). Crítico de arte, pintor, desenhista, poeta e professor. (...) ingressa na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Participa da 9ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1967. Entre 1968 e 1971, é coordenador do Museu de Arte da Pampulha - MAP (Belo Horizonte MG).” MÁRCIO Sampaio. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11837/marcio-sampaio>>. Acesso em maio de 2017.



Figura 13: Marcio Sampaio com sua obra “Constelação”.

interação do público com os macarrões de letrinha.

Além disso, o artista ressalta que há o risco de a fornecedora dos macarrões de letrinha (ou qualquer outra fabricante) pararem de fabricar esse tipo de macarrão e adverte, ainda, quanto à dificuldade de armazená-las por muitos anos. Em visita ao MAR, foi informado que, como a obra era interativa, o público todos os dias tocavam-na; conseqüentemente, os macarrões de letrinhas a ficaram sujos e com resíduos, o que impossibilitou o acondicionamento da obra para uma futura reexibição. Quanto à reposição, a equipe comprou dois sacos de macarrão de letrinha e armazenou-os na reserva técnica, mas, dependendo de quando a obra será remontada (daqui a alguns anos, por exemplo), estes podem não ser apropriados para uso.

Por fim, Sampaio disponibiliza uma foto da obra construída em sua exposição retrospectiva para que sirva de auxílio na reconstrução. Entretanto,

⁸⁴ Citação direta dos e-mails

essa imagem não foi impressa e armazenada fisicamente junto aos e-mails, ou seja, o esquema de montagem da obra não conta com representações da obra, somente fotos.

Na “Ficha Diagnóstico/Conservação” da obra, foi usada uma foto da obra montada na exposição “Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas”. Na ficha, há alguns comentários sobre a obra; é registrado que a base continha marcas e perdas generalizadas e que a base foi descartada em dezembro de 2016. Além disso, foi anotado que as letrinhas devem ser adquiridas ao se expor a peça. O comentário indispensável é o seguinte: “atenção, obra não existe fisicamente, conforme dossiê em anexo. Sempre que expor, necessário ‘construir’ a obra”.

Dessa maneira, podemos observar que o MAR não conservou nenhuma parte dessa obra e que, hoje, não há resquício algum da mesma. Nesse caso, o museu detém o direito de remontagem da obra; em outras palavras, o que foi doado pelo artista foi a concepção da instalação “Constelações”. Dessa maneira, seria necessário um registro que descrevesse com mais detalhes os materiais envolvidos e a intencionalidade da obra. A ausência desses dados poderia ser suprida por meio de uma entrevista com o artista e de esquemas mais precisos.

De maneira geral, o esquema conta com as dimensões da base que deverá ser reconstruída no parâmetro cartográfico. Entretanto, não foram documentadas medidas e dimensões do macarrão, que pode ter um tamanho de letra específico ou volume mínimo ou máximo. Para o registro iconográfico, o esquema não conta com nenhuma imagem ou fotografia que auxiliem na remontagem no futuro. Além disso, os dados sobre os materiais utilizados dizem respeito à base; os macarrões não foram descritos de forma detalhada. Por fim, são ausentes informações sobre a intencionalidade do artista em relação à obra.

3.5 “Erosões de luz acontecem...” de Raquel Versieux

Raquel Versieux⁸⁵, em sua obra, “Erosões de luz acontecem aqui entre 1817 e 2817 ao meio dia e dez de 21 de novembro a 22 de janeiro em Belo Horizonte” [Figura 13], datada de 2011, formulou um documento em que registra, na ordem: “Sobre a obra”, “Memorial descritivo com as especificações corretas e detalhadas do espaço a ser ocupado”, “Textos Curatoriais” e, por fim, “Apresentação da Obra em Exposições coletivas”.



Figura 14: Obra “Erosões de luz acontecem aqui entre 1817 e 2817 ao meio dia e dez de 21 de novembro a 22 de janeiro em Belo Horizonte” de Raquel Versieux. Fotografia cedida pelo MAR.

O esquema de montagem inicia-se identificando a obra com artista, título e ano. Em seguida, na parte “Sobre a obra” há um texto corrido em que, ao descrever a obra, a artista insere suas intenções. No começo, ela enuncia que “Em *Erosões de luz que acontecem* (...) busco tornar visíveis o encontro perpendicular de materialidade e conceito através dos planos dados pela parede e pelo chão”⁸⁶. A seguir, descreve como previa que a obra deveria ser feita e,

⁸⁵ “Mestre em Linguagens Visuais pela UFRJ, Rio de Janeiro, RJ (2014), atualmente é professora do curso de Artes Visuais na mesma instituição. Bacharel em Desenho pela UFMG, Belo Horizonte, MG (2011). Estudou Fotografia na ENSAV La Cambre, Bruxelas, Bélgica (2007/08) e cursou Antropologia UFMG, Belo Horizonte, MG (2003-06).” PRPREMIO PIPA. Raquel Versieux. Disponível em < <http://www.premiopipa.com/pag/raquel-versieux/> > Acesso em maio de 2017.

⁸⁶ Esquema de montagem da obra “Erosões de luz acontecem aqui (...)” de Raquel Versieux.

por vezes, menciona as razões. A incidência de luz, por exemplo, foi calculada para formar imagens específicas com a luminosidade do sol de meio dia e dez de uma cidade do hemisfério sul no verão. Em seguida, a autora complementa que, como a obra é normalmente exposta em ambientes fechados, “é preciso compreender a iluminação da sala como parte da obra”.⁸⁷

Ao final, ela comenta o que parece compor a intencionalidade da obra:

Aqui, a luz é um relâmpago que percorre a parede até as pedras dispostas sobre os cochos, ou vice-versa. Não há origem. Nesse percurso geométrico, um ângulo reto imaginário atravessa o espaço expositivo e conecta as duas frentes do trabalho. Pontos de luz delimitam uma área em uma paisagem imaginária historicamente constituída. Um gesto conceitual para erodir a ilusão de separação entre homem e natureza.⁸⁸

Na parte subsequente, intitulada “Memorial descritivo com as especificações corretas e detalhadas do espaço a ser ocupado”, são descritas, em detalhe, as medidas de chão e de parede que serão necessárias. Depois, é indicado o número e materiais e equipamentos que devem ser usados: 5 caixas de luz (sendo especificado a profundidade, o conteúdo e tipo de lâmpadas internas). Os fios usados em cada caixa tem cores e comprimento de 5 metros cada. A seguir, cada medida de cada caixa é relacionada com a cor do fio correspondente.

Além disso, também são usadas 5 estruturas de metal. O tamanho e o material de cada estrutura são descritos detalhadamente. É registrado, ainda, que cada caixa metálica tem 3 tipos de granulações de minério de ferro, de acordo com a altura de cada. Logo em seguida, cada tipo de granulação é relacionado com o tipo de caixa (exemplo: “Farelo de minério: caixas intermediárias”).

Em seguida, em “Textos Curatoriais”, a artista forneceu dois textos sobre sua obra. A primeira, em português, foi escrita em 2012 por Felipe Scovino e a segunda, em inglês, por Andre Von Ah, também em 2012. Por fim, foram inseridas imagens (um esquema e seis fotografias) que mostram a obra montada. A primeira imagem consiste em um projeto executado virtualmente que simula tridimensionalmente a obra. Nesse esquema, as medidas das peças que

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ Ibidem.

são penduradas na parede têm suas medidas (alturas, larguras e distâncias entre si) são especificadas em centímetros; entretanto, os objetos que não estão pendurados não têm suas medidas especificadas.

A primeira fotografia mostra a obra com algumas pessoas na frente, o que lhe confere um parâmetro de escala. Por meio da segunda foto, pode-se ter uma ideia geral da obra montada, assemelhando-se ao esquema virtual. Na foto seguinte, tem-se um vislumbre das imagens projetadas em cima do minério de ferro. Em seguida, a quarta uma foto apresenta as estruturas metálicas, com lentes acima, projetando as imagens. Depois disso, tem-se a fotografia de uma das imagens penduradas na parede (a caixa de luz com a impressão). Por último, há uma foto da obra sendo reproduzida na fachada da entrada de um prédio, como se fosse uma propaganda da exposição.

O esquema de montagem da obra conta com diversas medidas sobre o posicionamento das peças que a compõem e também com dimensões quanto a cada objeto da instalação. Esses dados compõem o parâmetro cartográfico. Iconograficamente, o esquema consiste em um projeto tridimensional feito virtualmente e algumas fotos que, segundo a artista, podem auxiliar na remontagem da obra. A descrição das peças da obra foi feita de maneira bastante detalhada e fornece dados precisos de algumas peças, como composição do material. Isso auxilia em uma possível reposição; entretanto, não há manifestação de exigências específicas para esse caso. Por fim, a intencionalidade da obra conta com as informações fornecidas nas partes em “Sobre a obra” e “Textos curatoriais” do esquema de montagem.

3.6 “Settlement nº7” de Ricardo Alcaide

No caso da instalação de “Settlement nº7”, de Ricardo Alcaide⁸⁹, datada de 2014, apesar de constar no campo “esquema de montagem” a resposta “sim”, não há outros documentos junto às fichas de diagnósticos da obra. Na ficha de

⁸⁹ “Nasceu em Caracas, Venezuela, 1967. Vive e trabalha em São Paulo, Brasil.” BARÓ. Ricardo Alcaide. Disponível em: <<http://barogaleria.com/artist/ricardo-alcaide/>> Acesso em maio de 2017

catalogação, o campo “descrição formal” foi preenchido detalhadamente. Nele são descritas, sem medidas, as características básicas da obra:

A obra é composta por dez peças que, posicionadas, formam três “prateleiras”. Na parte inferior, as duas primeiras peças são dois tijolos que sustentam uma placa de metal. Em cima desta, do lado esquerdo, há um bloco de fórmica branco, que é a quarta peça. Sobre a mesma laca, à direita, observa-se uma espécie de gaveta de madeira, em cujo fundo lê-se a assinatura do artista. A segunda prateleira (...) ⁹⁰

Houve um cuidado no preenchimento do campo referente à descrição da obra. Os dados desse campo podem ser usados, futuramente, combinado com outras informações, no momento de uma possível remontagem. Porém, na ficha de catalogação, não é descrito em nenhum campo que houve o desmembramento da obra para o preenchimento das fichas de diagnósticos (e que esse material é considerado o “esquema de montagem” da obra).

Na ficha de diagnóstico da obra inteira, há uma fotografia da instalação montada [Figura 14]. Nessa ficha, as partes que compõem a obra foram enumeradas e apontadas. Mandarinou informou que, nesse caso, a equipe escolheu desmembrar a obra em 10 partes para realizar o diagnóstico de conservação de cada parte. As partes 3/10, 6/10 e 9/10 não têm fichas de diagnóstico próprias; por essa razão, suas dimensões, a descrição e o estado de conservação foram registradas na ficha geral da obra. Por exemplo: a medida foi registrada abaixo da fotografia da seguinte maneira: “3/10 – 17,5 x 100,1 x 2,5cm”⁹¹; enquanto no campo das observações foi escrito: “3/10 = chapa de metal, com marcas de oxidação no verso e lateral, abrasão e arranhado na parte superior.”⁹². Essas três partes são as “prateleiras”, enquanto as outras são “apoios” entre elas.

Nas fichas de diagnóstico das peças 1 e 2, todos os dados se repetem, inclusive as dimensões dos objetos, visto que as duas peças são tijolos similares. Os únicos dados que as diferem são os que tratam do estado de conservação da obra, como “mancha de cimento” na peça 2. Como dito anteriormente, a peça 3 não possui ficha de diagnóstico.

⁹⁰ Citação retirada da ficha de catalogação da obra.

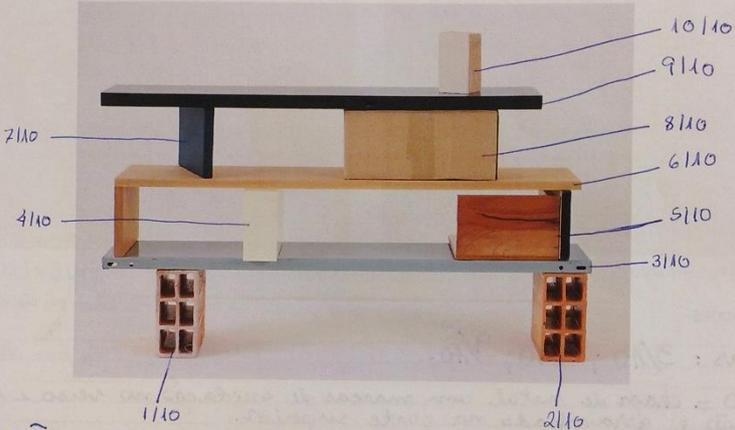
⁹¹ Citação retirada da ficha de diagnóstico da obra.

⁹² Idem.


 MUSEU DE ARTE DO RIO

CÓD. ACERVO: 6967

Ficha Diagnóstico / Conservação		
Nº da obra: MAR. 2014.003061	Localização na Reserva:	Moldura: —
Autor: RICARDO ALCAIDE	Título: SETTLEMENTS Nº 7	Recibo: 131
Ano: 2014	Técnica/Material: TINTA ACRÍLICA, S/TELA, TÍJDLOS, PLACA DE METAL, MADEIRA, FÓRMICA E PAPELÃO	Classe: CONSTRUÇÃO ARTÍSTICA
Dimensões da obra:	dimensões com moldura/suporte: —	Valor:
Doador/Vendedor: GALERIA BARÓ + Ricardo Alcaide	Fundo: Não	Data de entrada: 15/09/2014



Dimensões:
 $3/10$ 17,5 x 100,1 x 2,5 cm | $6/10$ = 19 x 96,5 x 1,7 | $9/10$ = 16,1 x 90 x 3 cm

Estado de Conservação			
01 Abrasão	11 Deformação	21 Fungo	31 Policromia
02 Adesivo	12 Descolamento	22 Furo	32 Rasgo
03 Amassado	13 Desfiado	23 Intervenção Anterior	33 Restauro
04 Afundamento	14 Digitais	24 Mancha	34 Risco
05 Amarelamento	15 Dobra	25 Mancha Umidade	35 Rompimento
06 Arranhão	16 Empenamento	26 Marcas	36 Sujidade
07 Ataque de Insetos	17 Esmacido	27 Mossa	37 Foxing
08 Bolhas	18 Ferrugem	28 Ondulação	38 Espelhamento
09 Carimbo	19 Fissura	29 Oxidação	39 Vinco
10 Craquelê	20 Fita Adesiva	30 Perda	40 Outros

Museu de Arte do Rio
 Praça Mauá, 5, Centro – CEP 20081-240 – Rio de Janeiro/RJ
 (21)2203-1235 – www.museudeartedorio.org.br


 INSTITUTO ODEON

Figura 15: Ficha de diagnóstico da obra “Settlements nº7” de Ricardo Alcaide.

As peças 4 e 5 (que são os apoios entre as partes 3 e 6), são diferentes entre si em dimensão e material; entretanto, as duas têm a mesma altura para a encaixar na próxima “prateleira”. A peça 4 é um “bloco de fórmica” e “contém “marcas de sujidades”, esses são os únicos dados registrados além das medidas. Na peça 5, além das dimensões, registra-se somente “gaveta de madeira” e que apresentava sujidades. Em ambos os casos, a falta de descrição mais detalhada sobre o material usado pode, caso tenha que ser substituído,

prejudicar a intencionalidade da obra. As duas fichas de diagnóstico contam com duas fotos do objeto em cada. Como as peças em questão são tridimensionais, essa quantidade não é suficiente para um registro cartográfico adequado.

A peça 7 foi registrada como “Acrílica s/ tecido”. Além disso, foram registradas as dimensões e o bom estado do objeto. Na peça 8, o material do objeto não foi descrito. Podemos presumir pelas duas imagens que se trata de uma caixa de papelão, mas essa informação não está explícita. Além disso, o estado de conservação apontou descolamento do material e a presença de vida adesiva (material agressivo ao papel depois de anos). Na ficha de diagnóstico do objeto da peça 10, verifica-se o mesmo problema: o objeto não foi descrito. Nesse caso, o objeto assemelha-se a uma tábua de madeira. Além do estado de conservação e das dimensões da obra, nenhuma outra informação sobre o objeto foi explicitada.

Os quatro parâmetros estabelecidos para avaliação foram executados de maneira superficial. A imagem principal proporciona um vislumbre do ângulo frontal da obra montada, mas poderia ter sido completado com outros ângulos e mais fotos de cada uma das 10 peças. Além das dimensões de cada uma das obras, não foi registrado o tamanho geral da obra, nem é relatado o espaço que ele ocupará. Quanto à descrição dos materiais usados, percebe-se que a é simples ou que, por vezes, os materiais não foram registrados. Também não há justificativas quanto às escolhas e condições de reposição das peças. Além disso, em nenhum momento a intencionalidade da obra ou o processo de criação foram registrados. Por fim, não é manifestado nenhum cuidado em especial para a remontagem da obra.

3.7 “Cloak Device” de Romy

“Cloak Device”⁹³, de Romy Pocztaruk⁹⁴, [Figura 15], datada de 2015, foi doada com um “Manual de montagem” no segundo semestre de 2016. Na ficha de catalogação, não consta descrição formal da obra. A ficha de diagnóstico contém uma fotografia [Figura 15] da obra montada e o comentário “vieram com a obra: 5 paus de madeira (1 quebrado), 4 lentes e 3 recortes em papel rosa”.

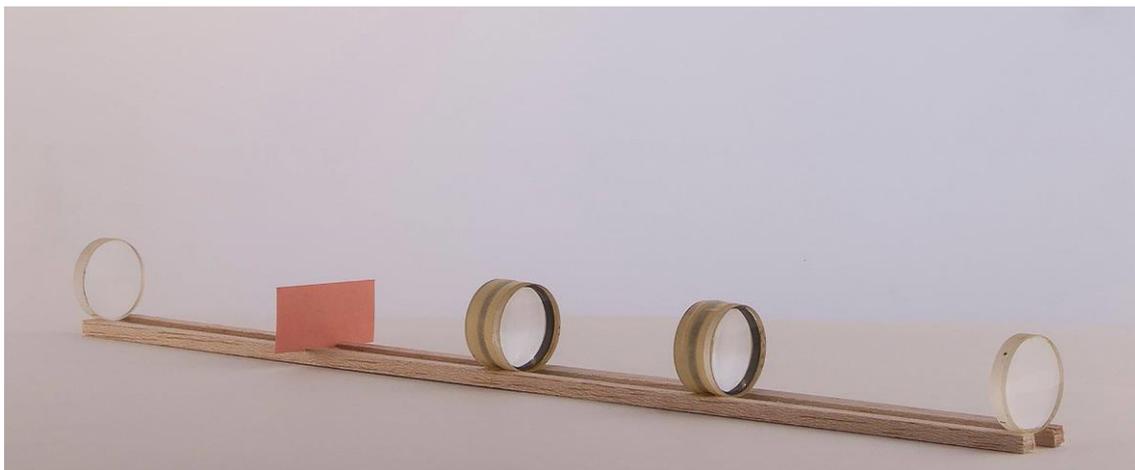


Figura 16: Obra “Cloak Device” de Romy Pocztaruk.

O esquema de montagem contém a mesma imagem do diagnóstico e mais duas fotografias da obra exposta sob ângulos diferentes. A folha com as instruções tem um texto principal em inglês, com esquemas simples e duas imagens ao final e, ao lado, instruções em português [Figura 16]. Na parte em inglês, o site comercial Surplussed⁹⁵ compõe o enunciado das instruções de montagem, o que nos leva a indagar se o esquema se deriva de alguma forma desse site [Figura 17].⁹⁶

Primeiramente, é descrito o que é incluso no conjunto: 2 acromatos, marcados f1, e 2 acromatos duplos, marcados f2. Pelo contexto, presume-se que se tratam de lentes sem cor. Em seguida, há orientações sobre a montagem:

⁹³ Em tradução livre pela autora “Dispositivo de disfarce”.

⁹⁴ “Romy Pocztaruk, é mestre em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Seu trabalho lida com simulações e com a posição a partir da qual o artista interage com diferentes lugares, e com as relações possíveis a partir do cruzamento de diferentes campos e disciplinas (como ciência e comunicação) com o campo da arte, gerando resultados poéticos em diferentes meios e suportes.” ROMY POCZTARUK. Disponível em < <http://romypocz.com/romy-pocztaruk> >. Acesso em maio de 2017.

⁹⁵ SURPLUSSHED. Disponível em www.Surplussed.com Acesso em maio de 2017.

⁹⁶ Site de vendas de dispositivos de encobrimento.

“primeiro coloque as lentes f1 e f2 separadas por 185mm, com o lado convexo encarando um ao outro”⁹⁷. Depois, há outras indicações sobre as distâncias que devem reger o posicionamento das outras lentes.

A seguir, é esquematizado, de forma simples, a obra montada, usando f1 e f2 para se referir as lentes e traços para exemplificar as distâncias entre elas. Em seguida, há indicações sobre o funcionamento da obra: “Olhe pela primeira lente f1 e você verá pelas 4 lentes uma imagem distante.”⁹⁸ Ao inserir um objeto entre a primeira e a segunda lente, o objeto aparecerá à distância. Em seguida, indicam-se três links para que o montador tenha mais detalhes do objeto.

À direita, na parte em português, as instruções foram dadas de forma simples, indicando para que se posicionem as lentes segundo a indicação ao lado (na parte em inglês) e que, se possível, seja adicionada fita dupla face entre a base e as lentes. Além disso, está descrito que os lados côncavos e convexos estão marcados com setas. Não fica explícito se essa intervenção foi feita pelo fabricante, pelo artista ou pelo museu.

Em seguida, o montador deve “seguir o molde de madeira balsa com as marcações e as indicações das setas que está junto do trabalho.”⁹⁹ Depois disso, indica que deve ser colocado o papel rosa entre as duas últimas lentes e. Por fim, informa que, em caso de dúvidas, deve-se entrar em contato com a artista pelo e-mail indicado.

Infere-se, pelas instruções dadas, que houve uma adaptação da montagem do kit do site indicado. Entende-se que as instruções em inglês são as recebidas na compra e o papel rosa foi acrescentado pela artista. Para facilitar o trabalho do museu em uma eventual remontagem, foram feitas marcações de onde as partes devem se encaixar.

⁹⁷ “You first set lenses f1 and f2 separated by 185mm with their convex sides facing each other”
Tradução feita pela autora.

⁹⁸ “Look thru the first F1 and you should be able to see thru all 4 and na image in the distance”.
Tradução livre feita pela autora.

⁹⁹ Citação retirada do esquema de montagem da obra “Cloak Device” de Romy.

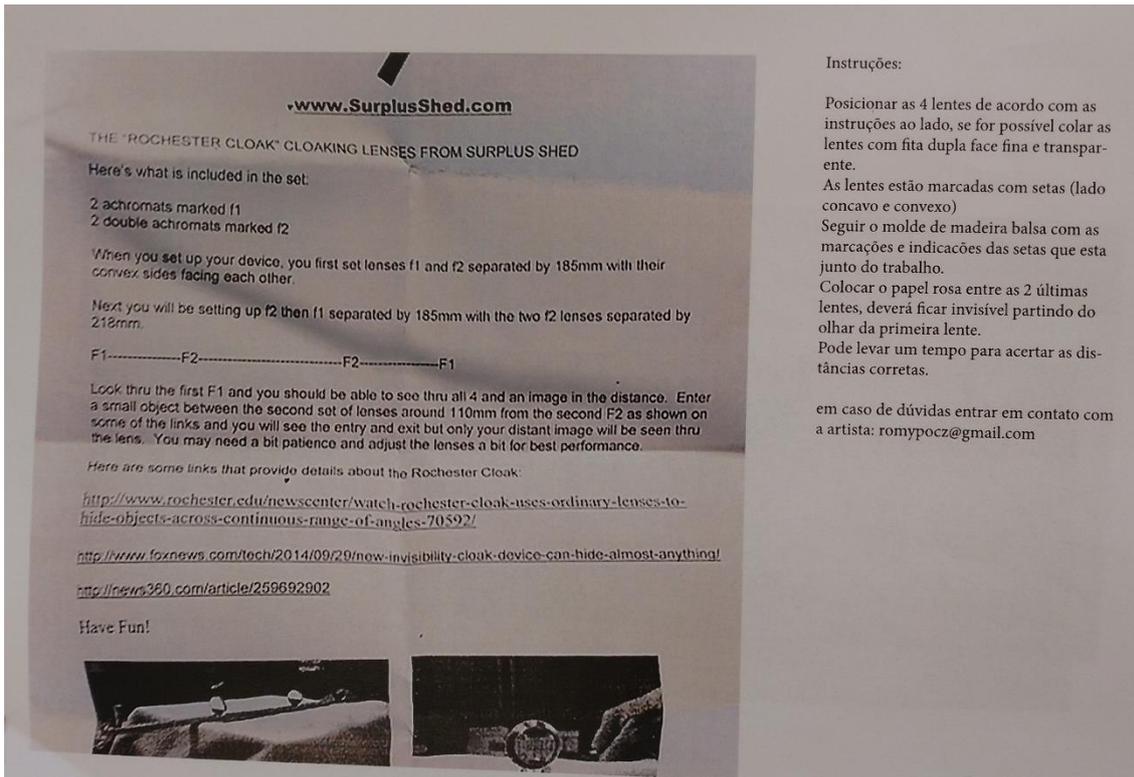


Figura 17: Fotografia do esquema de montagem da obra “Cloak Device de Romy”.

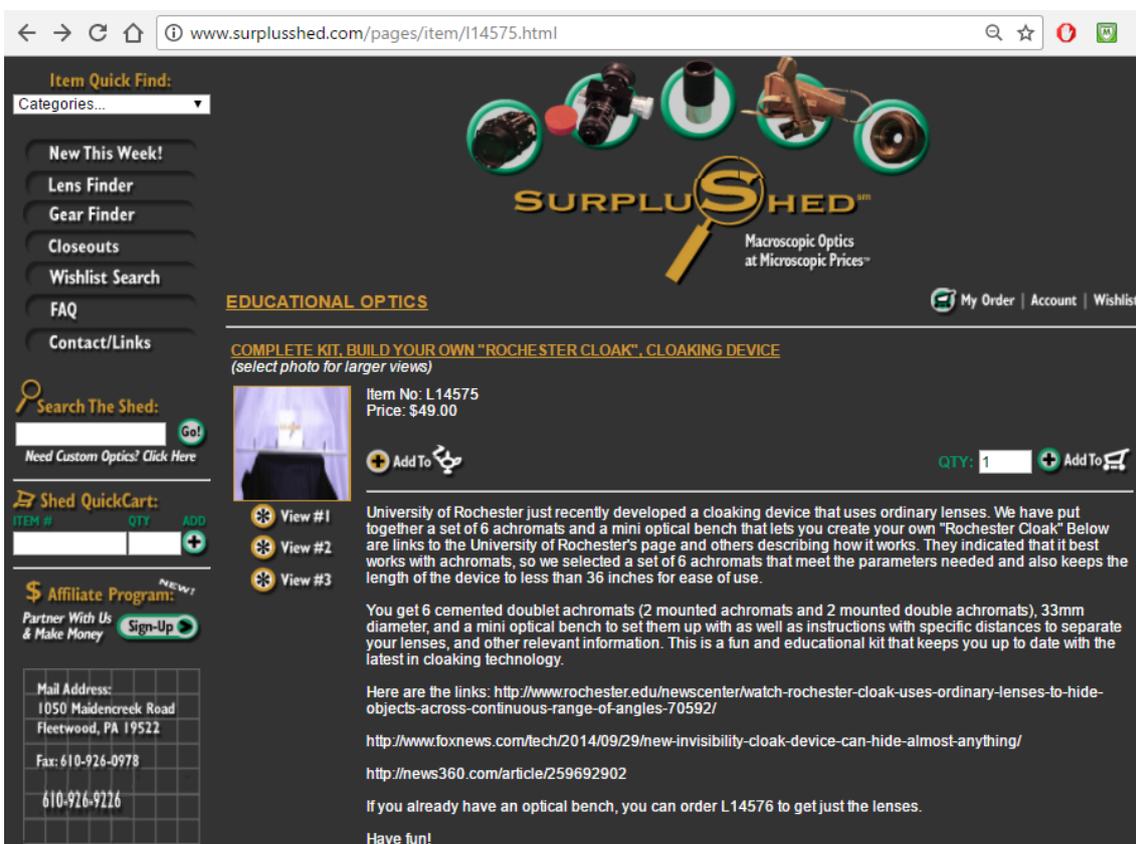


Figura 18: Imagem da página do site Surplussed, com o kit do “Rochester Cloak”.

O parâmetro cartográfico é composto por um esquema simples e pelas medidas que são fornecidas durante o texto. Iconograficamente, há três fotos para auxiliar na montagem, mas nenhuma retrata o processo em si ou as partes separadas. Os objetos usados na obra não foram descritos detalhadamente; tem-se apenas a indicação de que consistem em lentes, madeira balsa e papel. O MAR forneceu a autora uma fotografia adicional da obra desmontada [Figura18], mas não ficou claro como a imagem está associada à documentação desta obra (anexada à ficha de catalogação, por exemplo). Nesse registro fotográfico, podemos perceber que a obra é composta por mais peças do que havia sido apontada pela documentação. As medidas e a composição material de cada uma delas não foram detalhadas. A intencionalidade do artista não foi descrita em nenhum momento. Por fim, tampouco foram apresentadas as condições de remontagem, como iluminação, espaço necessário, interatividade com o público, entre outras.



Figura 19: Fotografia da obra desmontada “Cloak Devide” de Romy.

3.8 “Times Square para John Cage” de Tina Velho

Na ficha de catalogação da obra “Times Square para John Cage” [Figura19], de Tina Velho¹⁰⁰, datada de 2015, a técnica foi registrada como “Impressão digital com pigmento mineral, pintura com tinta acrílica e projeção

¹⁰⁰ “Midiartista, professora e coordenadora do Núcleo de Arte e Tecnologia e das Oficinas de Imagem Gráfica da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Graduada no curso de Gravura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1989. Estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.” ESCOLA DE ARTES VISUAS DO PARQUE LAGE. Tina Velho. Disponível em: <<http://eavparquelage.rj.gov.br/a-escola/professores/cursos-do-professor/?prof=79>> Acesso em maio de 2017

sobre tela”. Com base nessa descrição, podemos imaginar que há uma projeção por cima de uma tela. Entretanto, no campo da descrição formal da obra, não há explanação com clareza.



Figura 20: Imagem da obra “Times Square para John Cage” de Tina Velho.

O esquema de montagem, tem primeiramente, uma capa com o nome da obra e da artista, bem como é apresentada a dimensão da obra, seu ano de confecção e a técnica empregada. Foi escolhido usar o termo “Rider Técnico”¹⁰¹ para intitular o esquema de montagem. Em todas as páginas, há a logomarca da galeria Amarelo Negro, que está registrada na Ficha de diagnóstico como a doadora da obra. Diante disso, conjectura-se que o esquema de montagem tenha sido organizado pela galeria, não pelo artista.

Na capa, há uma imagem que parece uma fotografia, mas não é possível saber se essa imagem já apresenta a obra montada. Na página seguinte, há uma imagem de um ambiente em 3D feito por software, em que aparece o projetor necessário para a montagem com a advertência: “altura mínima 1,80m”. Além disso, há indicação de que o projetor deve estar a 2,70m da parede em que as

¹⁰¹ “O rider técnico é uma lista de equipamentos de sonorização e/ou iluminação que serão necessários.” BERSAN, Fernando. Planejando e organizando seu evento. Disponível em <https://www.somaovivo.org/artigos/planejando-e-organizando-seu-evento-parte-1-o-rider-tecnico-o-input-list-e-o-mapa-de-palco/> Acesso em abril de 2017.

imagens serão projetadas. Há, também, a representação da obra na parede e de uma pessoa observando-a [Figura 20].

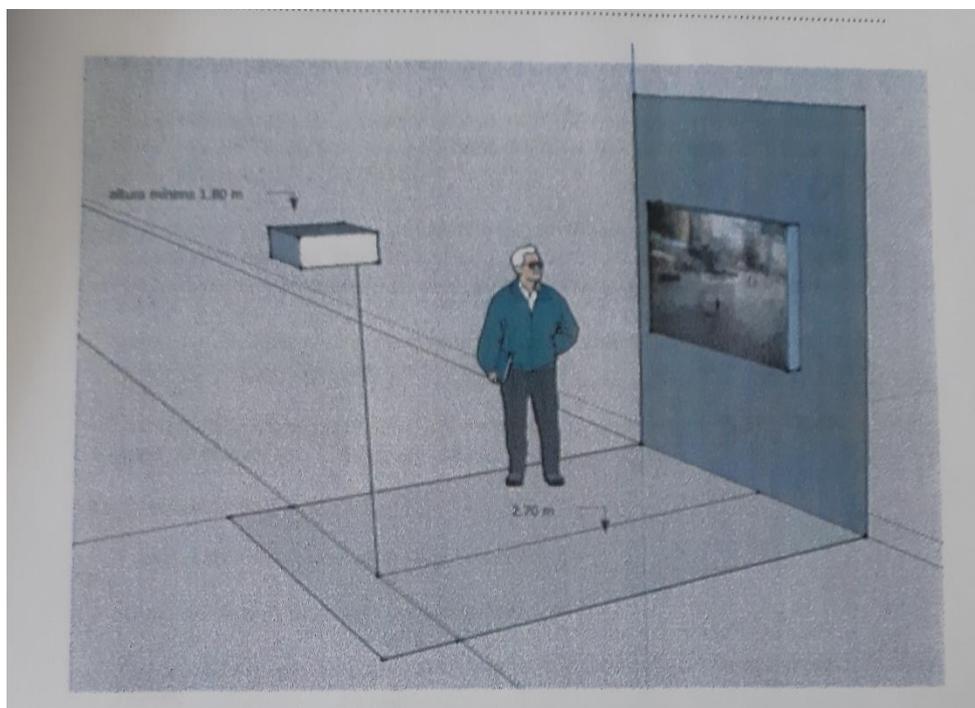


Figura 21: Ilustração do esquema de montagem da obra “Times Square para John Cage” de Tina Velho.

Abaixo da imagem, há 5 etapas para a configuração do projetor. A etapa 1 indica que uma tela deve ser fixada na parede a cerca de 1,5m de altura, usando o meio da tela referência. Na etapa seguinte, indica-se que o projetor deve ser instalado a, no mínimo, 1,80m do chão e 2,70m da parede e que se deve ajustar a projeção na tela. Na etapa 3, é explicado que o cabo deve ser conectado a um adaptador. Na etapa subsequente, afirma-se que a caixa de som¹⁰² deve ser montada no ambiente expositivo e que deve ser conectada ao equipamento. Por fim, a última etapa diz que o equipamento deve estar conectado ao projetor e a internet e aponta que o equipamento deve ter os aplicativos listados no documento.

Na página seguinte, há dois links para fazer o download gratuito dos aplicativos por meio dos quais se pode ter a transmissão ao vivo da Times Square, em Nova York. Com isso, o autor das instruções de montagem

¹⁰² Até então esse dispositivo não tinha sido mencionado em nenhuma descrição da obra ou técnica.

proporciona duas opções para a obra: a transmissão de vídeo (com indicações de como montar isso) e a transmissão do vídeo enviado (também com instruções). Ao fim dessa folha, há instruções de como fazer “a projeção a partir do computador”, em que se explica como para fazê-lo pela transmissão ao vivo ou pela reprodução do vídeo. Por fim, o montador é orientado a tirar dúvidas por meio do número de celular da artista.

Na folha seguinte, há um texto intitulado “Passo a passo para a montagem da obra”. Não está esclarecido por que há duas instruções para a montagem ou quais as diferenças entre ambas. Nessa parte, a primeira instrução diz respeito ao funcionamento da obra: “a obra funciona a partir da projeção de transmissão de vídeos ao vivo da Webcam localizada na Times Square ou do vídeo times-square-jonhcage-ipod.mp4 sobre a tela de linho – 170 x 96 cm.”¹⁰³. Na instrução seguinte, é mencionado que o Rider Técnico (esquema de montagem) e o arquivo do vídeo foram gravados em um pen drive que foi entregue junto à obra. O texto esclarece que, caso não seja possível realizar a transmissão ao vivo, esse vídeo poderá ser utilizado. Por fim há duas indicações: que a transmissão deve ser feita por um iPod, iPhone, iPad ou computador e, por fim, que é necessário que a internet seja de, no mínimo 10 mega e idealmente 25 mega.

Em seguida, na mesma página, estão enumerados os equipamentos necessários. Um projetor, que deve ter, no mínimo, 3000 Ansi Lúmens; um iPod, iPad, iPhone ou computador; um adaptador Apple para conectar o projetor ao dispositivo (há dois links com modelos de adaptadores); um par de caixa de som compatível aos dispositivos e, por fim, cabeamento (extensão e cabo VGA ou HDMI). Não é esclarecido nas fichas se algum desses equipamentos foi doado junto à obra, mas devido ao alto custo desse material, presume-se que não. Ao fim dessa página há ainda uma descrição da Tela¹⁰⁴ e da Mídia.¹⁰⁵. Pela ficha de diagnóstico, não fica claro se a tela foi conservada.

¹⁰³Esquema de montagem da obra “Times Square para John Cage” de Tina Velho. Documentado encontrado no setor de documentação do MAR, em março de 2017.

¹⁰⁴ “Tela de linho com pintura e impressão digital com pigmento mineral e tinta acrílica – dimensão: 170 x 96 cm.”

¹⁰⁵ “Vídeo enviado em PEN DRIVE junto ao Rider Técnico – nome do arquivo: times-square – jonhcage – ipod.mp4. ”

A iconografia do esquema é composta por uma imagem de uma simulação tridimensional da obra montada (com algumas medidas) e uma foto que apresenta somente a obra, mas não como ela foi disposta no espaço expositivo. Cartograficamente, a instalação apresenta medidas relativas à instalação do projetor no que diz respeito à distância que deve ser instalado em relação à parede, ao chão, e à tela. Esses dados são suficientes para uma remontagem, nesse parâmetro. O autor do esquema tomou cuidado para fornecer detalhes sobre os diversos materiais e equipamentos necessários, caso seja necessária uma remontagem, mas não expressou uma solução caso estes se tornem obsoletos no mercado. Por fim, o documento não registra de forma clara a intencionalidade da obra, seu processo de construção e as exigências especiais para uma reexibição.

3.9 “Desvio, Manobra” de Vanderlei Lopes

Na obra “Desvio, manobra” [Figura 21] de Vanderlei Lopes¹⁰⁶, datada de 2016, o MAR mais uma vez se apropriou de sua própria documentação como esquema de montagem da obra. Na ficha de catalogação dessa obra, a descrição formal registra “16 peças em bronze fundido que consiste na representação dos rastros de um pneu em uma mancha no chão. ”

¹⁰⁶ “Vive e trabalha em São Paulo, SP. Representada pela Athena Contemporânea e Galeria Marília Razuk. Indicado ao PIPA em 2012, 2014 e 2016. ” PREMIO PIPA. Vanderlei Lopes. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/vanderlei-lobes/>> Acesso em maio de 2017.



Figura 22: Obra “Desvio, Manobra” de Vanderlei Lopes.

No caso dessa obra, foi esclarecido¹⁰⁷ que a fotografia da obra montada foi o considerado pelo museu como esquema de montagem da instalação. Na ficha de diagnóstico, há uma fotografia que registra a posição de cada uma das 16 peças durante sua exibição como obra montada. A ficha conta, também, com outra foto em anexo com a obra desmontada (ao que parece, em processo de acondicionamento para guardá-la); nessa imagem, foram indicadas as numerações de cada uma das peças. No registro fotográfico das fichas (de diagnóstico e de catalogação), a obra está montada, mas não numerada. Não ficou explícito de que maneira a numeração auxiliaria em uma remontagem, visto que não há uma correspondência entre a numeração feita e a posição de cada peça na obra instalada.

Esse esquema de montagem conta somente com uma dimensão, a da obra montada. As medidas de cada uma das peças não foram registradas nesses documentos, tampouco o foram as distâncias entre elas. Iconograficamente, o esquema conta somente com duas fotografias: uma da obra montada em exibição e outra dela desmontada para armazenamento. Não houve registro fotográfico das peças em separado. A descrição dos materiais foi

¹⁰⁷ Informação cedida pela museóloga Bianca Mandarino em março de 2017.

feita por meio do preenchimento do campo referente ao material/técnica, em que foi registrado “bronze fundido”. Não foram documentadas características específicas dos materiais nem as orientações em caso de reposição ou substituição. Por fim, não foram registrados dados quanto à intencionalidade do artista e ou às exigências para a reexibição da obra.

3.10 “Homenagem do povo...” de Yan Braz

No esquema de montagem da obra “Homenagem do povo do século XX ao povo do século XXI” [Figura 22], de Yan Braz¹⁰⁸, datada de 2015, as fotografias da obra montada tornaram-se o esquema de montagem da instalação. A obra conta com a peculiaridade de ser composta pela base (sobre a qual a obra é montada), 55 objetos e 96 fotos, o que resulta em 152 partes, número consideravelmente maior que o normal.

Na ficha de catalogação da obra, a descrição formal foi feita com base no posicionamento da peça. Assim, tem-se, por exemplo: “no canto inferior esquerdo, pedaço de emborrachado preto com bordas irregulares de rasgo, 35 lâminas de vidro...”. Entretanto, a ficha conta com 4 imagens da obra montada no chão, cada fotografia feita a partir de um ângulo diferente, não sendo explícito qual foto foi usada na descrição como referência. Tanto na ficha de catalogação quanto na de diagnóstico, o material/técnica foi preenchido como “variado”.

¹⁰⁸ “Segundo colocado no Prêmio Tatuagem Urbana, concedido pelo Museu Histórico Nacional e pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage.” PONTES, Fernanda. Calçada do Centro ganha intervenção de artista em pedras portuguesas. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/calçada-do-centro-ganha-intervencao-de-artista-em-pedras-portuguesas.html>>. Acesso em maio de 2017.



Figura 23: Fotografia da obra “Homenagem do povo do século XX ao povo do século XXI” de Yan Braç

Na ficha de diagnóstico da obra, estão anotadas as principais informações sobre as peças que a compõem; contudo, a maior parte consiste em observações acerca de seu estado de conservação. As informações que não são sobre o estado de conservação são: 35 vidros, bola murcha e 4 drivers disquetes. Mais uma vez, é explicitado que a instalação é formada por 55 objetos e 96 fotos e é acrescentado que os “itens compõem a peça”. Em ambas as fichas, as 152 peças não foram enumeradas, registradas ou descritas de forma clara. Junto à ficha, foi grampeada uma folha com uma foto da obra montada, sem que contenha anotações de qualquer tipo.

O esquema de montagem da obra não conta com dados cartográficos. Não foram apontadas dimensões de nenhuma das partes que a compõem nem da base sobre a qual é montada. Iconograficamente, o trabalho conta com as 6 fotografias da instalação em exposição a partir de vários ângulos, o que auxilia na remontagem da obra. Os documentos não registram todas as partes que compõem a obra; conseqüentemente, os materiais utilizados, as técnicas e os dados necessários para o caso de uma possível reposição também não foram

documentados. Por fim, o esquema de montagem não registrou a intencionalidade do artista, a concepção da obra, o processo de construção nem condições para a reexibição da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise feita, podemos perceber que faltam diretrizes claras na construção dos esquemas de montagem das instalações estudadas. Como resultado, há uma larga variação de quantidade e qualidade de informações empregadas. Usualmente, os parâmetros iconográficos e cartográficos são mais detalhados e completos do que os relacionados aos materiais e à intencionalidade da obra. Isso ocorre possivelmente porque os primeiros são percebidos como necessários em caso de eventual remontagem de algumas instalações, enquanto os dois últimos são, por vezes, pressupostos.

Vale ressaltar como é flexível o preenchimento do campo “esquemas de montagem”. Não há uma quantidade mínima de dados a serem fornecidos para uma obra ter o esquema. Os requisitos para que o documento “esquema de montagem” seja considerado finalizado não são claramente delimitados pelo museu; por esse motivo, quaisquer dados que possam ajudar na remontagem são considerados “esquemas de montagem”, sem que haja delimitação de quais informações são realmente necessárias para o processo. No caso da instalação “Settlements nº7”, a própria documentação da obra, porque precisava ser mais detalhada, foi suficiente para ser considerado o esquema de montagem. Dessa maneira, não houve participação do artista na documentação da obra em termos iconográficos, no descritivo sobre os materiais, no conceito da obra, na participação do artista e nos requisitos para a reexibição.

Levando em consideração como o MAR configurou seus esquemas de montagem, podemos inferir que o parâmetro iconográfico é o principal referente no processo de registro da montagem. Nos documentos que foram considerados esquemas de montagem para as obras “Desvio, manobra” de Vanderlei Lopes, “Settlements nº7”, de Ricardo Alcaide, e “Homenagem do povo do século XX ao povo do século XXI”, de Yan Braz, todos concebidos pelo MAR, podemos perceber que o aspecto iconográfico – por meio de registros fotográficos – é considerado o principal meio para a remontagem de instalações.

Iconograficamente, a obra “Guitarra Dupla” de Chiara Banfi, é bem detalhada porque traz 10 etapas para a construção da instalação. Apesar do esquema não fornecer registros fotográficos da obra montada, apresenta 10

ilustrações de cada uma das etapas da montagem. A ficha catalográfica da obra possui fotografias da obra em exposição.

Dentro do parâmetro cartográfico, o esquema de montagem da obra “Times Square para John Cage”, de Tina Velho, provém uma quantidade de dados suficiente para uma remontagem. Ao fornecer a altura do projetor e a distância entre o projetor e a imagem projetada, o esquema supre cartograficamente a quantidade de dados necessários para uma remontagem da obra.

Quanto ao parâmetro relacionado à materialidade, a obra “Constelação”, de Márcio Sampaio, é a que enfrenta maiores desafios. A obra é composta por uma base de madeira azul e macarrões de letrinha. Em virtude da deterioração que ocorreu enquanto a obra era exposta, a base de madeira foi descartada. O MAR possui as instruções necessárias para a reconstrução da base para uma reexibição. O macarrão de letrinha compõe outro desafio, pois, por ser um alimento, precisa de um cuidado especial no armazenamento. Além disso, o material pode deteriorar-se e tornar-se inutilizável, a que se soma o risco de não ser possível sua reposição a longo prazo.

O parâmetro mais raro de ser atingido reside na intencionalidade do artista na instalação a ser documentada. Apesar de estar quase sempre ausente, trata-se de uma característica fundamental para o entendimento da obra. Ao compreender a obra e seu sentido, a curadoria pode fazer escolhas mais precisas quando inseri-la em uma exposição. Além disso, os mediadores da exposição podem fornecer dados mais detalhados sobre a obra, de maneira que a documentação tenha mais dados para a remontagem e possa realizar melhores escolhas para a reexibição da obra, entre outros. Somente a obra “Erosões de luz acontecem (...)”, de Raquel Versieux, contemplou esse aspecto da obra. Por meio de um texto sobre a obra e textos curatoriais, a artista registrou a poética da instalação.

Dessa maneira, podemos inferir que o conjunto de esquemas de montagem analisado não é uniforme e não possui padrões em sua construção. O único esquema de montagem que fornece dados dentro dos quatro parâmetros propostos foi o da obra “Erosões de luz (...)”, de Raquel Versieux;

entretanto, mesmo esse ainda poderia aprofundar-se em alguns aspectos. A heterogeneidade dos esquemas de montagem deve-se ao fato de que esses serão criados externamente ao MAR. Visto que o(a) artista ou galeria, ao confeccionarem os esquemas, não são conduzidos a registrar certos dados, os documentos são produzidos intuitivamente, sendo as informações ali inseridas escolhidas pelo autor e pelo responsável por sua inserção no acervo.

Uma vez que as instituições museológicas compreendam a complexidade das instalações de arte e a documentação que a acompanha, essas instituições precisam elaborar adequadamente registros para essas obras. Ao prever a estrutura dos documentos que refletem as obras de arte contemporâneas, os museus conseguem reexibi-las de maneira mais semelhante àquilo que foi proposto pelo artista. Performances, vídeos instalações e *land art* são alguns exemplos de outras manifestações de arte que podem contar com pesquisas sobre como documentá-las de forma adequada sem que haja perdas significativa de dados.

REFERÊNCIAS

AMSTERDAM UNIVERSITY. Inside installations: Theory and practice in the Care of Complex artworks - INCCA. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

ANZOLIN, Heloisa Helena. Rede Pergamum: História, Evolução e Perspectivas. *Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina, Florianópolis*, v.14, n.2, 493-512, 2009.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. Site oficial. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/130508>> Acesso em maio de 2017.

BARÓ. Ricardo Alcaide. Galeria Baro. Site oficial. Disponível em: <<http://barogaleria.com/artist/ricardo-alcaide/>> Acesso em maio de 2017.

BERSAN, Fernando. Planejando e organizando seu evento. Disponível em <https://www.somaovivo.org/artigos/planejando-e-organizando-seu-evento-parte-1-o-rider-tecnico-o-input-list-e-o-mapa-de-palco/> Acesso em abril de 2017.

BRASILEIROS. Museu de Arte do Rio apresenta exposição “Ao amor do público”. 2016. Disponível em <http://brasileiros.com.br/2016/03/museu-de-arte-rio-apresenta-exposicao-ao-amor-publico/> Acesso em março de 2016.

CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação museológica. *In: Caderno de diretrizes museológicas I*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. 2º Edição. p. 31-90. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno_Diretrizes_I%20Completo.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2015.

CYPRIANO, Fabio; CANÔNICO, Márcio. Focado em formação de pessoas e de acervo, Museu de Arte do Rio abre na sexta-feira. Folha de São Paulo. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1237783-focado-em-formacao-de-pessoas-e-de-acervo-museu-de-arte-do-rio-abre-na-sexta-feira.shtml> Acesso em março de 2017.

CYPRIANO, Fabio; CANÔNICO, Márcio. Leia a íntegra da entrevista com Paulo Herkenhoff, diretor do Museu de Arte do Rio. Folha de São Paulo. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1237631-leia-a->

integra-da-entrevista-com-paulo-herkenhoff-diretor-do-museu-de-arte-do-rio.shtml Acesso em março de 2017.

ESCOLA DE ARTES VISUAS DO PARQUE LAGE. Tina Velho. Disponível em: <<http://eavparquelage.rj.gov.br/a-escola/professores/cursos-do-professor/?prof=79>> Acesso em maio de 2017.

ESTADO DE MINAS. Museu de Arte do Rio abre as portas com acervo de 3 mil obras e quatro exposições. 2013. Disponível em: http://estadodeminas.lugarcerto.com.br/app/noticia/noticias/2013/02/28/interna_noticias,47003/museu-de-arte-do-rio-abre-as-portas-com-acervo-de-3-mil-obras-e-quatro-exposicoes.shtml Acesso em março de 2017.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação Museológica: teoria para uma boa prática. Estudos Museológicos. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994, p. 64-74.

FERREZ, H. D.; BIANCHINI, M. H. S. Thesaurus para acervos museológicos. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1987. 2v. (Série Técnica).

FONSECA, Diogo. Subversão em três quadros: padrões de intenção na obra de Laerte Coutinho. Universidade Federal de Pernambuco Centro de Artes e Comunicação Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Recife. 2013, p. 48/49.

FREIRE, Cristina. Do perene ao transitório: novos paradigmas para o museu de arte contemporânea. *In: I Seminário internacional – Arquivos de Museus e Pesquisas*. MAC USP, 2010, p. 93 – 100.

GAZETA DO POVO. Palácio Dom João VI será pinacoteca. 2009. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/palacio-dom-joao-vi-sera-pinacoteca-blw2ao2bys9ycbboatm93dl5a>> Acesso em março de 2017.

HUCHET, Stéphane. A instalação em situação. *In: Arte & Ensaios*, nº 12, p. 65-2005.

HUCHET, Stéphane. Intenções espaciais – A Plástica Exponencial da Arte (1900 – 2000). 1. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

MÁRCIO Sampaio. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11837/marcio-sampaio>>. Acesso em maio de 2017.

MUSEU DE ARTE DO RIO. Biblioteca. Disponível em:

<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/educacao/biblioteca> Acesso em março de 2017.

MUSEU DE ARTE DO RIO. Escola do olhar. Disponível em:

<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/educacao/escola-do-olhar/cursos>

Acesso em março de 2017.

MUSEU DE ARTE DO RIO. Guignard e o Oriente, entre o Rio e Minas. Disponível em: <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/node/2055> Acesso em março de 2017.

MUSEU DE ARTE DO RIO. Missão, Visão e Valores. Disponível em:

<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/gestao/missao-visao-e-valores>

Acesso em março de 2017.

MUSEU DE ARTE DO RIO. O MAR. Disponível em:

<<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar>> Acesso em março de 2017.

MUSEU DE ARTE DO RIO. Porto Maravilha. Disponível em:

<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar/porto-maravilha> Acesso em

março de 2017.

MUSEU DE ARTE DO RIO. Reserva técnica. Disponível em:

<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar/reserva-tecnica> Acesso em

março de 2017.

NASCIMENTO, Elisa Noronha. A musealização da arte contemporânea como um processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu. In: *MIDAS [Online]*, nº 3 | 2014.

O GLOBO. Museu de Arte do Rio tem novo diretor: Evandro Salles. 2016.

Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/museu-de-arte-do-rio-tem-novo-diretor-evandro-salles-20221932>>

Acesso em junho de 2017.

ODEON INSTITUTO. Conheça o instituto. Disponível em <<http://www.odeoncompanhiateatral.com.br/instituto/conheca-o-instituto/>> Acesso em junho de 2017.

OLIVEIRA, Emerson. Algo Familiar: considerações sobre as doações em museus de arte brasileiros. Revista MUSAS Nº 6, 2014, p. 77 – 90.

PRÊMIO PIPA. Chiara Banfi. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/chiara-banfi/>> Acesso em maio de 2017.

PRÊMIO PIPA. Karina Zen. Disponível em <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/karina-zen/>> Acesso em 2017.

PREMIO PIPA. Raquel Versieux. Disponível em <<http://www.premiopipa.com/pag/raquel-versieux/>> Acesso em maio de 2017.

PREMIO PIPA. Vanderlei Lopes. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/vanderlei-lopes/>> Acesso em maio de 2017.

PONTES, Fernanda. Calçada do Centro ganha intervenção de artista em pedras portuguesas. 2016. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/calcada-do-centro-ganha-intervencao-de-artista-em-pedras-portuguesas.html>> Acesso em maio de 2017.

PONTES, Fernanda. Paulo Herkenhoff deixa direção cultural do Museu de Arte do Rio. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/paulo-herkenhoff-deixa-direcao-cultural-do-museu-de-arte-do-rio.html>> Acesso em março de 2017.

RODRIGUES, Christiane. Museus do Rio recebem exposições especiais e inéditas na Olimpíada. GLOBO. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/olimpiadas/rio2016/noticia/2016/08/museus-do-rio-recebem-exposicoes-especiais-e-ineditas-na-olimpiada.html>> Acesso em março de 2017.

ROMY POCZTARUK. Disponível em < <http://romypocz.com/romy-pocztaruk> > Acesso em maio de 2017.

SEHN, Magali Melleu. Entre Resíduos e Dominós. Preservação de Instalações de Arte no Brasil. 1. ed. Belo Horizonte: C/ARTE, 2014.

SILVA, Luciana Bosco e. Instalação: espaço e tempo. 2012. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Artes)- Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS8R8LVY/tese_pdf.pdf?sequence=1>. Acesso em 2 dez. 2014.

SOUZA, Angela Gomes de. Museu de Arte do Rio-MAR. Reflexões sobre museu, arte contemporânea e cidade. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes. 2015.

SMIT, Johanna. O arquivo de museu e a informação. In: *I Seminário internacional – Arquivos de Museus e Pesquisas*. MAC USP, 2010 p. 85.

SURPLUSSED. Disponível em <www.Surplussed.com> Acesso em maio de 2017.

VANRELL, Arianne. Conservação e restauração de arte contemporânea - Instalações de Arte e novos meios. In: *Gestão Museológica*. Câmara dos Deputados. 2013, p. 155 - 160.

ANEXO 1 – FICHA DE CATALOGAÇÃO DA COLEÇÃO MAR

Fornecida pela instituição em março de 2017



Museu de Arte do Rio
PERGAMUM - Sistema Integrado de Bibliotecas
Ficha de catalogação

1 - ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO

1.1 - Identificação

Número de registro

Coleção

Número de Patrimônio SISBENS

Classe

Subclasse

Termo (Objeto)

Núcleo significativo

Localização permanente

Localização atual

2 - ÁREA DE ESPECIFICAÇÃO

2.1 - Especificação

Autoria

Nome completo

Biografia

Título

Data

Data atribuída

Local

Material/Técnica

Moldura removida

Localização da moldura

Assinatura

Localização da assinatura

Transcrição da assinatura

Marcas e inscrições

Descrição formal

Dimensão da Obra
(Altura/Largura/Profundidade) (cm)

Dimensão com Moldura
(Altura/Largura/Profundidade) (cm)

Peso (kg)

3 - ÁREA DE PROCEDÊNCIA

3.1 - Dados de aquisição

Forma de aquisição

Doador/Vendedor

Data de entrada

Fundo

Recibo

Proposta de doação

Status proposta de doação

Certificado de autenticidade

Valor de compra

Valor de seguro

Número anterior

4 - ÁREA DE CONSERVAÇÃO

4.1 - Conservação

Estado de conservação

Ficha de diagnóstico

Temperatura (°C)

Umidade (%)

Illuminância (Lux)

Intervenções anteriores

Recomendações

5 - ÁREA DE PESQUISA

5.1 - Referência

Referência
arquivística/bibliográfica/publicação

Esquema de montagem

Participação em exposição/jornal

Obra relacionada

Palavra-chave/termo controlado

Observação

6 - RESPONSABILIDADE DA CATALOGAÇÃO

6.1 - Responsável Técnico

Catalogado por

Atualizado por

Data e Hora

Data de inventário

7 - ARQUIVO DIGITAL

7.1 - Vínculo

Crédito da imagem

Site

Endereço eletrônico

ANEXO 2 – LISTA CONTENDO AS INSTALAÇÕES NA COLEÇÃO MAR

Fornecida pela instituição em 2017

Acervo	Número de registro	Termo (Objeto)	Autoria	Título
5301	MAR.2013.000438 8/8	Instalação	Jeanete Musatti	Foi um Rio que passou na minha vida
5313	MAR.2013.000464 11/11	Instalação	Raquel Versieux	Erosões de luz acontecem aqui entre 1817 e 2817 (...)
5498	MAR.2013.000717 2/2	Instalação	Karina Zen	E.N. & L.I.
6954	MAR.2014.003038	Instalação	Efrain Almeida	Sozinho
6967	MAR.2014.003061 10/10	Instalação	Ricardo Alcaide	Settlements nº 7
7347	MAR.2014.003463 4/4	Instalação	Paulo Vivacqua	Placa (You and Me)
7709	MAR.2014.003852	Instalação	Miguel Chikaoka	Haga Kute
7725	MAR.2014.003874	Instalação	Esqueleto Coletivo	Passagens
8126	MAR.2014.004288	Instalação	Mico (Colaboração de Contrafilé)	Não estamos em Rebelião
8171	MAR.2014.004333	Instalação	Helô Sanvoy	Junta
8207	MAR.2014.004370 2/2	Instalação	Lise Lobato	Facas de Meu Pai
8245	MAR.2014.004408	Instalação	Otoni Mesquita	Oferenda da floresta
8246	MAR.2014.004409	Instalação	Melissa Barbery	Low Tech Garden
8397	MAR.2014.004560 43/43	Instalação	Sérgio Vega	Modernismo Chamânico (catedral-abacaxi-bossanova)
8420	MAR.2014.004583	Instalação	Bijari	Natureza Morta
8454	MAR.2015.004620	Instalação	Márcio Sampaio	Constelação
8497	MAR.2015.004663 2/2	Instalação	Detanico Lain	Analema (S)

9391	MAR.2015.005134	Instalação	Jaques Faing	Série Gerador Alegórico
9393	MAR.2015.005135	Instalação	Jaques Faing	Série Gerador Alegórico
9466	MAR.2015.005187 5/5	Instalação	Armando Queiroz	Suor
10605	MAR.2015.005885 152/152	Instalação	Yan Braz	Homenagem do povo do século XX ao povo do século XXI
17985	MAR.2016.006496	Instalação	Chiara Banfi	Guitarra Dupla, série desenho sonoro
18014	MAR.2016.006517	Instalação	Tina Velho	Times Square para John Cage - 27 de janeiro de 2015, 7:19 AM
18016	MAR.2016.006519	Instalação	Matheus Rocha Pitta	Sopa de pedra (Monumento)
18059	MAR.2016.006556	Instalação	Ivens Machado	Sem título
18224	MAR.2016.006619 8/8	Instalação	Wagner Barja	Série Mico - arapucas semânticas
18250	MAR.2016.006628 3/3	Instalação	Guilherme Peters	Bastille
18265	MAR.2016.006636 9/9	Instalação	Roberto Winter	Ensaio sobre a liberdade
18267	MAR.2016.006637 8/8	Instalação	Deyson Gilbert	Fantasy from the economy of the image series
18272	MAR.2016.006642 11/11	Instalação	Cadu Costa	Sisyphus
18626	MAR.2016.006751 8/8	Instalação	Ana Holck	Número 26
19192	MAR.2016.006911 5/5	Instalação	Paulo Roberto Leal	Regata
19265	MAR.2016.006917 4/4	Instalação	Pablo Lobato	Quadrado (Girafa, #1)
19266	MAR.2016.006918 4/4	Instalação	Pablo Lobato	Quadrado (Girafa, #2)
19267	MAR.2016.006919 4/4	Instalação	Pablo Lobato	Quadrado (Girafa, #3)
19442	MAR.2016.006984 16/16	Instalação	Vanderlei Lopes	Desvio/Manobra
19748	MAR.2016.007104	Instalação	Bruno Cançado	0 [Zero]

