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

FERNANDA WERNECK CÔRTES

INSTALAÇÕES ARTÍSTICAS DO MUSEU DE ARTE DE BRASÍLIA:
documentação e reapresentação (1985-2015)

Brasília-DF
2015

FERNANDA WERNECK CÔRTES

INSTALAÇÕES ARTÍSTICAS DO MUSEU DE ARTE DE BRASÍLIA:
documentação e reapresentação (1985-2015)

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
2015

C828i CÔRTES, Fernanda Werneck

Instalações artísticas do Museu de Arte de Brasília: documentação e reapresentação (1985-2015) / Fernanda Werneck Côrtes. – 2015.
55f. 30cm.

Monografia (Graduação em Museologia) – Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, Brasília, 2015.
Orientação: Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

1. Museu de Arte de Brasília 2. Documentação Museológica 3. Preservação 4. Arte Contemporânea 5. Instalações Artísticas. I Côrtes, Fernanda Werneck. II Título

CDU 069:7

FOLHA DE APROVAÇÃO

"*Instalações Artísticas do Museu de Arte de Brasília: documentação e representação (1985 – 2015)*"

Aluna: Fernanda Werneck Côrtes

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:

Orientadora: _____

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira – Orientador
Professor do Departamento de Artes Visuais – IDA/UnB
Doutor em História– UnB

Membro: _____

Andrea Fernandes Considera – Membro
Professora do Curso de Museologia – FCI/UnB
Doutora em História - UnB

Membro: _____

Silmara Küster de Paula Carvalho- Membro
Professora do Curso de Museologia – FCI/UnB (UnB)
Mestre em Tecnologia - UTFP

Brasília-DF, 07 de julho de 2015.

Aos meus pais, Aline e Armando, por sempre acreditarem em mim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, por sua orientação paciente, solícita e dedicada. Por ter me inspirado e entusiasmado a escolher e desenvolver este tema.

Aos membros da banca, por gentilmente aceitarem o convite e dedicarem seu tempo à leitura desse trabalho.

À Ana Maria Frade e Luciano Antunes, pela disponibilidade e atenção durante a realização dessa pesquisa no MAB.

A todos os professores que, nesses cinco anos, me transmitiram seus ensinamentos.

Aos colegas de pesquisa, que me estimularam durante a realização desse trabalho, por meio das discussões, conversas e trocas de conhecimento em nossos encontros.

À minha família, por me incentivar, aconselhar e compreender. Por me apoiar, incondicionalmente, em todas as minhas escolhas e decisões.

RESUMO

O presente trabalho expõe uma análise da documentação das instalações artísticas que integram o acervo do Museu de Arte de Brasília (MAB), desde a sua inauguração, em 1985. A partir da apresentação de referenciais teóricos da museologia e da história da arte, o intuito é mostrar a relação entre a prática museológica de documentação e os processos de reapresentação dessa categoria de obra de arte contemporânea. Para tanto, a pesquisa buscou apresentar um conceito possível de instalação e a problemática que envolve a sua preservação, contextualizando-os à situação do MAB por meio de dois estudos particulares.

Palavras-chave: Museu de Arte de Brasília. Documentação Museológica. Preservação. Arte Contemporânea. Instalações Artísticas.

ABSTRACT

The present paper provides an analysis of the documentation of the installation art collection from the Brasilia Art Museum (MAB) since its opening in 1985. Through the presentation of theoretical frameworks from museology and art history, the intention is to demonstrate the relation between the museological practice of documenting and the process of reexhibiting this class of contemporary artwork. To this end, the research seeks to present a possible concept of installation art and the problematics involving its preservation, contextualizing it to MAB's circumstances by studying two particular cases.

Key-words: Brasilia Art Museum. Museological Documentation. Preservation. Contemporary Art. Installation Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Ernesto Neto, *Grupo Pólipo*, 1990.
Crédito da foto: José Maria Palmieri:
cf. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, 2003, p. 51.....28

Figura 2. Ernesto Neto, *Grupo Pólipo*, 1990.
Crédito da foto: Daniel Mira e Glênio Lima:
cf. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, 2013. p. 114.....28

Figura 3. Elaine Tedesco, *Sem Título*, 1997.
Crédito da foto: Daniel Mira e Glênio Lima:
cf. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, 2013. p. 118-119.....29

Figura 4. Elyezer Szturm, *Chuva*, 1996/1998.
Crédito da foto: Wilton Montenegro:
cf. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, 2003, p. 78.....30

Figura 5. Patrícia Dias Franca, *Absorção Impregnação Opacidade Recobrimento – o corpo [vermelho]*, 1998.
Fonte: Site da artista. Disponível em:
<http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca>.
Acesso em: 21 jun. 2015.....31

Figura 6. Regina de Paula, *Sem Título*, 1998.
Crédito da foto: José Maria Palmieri:
cf. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, 2003, p. 68.....32

Figura 7. Júlio César Alves Lopes, *MiniMuseu*, 2003.
Crédito da foto: Daniel Mira e Glênio Lima:
cf. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, 2013. p. 121.....33

Figura 8. Montagem de *Oca-Maloca*, de Maria Tomaselli.
Fotografia obtida no *blog* da artista. Disponível em:
<http://mariatomaselli.blogspot.com.br>.
Acesso em: 21 jun.2015.....39

Figura 9. Montagem de *Oca-Maloca*, de Maria Tomaselli.
Fotografia obtida no *blog* da artista. Disponível em:
<http://mariatomaselli.blogspot.com.br>.
Acesso em: 21 jun.2015.....39

Figura 10. Montagem de *Oca-Maloca*, de Maria Tomaselli.
Fotografia obtida no *blog* da artista. Disponível em:
<http://mariatomaselli.blogspot.com.br>.
Acesso em: 21 jun.2015.....40

Figura 11. Interior de *Oca-Maloca*, de Maria Tomaselli.
Fotografia obtida no *blog* da artista.
Disponível em: <http://mariatomaselli.blogspot.com.br>.
Acesso em: 21 jun.2015.....40

Figura 12. *Oca-Maloca*, de Maria Tomaselli,
Caixa Cultural de São Paulo, 2010.
Fotografia obtida no *blog* da artista.
Disponível em: <http://mariatomaselli.blogspot.com.br>.
Acesso em: 21 jun.2015.....41

Figura 13. *Oca-Maloca*, de Maria Tomaselli, vista de cima.
Caixa Cultural de São Paulo, 2010.
Fotografia obtida no blog da artista.
Disponível em: <http://mariatomaselli.blogspot.com.br>.
Acesso em: 21 jun.2015.....41

Figura 14. *Oca-Maloca*, de Maria Tomaselli,
Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, 2013
Crédito da foto: Jefferson Vellano. Disponível em:
<http://ssl.panoramio.com/photo/99142537>
Acesso em: 21 jun. 2015.....41

Figura 15. Projeto de candidatura da obra *NBP*, de Ricardo Basbaum.
Prêmio Brasília de Artes Plásticas 1990/1991.
Crédito da foto: Fernanda Werneck Côrtes.....42

Figura 16. Projeto de candidatura da obra *NBP*, de Ricardo Basbaum. Prêmio Brasília de Artes Plásticas 1990/1991. Crédito da foto: Fernanda Werneck Côrtes.....43

Figura 17. Projeto de candidatura da obra *NBP*, de Ricardo Basbaum. Prêmio Brasília de Artes Plásticas 1990/1991. Crédito da foto original presente no projeto: Márcio R. M.e Ricardo Basbaum. Crédito da foto do projeto: Fernanda Werneck Côrtes.....43

Figura 18. Projeto de candidatura da obra *NBP*, de Ricardo Basbaum. Prêmio Brasília de Artes Plásticas 1990/1991. Crédito da foto original presente no projeto: Márcio R. M e Ricardo Basbaum. Crédito da foto do projeto: Fernanda Werneck Côrtes.....43

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

FCDF Fundação Cultural do Distrito Federal

GDF Governo do Distrito Federal

INCCA International Network for Conservation of Contemporary Art

MAB Museu de Arte de Brasília

MUN Museu Nacional do Conjunto Cultural da República

SAMB Salão de Arte Moderna de Brasília

SAPB Salão de Artes Plásticas de Brasília

UnB Universidade de Brasília

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 11

CAPÍTULO I – INSTALAÇÃO..... 14

CAPÍTULO 2 – O MUSEU DE ARTE DE BRASÍLIA..... 22

2.1 A coleção..... 24

2.2 As instalações do acervo..... 26

CAPÍTULO 3 – DOCUMENTAÇÃO NO MAB: DOIS CASOS..... 35

3.1 “Oca-Maloca”, de Maria Tomaselli..... 37

3.2 “NBP”, de Ricardo Basbaum..... 41

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 46

REFERÊNCIAS..... 48

ANEXO..... 51

INTRODUÇÃO

As instalações artísticas começam a ser praticadas na década de 1960, representando um novo conceito a ser absorvido pela teoria, crítica e história da arte, assim como pela prática museológica. Caracterizadas frequentemente por sua efemeridade ou por seu aspecto relacional, essas obras de arte contemporâneas apresentam um desafio para os museus não somente naquilo que concerne à sua conservação, mas também à sua documentação. Na medida em que são muitas vezes concebidas para uma única apresentação ou pensadas para um espaço específico, o processo de documentação das instalações deve ser bastante detalhado, preservando assim as informações contidas nas obras.

Concomitantemente ao início da prática das instalações em diversos países durante os anos 1960, começa a se formar na nova capital do Brasil a coleção que mais adiante viria a integrar o acervo do Museu de Arte de Brasília (MAB). A instituição, criada em 1985 pelo Governo do Distrito Federal (GDF), possui um acervo de mais de 1300 obras, que até 2007 permaneceram salvaguardadas no prédio destinado ao MAB, às margens do Lago Paranoá. Quando o edifício foi interditado pelo Ministério Público do Distrito Federal devido à sua má condição, parte desse acervo e da documentação pertencente ao MAB foi transferida para o edifício Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (MUN), onde se encontra acondicionada.

O interesse pela análise da documentação das instalações pertencentes ao acervo do MAB deve-se ao fato de que sua coleção inicial começou a se formar poucos anos após a inauguração da nova capital, em um momento no qual estavam sendo realizadas experimentações no campo artístico. Tal fato certamente impõe desafios - uma vez que a área museológica ainda não estava desenvolvida na cidade -, mas também possibilidades de experimentação que podem ser determinantes no modo como se preserva a arte contemporânea em Brasília.

Portanto, essa pesquisa foi pensada a partir de questões colocadas pela presença da arte contemporânea em acervos museais, visando observar a viabilidade de reapresentação dessas obras, por meio das práticas de preservação, em especial, da documentação museológica. Logo, o trabalho está em consonância com o eixo dois, “Museologia e Informação”, do curso de graduação em museologia

da Faculdade de Ciência da Informação (FCI) da Universidade de Brasília (UnB), na medida em que busca compreender o processamento técnico desses acervos a partir da perspectiva museológica.

Visto que o acervo do MAB é extenso, optou-se por analisar apenas a documentação das instalações registradas sob esse termo na lista de inventário utilizada pela instituição[1]. Contudo, é importante ressaltar que pode haver mais instalações pertencentes ao acervo, mas que não foram identificadas como tais no momento de seu registro, incorrendo em problemas de nomenclatura utilizada. Apesar disso, não se constitui como escopo dessa pesquisa a busca por instalações não consideradas pela instituição como tais. Optou-se ainda por um recorte temporal que abrange os anos seguintes ao fechamento da instituição, uma vez que algumas das instalações do acervo foram expostas e restauradas após 2007, envolvendo, dessa forma, ações de conservação.

Para que a documentação de cada uma das instalações inventariadas pela instituição pudesse ser analisada, foi realizada, primeiramente, uma revisão bibliográfica acerca do conceito de instalação, da documentação museológica e da preservação da arte contemporânea. Após, foram realizadas duas visitas ao MUN, com o objetivo de observar a documentação e a salvaguarda das obras.

O agendamento dessas visitas foi intermediado pela responsável pelo acervo do MAB, Ana Maria Frade, e a sua condução, realizada por Luciano Antunes, funcionário do MUN. A documentação a ser pesquisada era separada previamente; no entanto, a instituição não fez nenhuma restrição à demanda pela consulta a outros materiais, caso fosse necessário. Além da lista de instalações fornecida pela instituição, foram também consultadas as pastas de cada artista, contendo toda a documentação referente a essas obras. Após a primeira análise da documentação, foi realizado contato por mensagem eletrônica com os artistas cujas instalações encontravam-se na lista fornecida pelo MAB, visando à obtenção de mais informações acerca das obras, de sua documentação, de seu processo de montagem e de sua conservação.

Desse modo, o objetivo geral dessa pesquisa foi analisar a documentação das instalações do acervo do MAB desde a sua inauguração, em 1985, sendo os

[1] Ver anexo A desse trabalho.

objetivos específicos: conceituar as instalações artísticas, problematizando a sua preservação; contextualizar a instituição e a sua coleção; e observar a aplicação das teorias de preservação da arte contemporânea por meio de dois estudos particulares.

Para tanto, o presente trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro deles busca apresentar um possível conceito de instalação, demonstrando como essa prática artística desafia as atividades de documentação e de conservação e restauração em instituições museológicas.

O segundo capítulo contextualiza o MAB e a maneira como se deu a formação de sua coleção, dando destaque para as obras registradas como *instalações*. Nesse capítulo, particularidades da documentação de cada instalação são analisadas, com o intuito de descrevê-las, objetivando sempre a observação de aspectos tratados pelo referencial teórico apresentado no capítulo anterior. Por fim, o terceiro capítulo trata do estudo de duas obras: *Oca Maloca*, de Maria Tomaselli, e *NBP*, de Ricardo Basbaum

CAPÍTULO 1 – INSTALAÇÃO

A instalação como prática artística emerge na década de 1960, com o que a história da arte define como Minimalismo[2] e a sua recusa em classificar as obras de arte apenas como pintura ou escultura (OXLEY; PETRY; ARCHER, 1994, p. 22). Devido ao seu caráter híbrido, uma vez que sua prática pode se inserir em "divergentes e variadas esferas de significado" (SUDERBURG, 2000, p. 2, tradução nossa)[3], alcançar uma definição exata para as instalações é praticamente impossível.

Erika Suderburg (2000, p. 4) explica que o termo "instalação" é a forma nominal do verbo "instalar", que significaria posicionar uma obra de arte em um espaço expositivo. Desse modo, toda exposição demandaria necessariamente o processo de instalar. Entretanto, para ela, a instalação como prática artística pode ser compreendida como a forma de arte que percebe não somente o espaço, mas também a sua condição de objeto e os reconfigura (SUDERBURG, 2000, p. 4).

Segundo Suderburg (2000, p. 3-4), a dificuldade em se chegar a uma definição clara acerca dessa categoria deve-se ao fato de uma série de movimentos e momentos da história da arte mesclarem-se àquilo que hoje compreendemos como instalações artísticas, de forma que diversas práticas poderiam estar contidas no termo.

Levando em consideração a complexidade em se conceituar tal prática artística, Stéphane Huchet (2005, p. 64) coloca que a instalação pode ser brevemente definida "como um dispositivo plástico de objetos, de elementos multimídias ou não, investindo (os recursos de) um dado espaço tridimensional – muitas vezes o chão -, institucional ou não". Dessa forma, a instalação seria uma continuação dos *Environments*[4], que haviam começado a ser praticados na década anterior.

---

[2] No Minimalismo, as esculturas passaram a demonstrar uma consciência da relação entre elas mesmas como objeto (*objecthood*) e o espaço no qual estavam sendo exibidas, ao mesmo tempo em que proporcionavam ao espectador a reflexão do processo de percepção da obra; isto é, a presença do corpo em relação à escultura no momento da fruição (BISHOP, 2005, p. 53). É, portanto, ao promover a relação do objeto com o espaço e o observador, que a escultura minimalista abre um campo propício ao surgimento das instalações.

[3] "[...] divergent and varied spheres of meaning" (SUDERGURG, 2000, p. 2).

[4] O termo "environment" foi utilizado por Allan Kaprow no final da década de 1950 para descrever suas obras, ambientes imersíveis nos quais o espectador era um elemento orgânico e ativável.

Com isso, as instalações transportam o foco do objeto para a relação entre espaço, luz e o campo de visão do espectador, segundo Robert Morris (*apud* OXLEY; PETRY; ARCHER, 1994, p. 22). Elas trabalham ainda com a ideia de tempo, implícita na noção de experiência. Desse modo, a relação entre o espectador e a obra de arte passa a ser diferente daquela alcançada pelas práticas artísticas tradicionais, uma vez que é esse encontro que confere significado ao trabalho.

Assim, a fruição daquilo que passa a ser chamado de instalação se dá em um complexo e expandido campo (Morris *apud* OXLEY; PETRY; ARCHER, 1994, p. 22). O conceito de campo expandido foi definido por Rosalind Krauss em 1979 para explicar esse momento em que as esculturas se tornaram, ao contrário do que eram anteriormente, uma combinação de exclusões, uma vez que não eram nem paisagem, nem arquitetura, mas estavam inseridas nesses campos e eram determinadas por eles (KRAUSS, 1979, p. 36). Segundo Krauss (1979, p. 36), a relação entre paisagem, arquitetura, não-paisagem e não-arquitetura gera um campo constituído de quatro extremidades, cada uma delas correspondendo a uma categoria de produção artística em um espaço.

Oxley, Petry e Archer (1994, p. 14) apontam, entretanto, para a dificuldade em se diferenciar as instalações das demais práticas artísticas que apresentam aspectos formais similares. O que define as instalações são, dessa forma, mais as suas características conceituais do que a utilização de determinados materiais. Logo, todo um vocabulário inerente às instalações deve ser levado em consideração ao se fazer tal classificação (OXLEY; PETRY; ARCHER, 1994, p. 14). Esse vocabulário abarca conceitos como lugar, *site*, *site-specificity*, endereço, espaço ocupado, espaço transitado, tempo, duração e entropia.

A instalação abre um campo de probabilidades interpretativas, na medida em que implica uma interação maior com o espectador, que se torna um componente ativável da obra de arte. A esse respeito, Huchet argumenta que:

(BISHOP, 2005, p. 23-24). Entretanto, trabalhos semelhantes, que implicavam na construção de ambientes, podem ser observados em outros períodos, como é o caso da obra de Kurt Schwitters, *Merzbau*, realizada durante as décadas de 1920 e 1930, ou até mesmo o *Palais Idéal*, de Ferdinand Cheval, realizado entre 1879 e 1912. No Brasil, graças aos *environments*, as instalações foram denominadas inicialmente de “ambientais”.

> [...] não cabe mais pensar na autoria como aquilo que vem antes da recepção, porque a relação com a Coisa implica um tipo de suspensão da "naturalidade" do produto, abarcando tanto o "autor" quanto o "receptor". Todas essas características contribuem sem dúvida para fazer da Instalação um conjunto de operações probabilizadas [...]. (HUCHET, 2005, p. 74)

A ordem das coisas instaladas se dá, portanto, por meio dessa relação entre o artista e o espectador, que se torna essencial para o conceito da obra. Outra relação determinante para as instalações se dá entre o espaço e o tempo, especialmente para as obras que trabalham com a especificidade do local, as *site-specifics*. As *site-specifics* são aderentes a uma localidade, sendo a sua poética determinada pelo espaço, assimilado e interiorizado na obra. Sem essa relação, a obra inexiste como tal.

Miwon Kwon observa que "o objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experimentado singularmente no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador, em imediatidade sensorial da extensão espacial e duração temporal" (KWON, 2008, p. 167), o que implica no conceito de *site*, que vai além de uma questão puramente espacial. O *site* surge de uma perspectiva fenomenológica, segundo a qual o espaço não existe sem a presença de um corpo. O corpo instituiria, portanto, a existência do espaço, situação que, por sua vez, implicaria necessariamente em uma temporalidade.

A partir dessa ideia, não há obra de arte se ela não for percebida por um corpo em relação a um espaço. Este é o conceito de *site* proposto por Anne Cauquelin (*apud* HUCHET, 2012, p. 160): "Encontramos três sortes de espaços: o espaço abstrato, oriundo da geometria, o espaço concreto, da memória e dos rastros, isto é, o lugar e, finalmente, um espaço híbrido que ressai aos dois precedentes e que nomeamos 'site'". A partir dessa perspectiva, o que é determinante para as obras que trabalham com a especificidade de local é a presença do espectador em um espaço.

O que diferencia a instalação da escultura é, portanto, o fato de que a primeira realoca "o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto; a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada" (KWON, 2008, p. 168). Já o que diferencia uma instalação de uma *site-specific* é o caráter centrípeto

da instalação, que volta-se para ela mesma, ainda que seu significado seja definido por sua relação com o espectador. Assim, a instalação é adaptável a diferentes espaços, enquanto as *site-specifics* são necessariamente determinadas pela relação espaço-tempo. Sobre a importância do local para trabalhos *site-specific*, Richard Serra coloca na ocasião da defesa da permanência de sua obra *Tilted Arc* na *Federal Plaza*, em Nova Iorque:

> Trabalhos *site-specific* lidam com componentes ambientais de determinados lugares. Escala, tamanho, localização dos trabalhos *site-specific* são determinados pela topografia do lugar, seja esse urbano ou paisagístico ou clausura arquitetônica. Os trabalhos tornam-se parte do lugar e reestruturam sua organização tanto conceitual quanto perceptualmente. (Serra *apud* KWON, 2008, p. 168)

Esse aspecto relacional das instalações e das *site-specifics* apresenta um desafio relativamente recente para os museus: a reapresentação dessas obras. Uma vez que o significado pretendido pelo artista depende de um contexto muito específico, reinstalar determinadas obras implica no conhecimento de sua intencionalidade, de forma a não torná-la outra. É importante observar, no entanto, que atualmente instalações de modo geral e *site-specifics*, em particular, não necessariamente estão apenas atreladas a um endereço específico, mas a um conjunto de características que levam a determinada interpretação:

> O “trabalho” não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade *crítica* (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência. Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu “site” não está baseada na permanência física dessa relação (conforme exigia Serra, por exemplo), mas antes no reconhecimento da sua *impermanência* móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente. (KWON, 2008, p. 171)

Logo, o caráter efêmero da arte contemporânea não se deve apenas a sua materialidade, mas também a um contexto determinante para o seu significado. Ao ser reinstalada, a obra poderia apresentar um discurso distinto daquele pretendido pelo artista no momento de sua concepção. Essa dimensão da reinstalação como atividade criadora de um novo discurso não está atrelada somente à impermanência do *site*, mas também a um possível equívoco interpretativo por parte das instituições (SEHN, 2012, p. 145), devido à falta de documentação detalhada.

A documentação museológica, uma vez que busca reunir informações sobre as obras constituintes de um acervo, configura-se como uma importante ferramenta

no processo de transformação das “coleções dos museus de fontes de informação em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento” (FERREZ, 1994, p. 64). Ela é, dessa forma, uma ferramenta essencial no processo de preservação das obras, que não deve restringir-se apenas a questões de conservação e restauração.

Na medida em que os acervos de arte contemporânea possuem características muito próprias e a produção artística atual impõe novos desafios ao campo da museologia constantemente, a reflexão acerca de novas possibilidades de documentação desse acervo e o compartilhamento de conhecimentos e experiências entre profissionais de museus e de outras áreas de conhecimento conexas torna-se central no esforço de se evitar prejuízo na transmissão de informações.

Nesse sentido, dois projetos de cooperação internacional se destacam, o *International Network for Conservation of Contemporary Art* (INCCA)[5] e o *Inside-Installations: Preservation and Presentation of Installation Art*[6]. Conforme explica Magali Sehn (2010, p. 29), o INCCA é “composto de profissionais que atuam na preservação de arte moderna e contemporânea, como conservadores, curadores, cientistas, documentalistas, arquivistas, historiadores da arte”. Além de disponibilizar livre acesso à literatura sobre o tema em sua página virtual, o projeto promove o compartilhamento entre membros, apenas, de informações não publicadas, tais como pesquisas e entrevistas com artistas (SEHN, 2012, p. 140).

Já o *Inside Installations* foi um projeto temporário (2004-2007) integrado ao INCCA, cujo objetivo era investigar a administração de instalações de arte por meio da realização de estudos de caso de 33 obras pertencentes a coleções europeias, que foram pesquisadas, reinstaladas, exibidas e documentadas durante o período de três anos (SEHN, 2010, p. 29). Os integrantes do projeto trabalharam em conjunto, de forma a estabelecer orientações e ferramentas dentro de cinco áreas de

[5] Projeto dedicado ao desenvolvimento, compartilhamento e preservação do conhecimento necessário à conservação da arte contemporânea. Disponível em: <http://www.incca.org> Acesso em: 26 abr. 2015.

[6] Projeto europeu que visou fornecer informações sobre a salvaguarda de expressões artísticas contemporâneas, de forma a permitir a sua fruição futuramente. Disponível em: <http://www.inside-installations.org> Acesso em: 25 abr. 2015.

pesquisa: Preservação, Participação do Artista, Documentação, Teoria e Semântica, Gerenciamento do Conhecimento e Troca de Informação[7].

Para Rita Macedo (2007, p. 1), a partir da perspectiva da preservação, o grande diferencial entre obras de arte miméticas e obras de arte modernas e contemporâneas são as dúvidas nas possibilidades de entendimento intersubjetivo que as últimas geram. Uma vez que a escolha dos materiais e da técnica se dá a partir do discurso que se busca transmitir com fruição da obra, a sua durabilidade não é uma preocupação tida pelos artistas. Ao mesmo tempo em que esse fato gera um desafio para as instituições no que concerne à conservação e reapresentação dessas obras, ele apresenta também uma nova possibilidade para o campo da preservação: a necessidade de produção de uma extensa documentação da obra enquanto o artista é vivo, representando assim uma rica fonte de informação (MACEDO, 2007, p. 2).

Desse modo, para Macedo (2007), a colaboração entre o profissional de museu e o artista é o principal aspecto da documentação da arte contemporânea, que irá permitir a reexibição dessas obras no futuro sem que haja prejuízo semântico ou sem que seja criado um novo discurso poético não pretendido e não autorizado pelo artista ou pela crítica especializada. Entretanto, para que essa colaboração ocorra de forma plena, é necessário um esforço interdisciplinar. No caso da comunicação entre o artista e a instituição, a articulação entre historiadores da arte e museólogos é essencial, visto que conjuntamente poderão obter informações que os permitam compreender e pensar o processo criativo que se deu na realização da obra.

De acordo com Rita Macedo e Cristina Oliveira (2009), o artista é uma fonte de informação primordial para a atividade de documentação das obras contemporâneas, na medida em que é detentor de dados fundamentais à reapresentação dessas obras. Nesse aspecto, a documentação relaciona-se intrinsecamente à conservação e a restauração[8], uma vez que no momento da

[7] *Introduction to the Project (2007)*. Disponível em: <http://www.inside-installations.org/project/detail.php?r_id=643&ct=introduction>. Acesso em: 26 abr. 2015.

[8] É importante ressaltar que, no que se refere à arte contemporânea, a restauração não significa apenas a reparação de determinados danos que porventura tenham sido sofridos pela obra, mantendo, assim, a sua integridade física. Em muitos casos, é necessário reconstruir a obra, uma vez

reinstalação da obra, determinados objetos que a compõe podem não estar mais disponíveis para aquisição. Desse modo, a sua substituição por um similar, poderia modificar por completo o significado do trabalho.

No entanto, deve-se observar que, no contexto da musealização das obras de arte contemporâneas e sua consequente reexibição, determinadas alterações não podem ser contornadas, na medida em que a conservação desses trabalhos muitas vezes demanda intervenções indispensáveis. Logo, só será possível que a obra exista materialmente para a fruição se for adaptada. A partir dessa perspectiva, cabe apontar que, em alguns casos, desvios de autenticidade serão inevitáveis, ainda que a obra possua uma extensa documentação que vise dar conta de todos os seus aspectos.

Assim como a coleta dos demais dados que constituem o processo de documentação museológica, a obtenção de informações junto ao artista também deve ser realizada de forma sistematizada. Ele não "deverá ser ouvido de forma desorganizada e informe, mas em função de perguntas estudadas e formuladas com o objetivo de obter respostas a situações concretas" (MACEDO, 2007, p. 4).

Com isso, a metodologia que melhor se aplica para esses registros é o da entrevista semiestruturada, que permite um desdobramento de perguntas conforme as informações que vão sendo transmitidas pelo artista, sem deixar escapar, no entanto, dados imprescindíveis para a instituição museológica. Como muitos museus ainda não estão equipados para armazenar e trabalhar com essas novas fontes de informações, um desafio ainda se apresenta aos museus na realização dessas entrevistas:

> Na generalidade, os sistemas de documentação, utilizados a nível dos museus e outras instituições depositárias de patrimônio artístico, foram criados para a arte dita "tradicional" (pintura, escultura...), não estando ajustados à complexidade apresentada por grande parte da produção artística da segunda metade do século XX, nem à importância que a documentação pode ter enquanto estratégia de preservação. (MACEDO E OLIVEIRA, 2009, p. 420)

Por essa razão, muitas vezes torna-se necessária a inclusão de novos campos de informação nas fichas catalográficas utilizadas pelas instituições, de

---

que a sua materialidade nem sempre é passível de ser conservada e salvaguardada nas instituições museológicas. Devido a esse fato, a reexibição de instalações representa um desafio a mais para os restauradores.

forma a se adaptarem a aspectos próprios de cada obra e cortejarem mudanças materiais não previstas anteriormente. Essas fichas catalográficas não devem ser estanques, na medida em que a documentação museológica não pode ser doutrinária, devendo moldar-se ao tempo da obra e à sua relação com o público. Além disso, é necessário que a documentação inclua não somente a obra como um todo, mas um inventário de todas as partes que integram o trabalho (MACEDO E OLIVEIRA, 2009, p. 421).

A realização de registros que demonstrem o modo como a obra se insere no local de exposição é imprescindível, sobretudo no caso das instalações – incluindo as *site-specifics* -, que pressupõem a relação com espaço e com o espectador como constituintes do discurso intencionado pelo artista. Dessa forma, esses registros não devem limitar-se apenas a fotografias, visto que não possibilitam a compreensão tridimensional da obra. Um mapeamento indicando a posição exata – ou as diversas possibilidades de posicionamento – dos objetos é necessário, podendo ser realizado manualmente ou a partir de medições geodésicas, dependendo da complexidade do trabalho (MACEDO E OLIVEIRA, 2009, P. 421).

Com relação ao manual de instalação, realizado com o intuito de guiar todo o processo de montagem, Macedo e Oliveira (2009, p. 421) apresentam a opção de realizá-los por meio de modelos de animação 3D, alternativa interessante para os artistas que utilizam o espaço e o corpo como poética, visto que a tridimensionalidade permite uma clara demonstração de como a obra deve situar-se no local onde será reinstalada.

Por fim, no que se refere à preservação da arte contemporânea, a documentação possui um papel primordial, não se reduzindo apenas ao registro dos aspectos materiais da obra e abarcando diversas outras informações que permitem ao museólogo o conhecimento dos aspectos intangíveis da obra. É somente por meio de um esforço interdisciplinar que os trabalhos contemporâneos poderão ser conservados e reapresentados com o menor prejuízo interpretativo do discurso pretendido pelo artista.

CAPÍTULO 2 – O MUSEU DE ARTE DE BRASÍLIA

Todas as questões abordadas no capítulo anterior podem ser observadas nas 16 instalações registradas no acervo do MAB, que colocam em perspectiva o problema da documentação da arte contemporânea e da nomenclatura utilizada em seu registro.

O MAB foi inaugurado em 1985, como parte do Primeiro Plano Integrado de Educação e Cultura do Distrito Federal, lançado em comemoração aos 25 anos de Brasília. Uma peculiaridade da criação do museu é que, simultaneamente à sua abertura, foi lançado um catálogo de sua coleção, documento "ímpar na medida em que informa como as obras chegaram à coleção do MAB, conferindo-lhes passado antes do próprio museu" (OLIVEIRA, 2009, p. 98).

Tal fato foi apenas possível em razão da coleção estar anteriormente sob posse da Fundação Cultural do Distrito Federal (FCDF), que desde o início da década de 1960 vinha adquirindo obras de artistas nacionais sem, no entanto, planejar a sua salvaguarda (LINS, 2014, p. 27). Logo, a criação do MAB surge da necessidade de um espaço que pudesse abrigar e exibir esse acervo.

Para tanto, o GDF destinou ao MAB um edifício na orla do Lago Paranoá, no Setor de Hotéis e Turismo Norte. Construído na década de 1960 por arquitetos da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap), o edifício modernista não foi projetado com o intuito de abrigar um museu, já tendo sido ocupado nos anos anteriores pelo Clube das Forças Armadas e pelo Casarão do Samba[9]. No texto de abertura do catálogo acima referido, a então Secretária de Educação e Cultura do Distrito Federal (SEC/DF), Eurides Brito coloca:

> [...] havia um espaço, praticamente sem destino, que a imaginação criadora da equipe do GDF, houve por bem ceder para ali instalar-se, com as adaptações necessárias, o Museu de Arte de Brasília, que terá por destino expandir-se sempre, até o ponto em que necessitará de instalações próprias, em área especial para si destinada. (GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, 1985, p. 3)

Tal expectativa não chegou a tornar-se realidade, uma vez que em 2007, ainda sem instalações próprias, o MAB foi fechado por determinação do Ministério

[9] Site da Secretaria de Cultura do Distrito Federal. História do Museu de Arte de Brasília (MAB). Disponível em: <http://www.cultura.df.gov.br/historia-do-museu-de-arte-de-brasilia.html>. Acesso em: 12 mai. 2015.

Público do Distrito Federal, em razão de problemas estruturais no edifício que vinha ocupando desde a sua inauguração[10].

Não foi apenas o planejamento de possuir um edifício próprio - pensado especificamente para abrigar o museu - que não foi concretizado, mas também a criação de um centro de documentação. No texto principal do catálogo, “O MAB e o seu programa”, o museólogo João Evangelista de Andrade Filho afirma que tal centro seria de extrema importância, uma vez que organizaria todo o conhecimento proporcionado pelo acervo e pelas ações do museu, abrigando banco de dados, hemeroteca, coleção de reproduções, documentação escrita, microfichas e microfilmes (GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, 1985, p. 18).

O texto de Andrade Filho (op.cit.) é permeado pela ideia de que um museu deve ser um espaço de memória, de que deve ser uma instituição que assuma as funções de um arquivo, estando disponível para que o público tenha ali a sua história contada e possa acessá-la. O museólogo fala ainda do museu como um lugar que fornece os subsídios necessários para a apreensão de conhecimento. Essa era a pretensão que se tinha para o MAB à época de sua inauguração.

Contudo, pouco desse programa chegou de fato a ser realizado. Apesar disso, o MAB, por meio de sua coleção em formação, estava em consonância com a capital do país, ambos construindo conjuntamente uma memória, ao mesmo tempo em que visionavam o seu futuro. Isto é, “considerando Brasília capital consolidada da nação em 1985, poder-se-ia traçar o perfil real e o perfil desejável de seu museu de arte” (GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, 1985, p. 9).

O MAB, assim como a nova capital, é permeado pela ideia itinerância de que trata Angélica Madeira (2013, p. 18), que não se refere apenas a deslocamentos geográficos, mas principalmente àqueles realizados dentro de circuitos sociais e institucionais pré-estabelecidos. São essas itinerâncias – tanto as dos artistas quanto as do público - que conferem ao cenário cultural brasiliense a sua diversidade. Ao mesmo tempo em que busca a constituição de uma identidade local ou regional, Brasília, e também o MAB, pretendem ser “uma janela aberta para o

[10] MACIEL, N. Museu de Arte de Brasília (MAB) recebe novo projeto de reforma. Correio Braziliense, Brasília, 11 jul. 2013. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2013/07/11/interna_diversao_arte,376391/museu-de-arte-de-brasilia-mab-recebe-novo-projeto-de-reforma.shtml>. Acesso em: 16 jun. 2015.

que se passa no mundo" (GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, 1985, p. 9). É nesse contexto que se enquadra o acervo do museu.

2.1 A coleção

O acervo do MAB caracteriza-se por sua heterogeneidade. Composta por obras díspares, advindas por meio de diferentes formas de aquisição, essa coleção foi formada por obras de artistas do Distrito Federal, do restante do Brasil e de fora do país, sem que a instituição possuísse uma missão claramente definida, que balizaria uma política de aquisição focada.

Segundo a listagem utilizada atualmente para controle do acervo, o MAB possui 1358 obras. No entanto, essa quantidade não é compatível à numeração das peças, que a excede, podendo representar perdas, descartes ou falhas na documentação (LINS, 2014, p. 43-44). Esse acervo é inventariado dentro de dez categorias, sendo elas: pinturas, gravuras, desenhos, esculturas, objetos, instalações, fotografias, tapeçarias, outros e "mistas" (LINS, 2014, p.45).

De acordo com levantamento realizado por Ariel Lins (2014, p. 44), as pinturas configuram a categoria mais presente no acervo, com 484 obras, seguida pelas gravuras. Juntas, essas categorias representam quase dois terços da coleção. As instalações consistem na categoria menos presente no acervo, uma vez que a categoria "outros" não representa uma única prática artística, mas sim obras que não puderam ser enquadradas nas demais categorias.

Essas obras entraram para o acervo da instituição de diversas formas, constituindo-se como principais as doações, os salões e as exposições. De acordo com Oliveira (2009, p. 101), além da FCDF, diversas outras instituições foram responsáveis pela formação da coleção inicial do MAB, instituições essas que muitas vezes também não possuíam meios de criar museus para abrigar obras que vinham adquirindo. Dessas instituições destacam-se os Ministérios das Relações Exteriores, da Educação e da Cultura, a Fundação Bienal de São Paulo e as Embaixadas da Grã-Bretanha, França e Estados Unidos (OLIVEIRA, 2009, p. 101).

Muitas das obras da coleção inicial do MAB provinham de doações-pagamento, que consistem na “prática de se pagar pelo espaço cedido com a ‘doação’ de uma obra exposta” (OLIVEIRA, 2009, p. 102). Por essa razão, fazem parte do acervo do MAB trabalhos de artistas nacionais e estrangeiros, uma vez que as embaixadas aqui sediadas foram responsáveis pela produção ou patrocínio de diversas exposições artísticas.

Os salões também possuem grande destaque na formação dessa coleção, sendo responsáveis pela aquisição de cerca de 13% do acervo do MAB (LINS, 2014, p. 55), podendo-se apontar o Salão de Arte Moderna de Brasília (SAMB) como um dos principais. Com quatro edições, realizadas entre 1964 e 1968, os SAMB foram responsáveis pela aquisição – seja ela por prêmio ou por doação – de obras de artistas emergentes na cena nacional, conferindo à coleção a presença de nomes que hoje se destacam no cenário artístico brasileiro e internacional. Os Salões das Cidades Satélites também foram representativos para a ampliação da coleção da FCDF.

A coleção inicial do MAB, proveniente da FCDF, possuía, no momento da inauguração do museu, um total de 207 obras (LINS, 2014, p. 30) e não incluía nenhuma instalação artística. Dessas, 35 foram doadas à FCDF pela Fundação Bienal de São Paulo, por ocasião da XIII Bienal, quando foi organizada a Sala Brasília, com obras selecionadas por uma comissão com o objetivo de serem transferidas ao futuro “Museu do Artista Brasileiro”, que nunca foi concretizado e veio a se tornar o MAB posteriormente (LINS, 2014, p. 30).

De acordo com Madeira (2013, p. 200), nesses anos que antecederam a abertura do MAB, “foi recolhido o que se pode de todas as iniciativas e esforços institucionais do governo local para se formar um acervo de arte na cidade”. Foram essas iniciativas e esforços que permitiram ao MAB, no momento de sua inauguração, possuir um acervo já constituído por artistas como Cildo Meireles, João Câmara, Fayga Ostrower, Rubem Valentim, Maria Bonomi, apenas para citar alguns nomes.

Apesar disso, conforme coloca Oliveira (2009, p. 105), os SAMBs conferiram à coleção da FCDF pouco mais de vinte obras, enquanto o número de obras advindas dos salões organizados nas cidades satélites a partir da década de 1970 é

superior. Esses salões foram responsáveis por conferir à coleção uma perspectiva regional, assim como por dar visibilidade à periferia, aspectos almejados pelo MAB quando da sua inauguração. Esses aspectos possibilitariam a auto-reflexão dos artistas locais, estimulando os processos criativos. “Massa formada com tal critério revela a situação da cidade, é produto de história; não se pode falsear a nossa Brasília, misto de pompas e misérias, repleta de contradições que devem ser regatadas” (GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, 1985, p. 14).

Após a inauguração do MAB, os esforços para ampliar o acervo se mantêm, com a realização de novos salões e prêmios que visavam à aquisição de obras. Logo no ano seguinte a inauguração do museu, foi realizado o primeiro Salão de Artes Plásticas de Brasília (SAPB), responsável pela incorporação de obras selecionadas e premiadas ao acervo. Sua segunda edição ocorreu no ano seguinte, em 1987.

Consecutivamente aos SAPBs, houve o Prêmio Brasília de Artes Plásticas de 1990/1991, que, segundo Oliveira (2009, p 115), “foi o mais agressivo instrumento aquisitivo que o museu operou até hoje”, uma vez que, ao final do prêmio, que contava com cinquenta participantes – vinte artistas convidados e trinta selecionados pelo júri -, o MAB adquiriu cinquenta obras.

Apesar de a documentação das instalações presentes no acervo ser escassa, não apresentando, na maior parte das vezes, um estudo aprofundado de procedência dessas obras, é possível supor – devido à datação e, por vezes, a uma breve indicação na ficha catalográfica - que ao menos três das instalações inventariadas pela instituição foram adquiridas por meio do Prêmio Brasília de Artes Plásticas, seja em sua primeira edição ou na segunda, quando se uniu ao XII Salão Nacional de Artes Plásticas, em 1991, incorporando ao final vinte obras à coleção.

2.2 As instalações do acervo

Na lista das instalações que pertencem ao acervo do MAB constam apenas 16 obras. Dessas obras, três estão sem data e as demais se enquadram em um período de tempo que vai de 1990 a 2003, quatro anos antes do fechamento do museu. Apesar de as instalações já estarem sendo praticadas desde a década de

1960, quando a coleção hoje pertencente ao MAB começava a se formar, é somente após a inauguração do museu que se observa a presença de instalações registradas e catalogadas como tais.

É possível dizer que é somente quando a própria conceituação da instalação se torna mais consolidada, que as obras passam a ser reconhecidas e documentadas sob essa categoria. Dessa forma, existe a possibilidade de que nessa coleção de mais de 1300 peças, algumas tenham sido registradas em outras categorias, tais como “escultura”, “objeto” ou “mista”, por exemplo.

Além disso, no campo destinado ao nome das obras na lista utilizada pela instituição, quatro obras aparecem como “sem título”. Entretanto, é importante observar que, na medida em que nenhuma dessas quatro obras possui ficha catalográfica ou documentação referente à sua entrada no museu, não é possível distinguir se o artista nomeou a obra dessa forma ou se a instituição apenas não possui informação referente à sua nomeação.

As duas instalações mais antigas registradas são de 1990, cinco anos após a abertura do MAB, mas a ficha catalográfica foi preenchida apenas em 1991. Uma delas é a obra *Grupo Pólipo*, do carioca Ernesto Neto, constituída de 16 objetos feitos de poliamida preenchida com isopor e chumbo – chamados poeticamente pelo artista de “pólipos”. Na ficha de inventário provisória, o inventariante se utilizou da palavra “pólipo” para descrever a técnica/material da obra, quando deveria ter realizado uma descrição objetiva e direta, não se valendo de adjetivações ou de informações que não foram apreendidas apenas pela leitura formal da obra (CÂNDIDO, 2006, p. 58). Já na ficha catalográfica, o inventariante faz uso da palavra “módulo” para se referir a cada um dos objetos.

Na ficha, a obra está documentada com uma medida que considera altura, largura e profundidade, enquanto na lista de registro há uma medida aproximada em metros quadrados, uma vez que as 16 partes que integram a obra devem ser dispostas em um espaço de exposição.

A documentação de *Grupo Pólipo* não está acompanhada de um manual de instalação nem de registros do processo de montagem. Não há, portanto, nenhuma indicação sobre como os 16 objetos devem ser dispostos no espaço quando

reapresentados. Além disso, em 1991, quando foi catalogada, a obra já apresentava um mau estado de conservação e não há nenhuma indicação do artista a respeito de como acondicioná-la ou restaurá-la.

Fig. 1: Obra *Grupo Pólipo*, de Ernesto Neto, na mostra "Fragmentos à seu Ímã – Obras Primas do MAB", realizada em 2002 no Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio – ECCO. Fotografia de José Maria Palmieri.

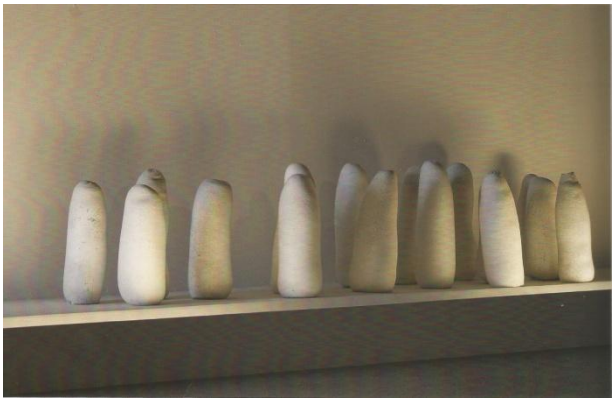


Fig. 2: *Obra Grupo Pólipo*, de Ernesto Neto, na Exposição "Acervos em Movimento", realizada em 2010 no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República. Fotografia de Daniel Mira e Glênio Lima.

A outra obra de 1990 é *NBP*, do paulista Ricardo Basbaum. O trabalho, que utiliza tinta automotiva e essências aromáticas, foi realizado durante o Prêmio Brasília de Artes Plásticas de 1990/1991 nas paredes do museu. Desse modo, a obra não existe mais fisicamente. Apesar disso, o artista nunca enviou à instituição um manual explicando como reapresentá-la[11].

De acordo com a listagem de instalações fornecida pelo MAB, constam no acervo cinco instalações do ano de 1997 e nenhuma delas possui documentação. A obra *Nave óvulo*, do carioca Ernesto Neto, é composta por um tule de lycra, botões e corda de algodão, possuindo uma dimensão estabelecida de 800 x 800 x 500 cm. Entretanto, por não haver manual de instalação, não é possível afirmar que o espaço ocupado pela obra é fixo.

Já o trabalho *Sem Título*, do paraibano José Rufino, também de 1997, foi realizado com cartas, bilhetes, cadernos, papéis de família e madeira, dispostos linearmente e ocupando cerca de onze metros. Devido ao fato de constituir-se de materiais muito específicos e insubstituíveis, a obra representa um desafio no que

[11] Depoimento do artista à autora, via mensagem eletrônica, dia 9/5/2015.

concerne à sua conservação, uma vez que danos na obra poderiam comprometer a sua reexibição.

A obra *Suspenso*, do carioca Frederico Dalton, talvez represente um dos maiores problemas ao se descrever as instalações da coleção do MAB. Na medida em que não há qualquer documentação acerca do trabalho, nem mesmo a indicação dos materiais que o constituem, e, segundo listagem das obras do acervo, as suas dimensões são variáveis, a sua reapresentação fica comprometida. Em casos assim, a presença do artista ou de algum museólogo que já tenha presenciado o seu processo de montagem torna-se indispensável.

O trabalho *Sem Título*, de Elaine Tedesco, artista de Porto Alegre, é composto por seda, espuma, ferro e latão e, assim como as demais instalações desse ano, não possui qualquer documento que instrua o processo de montagem. Há apenas informações acerca da sua dimensão – 200 x 350 x 40 cm -, de forma que se pode supor, por meio da fotografia da obra, a maneira como ela deve ser apresentada. Apesar disso, não há qualquer indicação de que esta é realmente a forma como a artista pensou a obra.

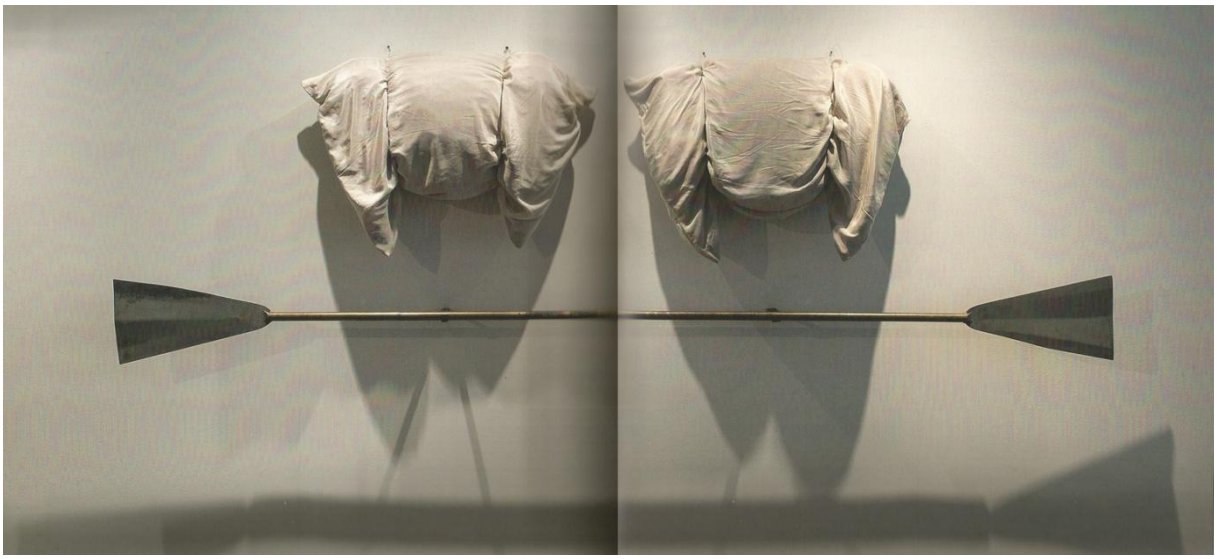


Fig. 3: Obra *Sem Título*, de Elaine Tedesco. Fotografia de Daniel Mira e Glênio Lima.

A quinta e última instalação registrada de 1997 é *Alicerces*, da gaúcha Elida Tessler, realizada com quatro tubos de cobre e duas peças de tecido. Na lista utilizada pela instituição, o campo “dimensões” está em branco no registro dessa obra e a foto presente não parece ser do trabalho instalado, mas sim disposto na

reserva técnica. Sem a documentação, não é possível saber como esses materiais devem ser exibidos.

De 1998, constam quatro instalações. A obra *Chuva*, do artista goiano e professor da UnB Elyeser Szturm, está registrada na lista fornecida pelo MAB com a data 1996/1998. De acordo com a lista, a obra consiste em uma vídeo-instalação composta de “oito monitores, imagens de chuva, bacias, bandejas, etc com óleo queimado” e a sua dimensão seria variável de acordo com o lugar da montagem. No espaço disponível para a foto da instalação há uma imagem da obra acondicionada na reserva técnica, e não uma imagem da obra em exibição.

Além disso, não há indicações do tipo de mídia em que as imagens de chuva estão armazenadas. Desse modo, é possível afirmar que a obra de Szturm apresenta risco de dissociação[12], visto que a mídia digital utilizada pode vir a se tornar obsoleta (WALLER E CATO, 2013). Assim, uma vez que é uma obra constituída de muitas partes e o museu não dispõe de documentos que expliquem o seu processo de montagem ou medidas a serem tomadas em caso de deterioração, torna-se difícil reexibi-la sem prejuízo.

Fig. 4: Obra *Chuva*, de Elyezer Szturm, Fotografia de Wilton Montenegro.

[12] De acordo com R. Robert Waller e Paisley S. Cato (2013), os sistemas ordenados se desagregam ou se desintegram com o passar do tempo, em decorrência de uma tendência natural, resultando em perda de objetos, de dados referentes aos objetos, ou da capacidade de recuperar e associar objetos e dados. Por essa razão, a dissociação é considerada um dos dez agentes de degradação que atingem acervos. Segundo Waller e Cato (2013, tradução nossa), “riscos de dissociação são minimizados por meio de documentação meticulosa de todas as transações, usos e movimentos dos objetos e por meio da implementação sistemática e correta de procedimentos que relacionem objetos aos dados”.

A obra *Absorção, impregnação, opacidade, recobrimento* (sic)[13], da artista mineira Patrícia Dias Franca[14], concorreu ao Prêmio Brasília de Artes Visuais em 1998[15]. A instalação é composta por madeira, tela, massa, pigmento, espuma, poliestyreno, pregos e fotografias, e suas dimensões são variáveis. Na medida em que a obra é constituída de diversas partes, seria interessante que a sua documentação incluísse um mapeamento, indicando como esses materiais devem ser dispostos no espaço expositivo, visto que a fotografia não demonstra seus aspectos relacionais.

Fig. 5: Obra *Absorção Impregnação Opacidade Recobrimento – o corpo [vermelho]*, de Patrícia Dias Franca. Fotografia obtida no site da artista.

Também de 1998, a instalação *Quem duvida do senso comum?*, do artista gaúcho Daniel Acosta é realizada com a utilização de tecnil torneado, cordas e grama, possuindo uma dimensão de 16m² aproximadamente. A imagem que se tem da obra, presente na lista utilizada pela instituição, retrata apenas o tecnil torneado preso às cordas. É possível supor que, em se tratando de um material orgânico de difícil conservação, a grama foi descartada ou nem mesmo chegou a ser entregue ao museu juntamente com o restante do trabalho. Apesar disso, faz-se necessária uma documentação – nesse caso, deixada pelo artista – que indique o tipo de grama

[13] Na lista de instalações disponibilizada pelo MAB, a obra está denominada como "Absorção, impreguação, opacidade e recobrimento". Apesar disso, por meio do site da artista, observa-se que o nome correto da obra é "Absorção Impregnação Opacidade Recobrimento – o corpo [vermelho]", nome pelo a obra será referida daqui em diante. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca>. Acesso em: 30 mai. 2015.

[14] Atualmente a artista assina "Patrícia Dias Franca-Huchet", cf. Curriculo Lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9065267896846482>. Acesso em: 19 jun. 2015.

[15] Informação obtida no *site* da artista. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/textos/pesquisa_01.html>. Acesso em: 16 mai. 2015.

a ser utilizado, a quantidade e a maneira como deve ser disposta com os demais materiais que integram a instalação.

A instalação *Sem Título*, da paranaense Regina de Paula, também data de 1998 e possui uma dimensão de 92 x 225 x 310 cm. A obra é composta de areia, cola impermeabilizante e madeira. A foto da obra que integra a lista é um registro dela em exibição, de forma que dá uma ideia sobre como deve ser instalada. A obra foi reexibida recentemente na exposição “Acervos em Movimento III”, realizada no MUN no início de 2015. Entretanto, não há documentação que detalhe o processo de montagem. Além disso, não há indicações documentadas a respeito de seu acondicionamento.

Fig. 6: Obra *Sem Título*, de Regina de Paula. Fotografia de José Maria Palmieri

Na listagem do acervo consta apenas uma instalação de 2001, *Disposição da Alma*, do brasiliense Milton Marques. O trabalho consiste em três peças, cada uma delas com dimensões de 40 x 36 cm e integrada por chassi de madeira, gesso e bonecos. Apesar de estar inventariada como sendo uma instalação, a obra não apresenta características que a definam como tal. O fato de as três partes serem bidimensionais gera dúvidas, uma vez que não pressupõe assimilação ou interiorização do espaço. A ausência de uma documentação mais específica, realizada em conjunto com o artista, não permite definir se há uma forma de apresentação essencial à significação desejada da obra.

A instalação do brasiliense Júlio César Alves Lopes, datada de 2003, é composta por inúmeros objetos. Apesar de estar registrada na lista de instalações

com o nome *Meu museu*, a análise de sua documentação demonstrou que o nome da obra é *MiniMuseu*. A instalação integra uma mostra de artes visuais realizada pelo artista dividida em três categoriais: instalação, pintura e performance.

O MAB possui extensa documentação acerca não apenas da instalação de Lopes que integra o acervo, mas também dos trabalhos de pintura e de performance, uma vez que foram apresentados conjuntamente. Além da ficha catalográfica da instalação, o museu possui um memorial descritivo do projeto em detalhes, o qual descreve os aspectos formais da obra e apresenta um inventário das partes.

O museu possui ainda um portfólio confeccionado pelo artista no período da doação. No portfólio há um inventário das partes da obra – cujo texto difere do apresentado no memorial descritivo -, acompanhado de indicações de montagem; 21 fotografias, demonstrando o conteúdo dos módulos e os descrevendo poeticamente; um texto da curadora Renata Azambuja; e o currículo do artista.

Fig. 7: Obra *MiniMuseu*, de Júlio César Alves Lopes. Fotografia de Daniel Mira e Glênio Lima.

Outra instalação do acervo do MAB que possui extensa documentação e que será abordada novamente mais adiante é *Oca-Maloca*, da artista austríaca, radicada em Porto Alegre, Maria Tomaselli. O trabalho não apresenta datação na listagem do acervo. Entretanto, a ficha de inventário provisória da obra foi preenchida em 1991.

O trabalho *Sem Título*, do goiano Juliano Ribeiro de Moraes, não está datada na lista disponibilizada pelo MAB. Composta por esmalte de ferro e chapas de ferro,

a obra, que possui dimensões variáveis, não apresenta documentação, sendo uma foto dela em exposição o único material disponível para auxiliar em sua reapresentação.

Por fim, também sem datação, há a obra *Tripa*, da artista brasiliense Daniela Estrella. A instalação assimétrica consiste em quatro objetos feitos de feltro vermelho e também não possui documentação específica acerca de seu acondicionamento ou da forma como deve ser exibida. Assim como ocorre na ficha de inventário provisória da instalação *Grupo Pólipo*, de Ernesto Neto, a obra é descrita pela instituição a partir de um termo poeticamente apropriado pela artista. Nesse caso, na lista de instalações disponibilizada pelo MAB, consta que a obra é composta de quatro “tripas”, o que constitui um problema de controle de terminologia (CÂNDIDO, 2006, p. 36).

Pode-se depreender dessa breve análise das obras, portanto, que as condições de documentação das instalações do acervo do MAB não promovem a sua preservação, deixando de registrar as suas variáveis. Sem documentação adequada às obras de arte contemporâneas, que busquem atender as necessidades de cada trabalho, a possibilidade de haver distorção do discurso pretendido pelo artista é grande, podendo fazer, inclusive, com que a instituição incorra em equívocos ao reexibi-los.

Das 16 instalações que constituem a coleção do museu, apenas duas possuem documentação detalhada, incluindo escritos deixados pelos artistas, contendo instruções de montagem, inventário das partes que constituem a obra e fotografias. Essa ausência de informações documentais dificulta a reapresentação dessas instalações, na medida em que não atende necessidades básicas dos profissionais do museu durante a realização de uma exposição ou na atividade cotidiana de conservação das obras.

CAPÍTULO 3 – DOCUMENTAÇÃO NO MAB: DOIS CASOS

As duas instalações a serem apresentadas foram escolhidas em razão de representarem problemas para o MAB no que se refere à sua documentação. Quer seja pela ausência de uma documentação específica que vise à preservação dos aspectos intrínsecos e extrínsecos à obra, quer seja pela existência de falhas na documentação já existente, as duas obras permitem a observação de diversos pontos abordados por Magali Sehn e por Rita Macedo e Cristina Oliveira, brevemente expostos no primeiro capítulo desse trabalho.

Conforme coloca Maria Inez Cândido (2006, p. 32), os museus têm como um de seus escopos a preservação do patrimônio cultural, sendo assim seu papel "criar métodos e mecanismos que permitam o levantamento e o acesso às informações das quais objetos/documentos são suportes, estabelecendo a intermediação institucionalizada entre o indivíduo e o acervo preservado". Dessa modo, cabe às instituições avaliarem qual forma de documentação atende melhor as necessidades de preservação do seu acervo.

Cândido explica que todo objeto que integra o acervo de um museu é dotado de informações intrínsecas e extrínsecas a ele, que devem ser identificadas pelos profissionais da instituição. As informações intrínsecas são aquelas que podem ser visualmente percebidas a partir da observação física do objeto, enquanto as extrínsecas, de natureza documental e contextual, são obtidas por meio de outras fontes que não o próprio objeto quando de sua entrada no acervo ou a partir da utilização de fontes arquivística e bibliográficas (CÂNDIDO, 2006, p. 33).

No caso dos acervos de arte contemporânea, a obtenção das informações extrínsecas às obras é de extrema importância, uma vez que o conceito proposto pelo artista é, na maior parte dos casos, um aspecto determinante do trabalho. Desse modo, desenvolver uma estratégia de documentação que vise à preservação dessas informações no momento de aquisição deveria configurar um dos principais objetivos dos museus de arte contemporânea.

Com relação à documentação das instalações artísticas realizada pelo MAB, não foi possível observar um padrão seguido pela instituição. Apenas duas instalações do acervo – *Oca-Maloca*, de Maria Tomaselli, e *MiniMuseu*, de Júlio

César Alves Lopes - possuem indicações a respeito do processo de montagem ou um inventário das partes que constituem a obra. Ambas as documentações foram produzidas pelos próprios artistas distinguindo-se por completo uma da outra.

Sehn (2012) aponta que a participação da comunidade artística no processo de preservação das obras de arte contemporâneas é importante, mas deve-se pensar em uma atuação conjunta com as instituições, buscando "auxiliar os artistas no processo de elaboração de seus acervos documentais sob o ponto de vista da preservação, apontando metodologias e técnicas viáveis" (SEHN, 2012, p. 146).

O MAB possui pastas arquivadas sob o nome dos artistas, contendo toda a documentação que a instituição possui sobre as obras do acervo e seus autores. No caso das instalações artísticas do acervo da instituição, há pastas referentes à apenas sete artistas, sendo eles: Ernesto Neto, Maria Tomaselli, Ricardo Basbaum, Juliano Ribeiro de Moraes, José Rufino, Elyeser Szturm e Júlio César Alves Lopes.

A primeira obra a ser analisada, *Oca-Maloca*, de Maria Tomaselli, trata-se de uma instalação realizada com João Melquíades[16]. Constituída por pedaços de madeira de demolição com intervenções de 46 artistas, a obra possui um formato de oca indígena, permitindo que o espectador entre em seu interior. Com uma documentação que se aproxima de um manual de instalação realizado pela artista, a obra, que foi adquirida pelo o MAB em 1991, foi restaurada em 2010, quando foi reapresentada em São Paulo. Em 2013, já de volta à Brasília, a *Oca-Maloca* foi exposta no MUN, na mostra "Acervos em Movimento".

Já a obra *NBP*, de Ricardo Basbaum, possui documentação escassa. Adquirida também em 1991, a instalação foi realizada durante o Prêmio Brasília de Artes Plásticas de 1990/1991 e possui um caráter único, uma vez que foi desfeita após o fim da exposição. Na ficha de inventário provisória e na ficha catalográfica definitiva, constam poucas informações sobre a obra e ambas indicam que o que seria convertido em acervo para o museu seria um registro em vídeo do processo de realização da instalação. Apesar disso, esse registro em vídeo da obra nunca deu entrada no MAB. Além das duas fichas, o outro único documento que apresenta

[16] Pedreiro com habilidades de carpintaria que auxiliou a artista na realização da *Oca-Maloca*, considerado por ela seu co-autor (MATTAR, 2009, p 35).

informações sobre o trabalho é um livro confeccionado pelo artista como parte de sua candidatura para o Prêmio.

3.1 *Oca-Maloca*, de Maria Tomaselli

A obra *Oca-Maloca*, de Maria Tomaselli, trata-se, segundo a artista (Tomaselli *apud* MATTAR, 2009, p.36), de uma pintura penetrável em formato de uma oca. A realização da instalação foi iniciada em 1988, a partir da utilização de pedaços de madeira retirados de casas que estavam sendo demolidas à época, o que confere cores variadas ao exterior da obra. Com uma área de aproximadamente 10m², a instalação teve então o seu interior preenchido por trabalhos de diversos artistas: "Se o exterior da Oca-Maloca guarda as cores do material encontrado, o interior foi transformado por Maria numa grande obra coletiva" (João Cândido Galvão *apud* MATTAR, 2009, p.37).

A essas contribuições de nomes como Iberê Camargo, Franscisco Stockinger e Armindo Trevisan, Tomaselli deu o nome de "Segredos". Escondidos em gavetas, caixas, portas e nichos, esses trabalhos desvelam-se por detrás da pintura da artista.

> Estava visto que eu não poderia fazer o trabalho sozinha. Algo coletivo estava por nascer. Convidei então 40 artistas, que se transformaram em 46, a escolherem seus espaços no interior, onde nós preparamos caixinhas, portinhas, tampas, nichos – os Segredos. A Oca foi engenhosamente construída em módulos e tinha um lindo chão oval que parecia uma colcha de retalhos. Conforme as pessoas vinham chegando, João Melquíades ia montando a Oca, e o Naja filmando tudo. (Tomaselli *apud* MATTAR, 2009, p.35).

Após a experiência com a *Oca-Maloca*, Maria Tomaselli realizou outras duas obras semelhantes, a *Oca/Hannover* e a *Oca de Todos Nós*, todas "instalações de grandes dimensões, nos moldes das ocas indígenas mesmo, grandes o suficiente para que seja possível entrar e ficar dentro delas para desvendá-las" (NASI, 2009, p.49). Nos anos de 1989 e 1990, a *Oca-Maloca* foi exposta em Porto Alegre na Bolsa de Arte, na Vila 13 de Maio, na Assembleia Legislativa, na Rodoviária Municipal e na Praça da Prefeitura. Durante o período de visitação da 20ª Bienal Internacional de São Paulo, a instalação participou do Panorama do MAM-SP

(1989). Após isso, concorreu ao Prêmio Brasília de Artes Plásticas de 1990/1991, quando foi adquirida pelo MAB.

Na pasta de Maria Tomaselli, é possível encontrar uma ficha de inventário provisória do acervo e uma ficha catalográfica. A ficha de inventário provisória demonstra que foi preenchida em 1991, enquanto a ficha catalográfica não apresenta data.

Na ficha de inventário provisória, consta uma dimensão em metros quadrados, uma vez que a obra é tridimensional, além de outras quatro medidas. O material que constitui a obra indicado na ficha é a madeira e seu estado de conservação foi considerado bom.

Já na ficha catalográfica, o objeto foi definido como uma escultura. No entanto, posteriormente, foi acrescentado o termo “instalação”, sem que tenha sido eliminada a palavra “escultura”, levando, assim, à compreensão de que ou a obra é considerada pela instituição tanto como escultura quanto como instalação ou que considera instalação como um subgênero de escultura, ocasionando em um erro conceitual. As dimensões apresentadas na ficha catalográfica são distintas daquelas indicadas na ficha de inventário provisória e o estado de conservação da obra foi considerado ruim.

Essa ficha apresenta também descrição e histórico da obra. A descrição foi realizada de maneira sucinta, sem indicar, por exemplo, a quantidade de partes que constituem a instalação. Além disso, utiliza-se de termos aplicados pela artista, de forma que, para quem não está familiarizado com a obra e com a sua proposta, não fica claro ao que se está se referindo. Com relação ao histórico, foi escrito apenas que o trabalho participou do Prêmio Brasília - sem indicação do ano -, não havendo menção às demais vezes que a instalação foi exposta.

Um diferencial dessa obra para as demais instalações do acervo do MAB é o fato dela possuir algo que poderia ser caracterizado como um esboço de um manual de instalação. Em folhas de papel A4, a artista escreveu de próprio punho, incluindo desenhos, como deveria ser realizado o processo de montagem e desmontagem passo a passo e a posição de cada um dos pedaços de madeira. Há também uma descrição por meio de desenhos e fotografias, dos 54 módulos que constituem a

obra, indicando a sua numeração, que segue a ordem em que devem ser montados. Juntamente ao desenho e à fotografia de alguns módulos, há breves instruções escritas sobre como montá-los. Nesse mesmo manual há uma indicação para, em caso de dúvidas, entrar em contato com o Sr. João Melquíades, contendo o seu endereço e telefone.

Em 2010, Tomaselli restaura a *Oca-Maloca* com o intuito de expô-la na Caixa Cultural São Paulo, em setembro do mesmo ano. A artista registrou detalhadamente em seu *blog*[17] o processo de restauração e montagem da obra. A restauração foi iniciada em junho, com uma vistoria geral da obra, cujo intuito era observar os danos sofridos. Segundo a artista[18], a obra apresentava perdas na pintura, cupim, mofo, sujidades e quebras. Primeiramente, foi dedetizada com o uso de dois inseticidas.

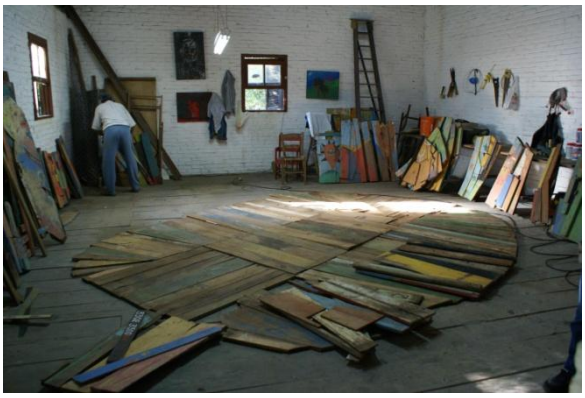


Fig. 8: Montagem do piso da obra *Oca-Maloca* no ateliê de Maria Tomaselli. Fotografia obtida no *blog* da artista.

Fig. 9: Processo de montagem da obra *Oca-Maloca* no ateliê de Maria Tomaselli. Fotografia obtida no *blog* da artista.

Após isso, Tomaselli observou que vários “segredos” foram danificados ou se perderam por completo não somente por ações naturais, mas também por atos de vandalismo. Por essa razão, a artista optou por não reconstituir a obra como antes, e sim, incluir novos “segredos”, realizados por outros artistas. A artista convocou em seu *blog* interessados em participar dessa nova versão da *Oca-Maloca* que começava a se criar, fornecendo um endereço de email para contato.

[17] Site Blog da artista Maria Tomaselli: disponível em:< http://mariatomaselli.blogspot.com.br>. Acesso em 7 jun. 2015.
[18] Site Blog da artista Maria Tomaselli: disponível em: <http://mariatomaselli.blogspot.com.br/2010/06/o-estado-das-coisas-pintura-faltando.html>. Acesso em 7 jun. 2015.

Em julho de 2010, já com mais da metade da obra erguida, ela foi desmontada novamente, em razão de problemas com as peças de madeira, que foram numeradas erroneamente pelo MAB. Dias depois, a montagem da obra foi concluída no ateliê da artista. Entretanto, uma vez que a instalação é constituída de madeira, material orgânico composto de celulose e que caracteriza-se por ser higroscópico - isto é, possui a capacidade de absorver ou perder água em trocas com o ambiente externo, podendo sofrer alterações em suas dimensões (SOUZA E FRONER, 2008, p. 16) –, os encaixes das peças de madeira deixaram algumas frestas.

Fig. 10: Processo de montagem da obra *Oca-Maloca* no ateliê de Maria Tomaselli. Fotografia obtida no *blog* da artista.

Fig. 11: Interior da obra *Oca-Maloca* durante o processo de montagem no ateliê de Maria Tomaselli. Fotografia obtida no *blog* da artista.

Após sua restauração, a obra foi exposta na Caixa Cultural de São Paulo, no período de 4 de setembro a 17 de outubro de 2010, e no MUN, onde está salvaguardada, de novembro de 2013 a janeiro de 2014. Na Caixa Cultural de São Paulo, a montagem da obra foi realizada pelo Sr. João Melquíades, seu co-autor[19]. Já em Brasília, foi realizada pela equipe do MUN, que utilizou o manual de montagem entregue pela artista em 1991. Maria Tomaselli e sua produtora não enviaram ao MAB um histórico do processo de restauração sofrido pela obra em 2010 nem um novo manual de instalação, uma vez que sofreu modificações.

[19] Informação obtida no blog da artista. Disponível em: <http://mariatomaselli.blogspot.com.br/2010/08/o-joao-melquiades-e-o-claudinho-estao.html>. Acesso em 12 jun. 2015.

Fig. 12: A *Oca-Maloca*, de Maria Tomaselli, exposta na Caixa Cultural de São Paulo, em 2010. Fotografia obtida no *blog* da artista.

Fig. 13: A obra *Oca-Maloca*, de Maria Tomaselli, vista de cima. Fotografia obtida no *blog* da artista.

.

Fig. 14: A obra *Oca-Maloca*, de Maria Tomaselli, na exposição "Acervos em Movimento III", realizada em 2013 no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República. Fotografia de Jefferson Vellano.

.

3.1 *NBP*, de Ricardo Basbaum

O trabalho *NBP*, de Ricardo Basbaum, faz parte de um projeto homônimo que vem sendo desenvolvido pelo artista desde 1990, incluindo desenhos, diagramas, objetos, instalações, textos e manifestos[20]. NBP é uma sigla para a expressão "Novas Bases para a Personalidade" e é "uma espécie de motivação geral ou pretexto de trabalho (quase um programa para ações), um meio para impregnação do espaço"[21].

O projeto, que "busca deflagrar processos de transformação, na mesma medida em que assimila e incorpora transformações como resultado de sua própria história e processo"[22], vem sendo realizado em cidades de diversos países e em 2007 seus resultados foram apresentados em uma instalação arquitetônico-

[20] O Projeto. Disponível em: <http://www.nbp.pro.br/projeto.php>. Acesso em: 7 jun. 2015.
[21] O que é NBP? Disponível em: <http://www.nbp.pro.br/nbp.php>. Acesso em: 7 jun. 2015.
[22] O Projeto. Disponível em: <http://www.nbp.pro.br/projeto.php>. Acesso em: 7 jun. 2015.

escultórica na Documenta 12, em Kassel, na Alemanha[23]. Com caráter serial, “a marca *NBP* pode aparecer sob diversas formas e em diferentes materiais: uma imensa almofada, um objeto de ágata, um ambiente relacional” (COSTA, 2009, p. 2167).

Assim, de acordo com Luiz Cláudio da Costa (2009, p. 2165), os trabalhos de Basbaum caracterizam-se por serem autônomos e relativos ao mesmo tempo, de forma que se torna difícil tratar suas obras como independentes e determinadas apenas pelo local em que se encontram, uma vez que fazem parte de um universo interpretativo mais amplo e heterogêneo.

A instalação que faz parte do acervo do MAB foi realizada durante o Prêmio Brasília de Artes Plásticas de 1990/1991 diretamente nas paredes da edificação e foi adquirida pela instituição na mesma ocasião. Feita com a utilização de tinta automotiva, látex e essências aromáticas, a obra constitui-se de três painéis medindo 227 x 126 cm cada. Após o fim da exposição, a obra foi desfeita e, na documentação pertencente ao museu, consta que o trabalho passaria a ser apresentado por meio de um registro videográfico de sua realização, que até o dia 8 de julho de 1992 ainda não havia chegado à instituição.

Como projeto de sua candidatura para o Prêmio Brasília de Artes Plásticas, Basbaum enviou um livro contendo a sua proposta, o manifesto NBP datado de outubro de 1989 – cujo texto pode ser parcialmente lido na página de internet do projeto[24] – e algumas imagens de uma realização anterior da obra, que apresentava quatro painéis ao invés de três, como o artista se propôs a realizar no MAB.

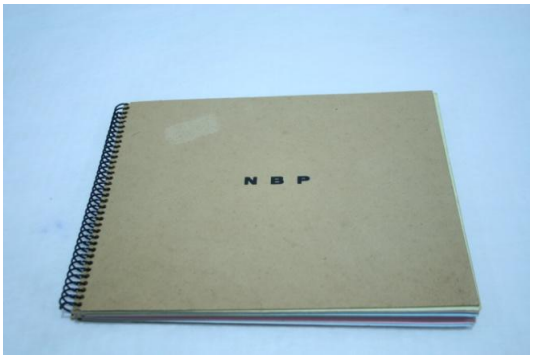


Fig. 15: Projeto de candidatura da obra NBP, de Ricardo Basbaum, para o Prêmio Brasília de Artes Plásticas 1990/1991.

[23] Exposição de arte contemporânea realizada desde 1955 e que ocorre a cada cinco anos em Kassel, na Alemanha. Disponível em: <http://www.documenta12.de>. Acesso em: 14 jun. 2015.
[24] O que é NBP? Disponível em: <http://www.nbp.pro.br/nbp.php>. Acesso em: 7 jun. 2015.

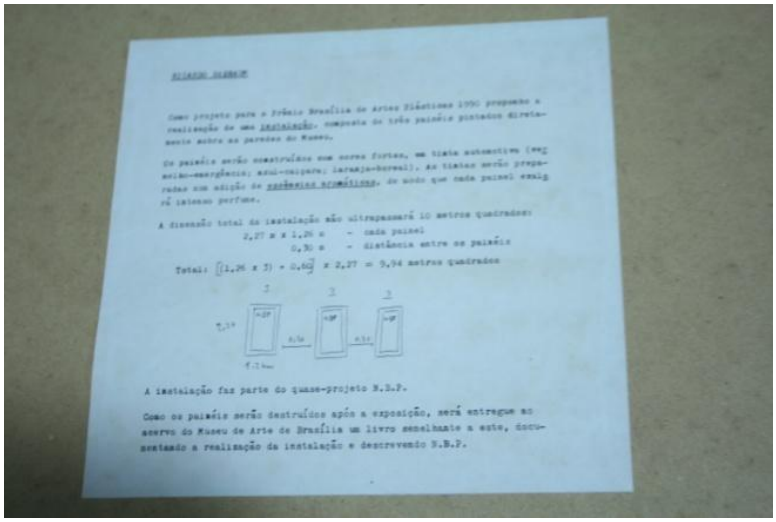


Fig. 16: Detalhe do projeto de candidatura da obra NBP, de Ricardo Basbaum, para o Prêmio Brasília de Artes Plásticas 1990/1991.

No projeto, o artista se propõe a realizar três painéis pintados diretamente sobre as paredes do museu, distantes entre si por 30 cm e construídos com tinta automotiva nas cores vermelho-emergência, azul-caiçara e laranja-boreal, misturada com essências aromáticas. Dessa forma, a dimensão total da instalação seria de aproximadamente 10m². No mesmo texto em que Basbaum apresenta a sua proposta, escreve: "Como os painéis serão destruídos após a exposição, será entregue ao acervo do Museu de Arte de Brasília um livro semelhante a este, documentando a realização da instalação e descrevendo N.B.P."[25].

Fig. 17: Imagem do interior do projeto de candidatura da obra NBP, de Ricardo Basbaum, para o Prêmio Brasília de Artes Plásticas 1990/1991. Crédito da foto original presente no projeto: Márcio R. M. e Ricardo Basbaum. Crédito da foto do projeto: Fernanda Werneck Côrtes.

Fig. 18: Imagem do interior do projeto de candidatura da obra NBP, de Ricardo Basbaum, para o Prêmio Brasília de Artes Plásticas 1990/1991. Crédito da foto original presente no projeto: Márcio R. M e Ricardo Basbaum. Crédito da foto do projeto: Fernanda Werneck Côrtes.

[25] Citação retirada do livro produzido artesanalmente pelo artista e sob posse do MAB, podendo ser consultado apenas no MUN, uma vez que trata-se de um documento.

Dessa forma, as informações que o MAB possui em sua documentação acerca do registro da obra de Basbaum diferem-se da proposta de seu projeto. Assim como ocorre na documentação da obra de Maria Tomaselli, há, para a obra de Basbaum, uma ficha de inventário provisória e uma ficha catalográfica definitiva. Tanto na ficha provisória – preenchida em 18 de fevereiro de 1991 – quanto na definitiva - sem data de preenchimento ou assinatura do inventariante – há a informação de que passaria a fazer parte do acervo do museu um registro em vídeo da realização da obra.

Em contato por mensagem eletrônica, realizado entre os dias 7 e 13 de maio de 2015, com Ricardo Basbaum, o artista afirmou não ter enviado ao MAB instruções de montagem da instalação, que seriam necessárias, uma vez que a obra demanda uma preparação muito particular. Além disso, informou não se recordar sobre a responsabilidade de encaminhar um registro em vídeo da obra para a instituição e acredita que não o fez. A ficha catalográfica da obra tampouco é clara acerca de quem seria o responsável por enviar o vídeo ao MAB. É importante, portanto, ressaltar o fato de que em campo algum da ficha há a indicação que o vídeo seria enviado pelo próprio artista.

A ficha catalográfica de *NBP* apresenta ainda outras disparidades. Mesmo após a obra ter sido descrita pelo artista em seu projeto como sendo uma instalação, no campo em que deveria estar indicada a categoria do objeto, está escrita a palavra “instalação”, seguida de uma interrogação, indicando dúvidas do museu acerca de sua classificação. O campo data/origem da ficha também gera dúvidas. Nele, foi preenchido o ano de 1990 com uma interrogação, podendo indicar que o inventariante teve dúvidas acerca do que deveria ser considerado: o ano de concepção do conceito e do projeto ou o ano de realização da obra no Prêmio Brasília de Artes Plásticas.

Desse modo, o caso de *NBP* é particularmente delicado, pois, uma vez que não há registros da realização da obra na exposição nem manual de montagem e autorização do artista para a sua reinstalação, não há nenhuma documentação que determine que a obra de Basbaum seja, de fato, integrante do acervo do MAB. Assim, a ausência de uma documentação detalhada e específica para instalações

de arte gera, nesse caso em particular, não apenas entraves para reapresentação da obra, mas ocasiona também em questões administrativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da documentação das instalações artísticas pertencentes ao museu de Arte de Brasília demonstrou a importância do desenvolvimento e aplicação de um sistema de documentação específico para as instituições que possuem obras de arte contemporâneas em seu acervo. Por meio da apresentação das obras consideradas como *instalação* pelo MAB, esse trabalho buscou elucidar aspectos abordados por referenciais teóricos da área, que se caracteriza por sua interdisciplinaridade.

Nesse sentido, pôde-se observar que, para que seja possível preservar as obras contemporâneas, permitindo a sua reapresentação para as futuras gerações com o mínimo de prejuízo semântico possível, devem ser realizados esforços que unam as áreas de história da arte e museologia aos artistas. Somente essa atuação conjunta resultará em uma documentação viável e eficaz no que tange à reinstalação dessas obras.

Uma vez que a teoria referente às instalações de arte é relativamente recente e vem sofrendo constantes atualizações, é importante que a discussão acerca dos modos de se preservar a arte contemporânea permaneça, permitindo a reavaliação das necessidades das instituições. Tal perspectiva diz respeito não apenas aos casos particulares das instalações artísticas, mas à documentação museológica de modo geral, que deve sofrer frequentes atualizações, visto que os objetos de um acervo continuam a agregar funções e sentidos mesmo após a sua entrada no museu (CÂNDIDO, 2006, p. 47).

Desse modo, a preservação da memória das obras é indispensável. Nesse tocante, o Museu de Arte Brasília apresentou-se como um fértil objeto de estudo, na medida em que desde 2007 encontra-se desprovido de um espaço físico e de corpo técnico. Tal fato compromete a transmissão de informações referentes às obras e seus processos de montagem, uma vez que a memória dos curadores e montadores deveria fornecer dados de grande importância ao se reapresentar instalações artísticas, sendo considerados, por vezes, mais relevantes que a participação do próprio artista no processo (SEHN, 2010, p. 27-28).

Além disso, o MAB deixa de realizar pesquisas constantes sobre o trabalho dos artistas que integram o seu acervo. O estudo da obra *NBP*, de Ricardo

Basbaum, demonstrou a importância dessa prática. Na medida em que a obra foi um dos primeiros trabalhos de um projeto que o artista desenvolve até o presente momento, *NBP* está em constante processo de ressignificação. Apesar de a instalação existir independentemente das demais obras que integram o projeto, trata-se de uma obra conceitual, de forma que é definida pela sua relação com um trabalho mais amplo.

De mesmo modo, a *Oca-Maloca*, de Maria Tomaselli, permite a reflexão acerca da necessidade de atualização da documentação pela instituição. Na ocasião da primeira visita ao MAB, realizada em março de 2015, não constava na pasta da artista qualquer informação sobre o empréstimo e o restauro sofrido pela obra em 2010. Uma vez que o processo de restauração da *Oca-Maloca* modificou alguns de seus elementos, resultando, assim, em uma nova versão da instalação, o museu deveria produzir um novo manual de montagem que explicitasse as alterações da versão posterior. Recentemente, foi incorporado à documentação da obra um registro de esforços realizados pela responsável pelo acervo do MAB à época, Ana Taveira, junto à produtora da artista, para a obtenção de um histórico do restauro da instalação. Apesar disso, a instituição nunca recebeu o material.

A análise desses dois casos particulares e a situação da documentação das demais instalações artísticas pertencentes à instituição indicam a necessidade de utilização pelo museu de um sistema de documentação que atenda as especificidades de seu acervo. Para tanto, é importante que o MAB mantenha contato com instituições que possuam obras semelhantes em seu acervo, podendo assim obter valiosas informações a partir da troca de experiências.

Buscou-se expor nesse trabalho, portanto, que pensar a preservação das instalações artísticas, tendo em vista a sua reapresentação, implica não apenas em questões de documentação museológica, mas também de conservação, restauração, pesquisa e gestão. O MAB apresenta, atualmente, problemas em diversos âmbitos da prática museal, na medida em que encontra-se desprovido de sede e não possui corpo técnico designado para lidar exclusivamente com o seu acervo. Desse modo, pensar uma melhor preservação das instalações pertencentes à sua coleção, significa rever a forma como a instituição está constituída e como lida com o seu acervo, levando sempre em consideração a sua missão.

REFERÊNCIAS

BISHOP, Claire. *Installation Art*. Londres: Tate Publishing, 2005.

CAMARGO-MORO, Fernanda. *Museu:* aquisição – documentação. Rio de Janeiro: Livraria Eça, 1986.

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.

COSTA, Luiz Cláudio da. O Efeito-Arquivo: A Transversalidade Como Espaço Discursivo. In: *Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais*. Salvador: ANPAP, 2009. p. 2157-2171.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

FRONER, Y.; SOUZA, L.A.C. Tópicos em conservação preventiva – *4. Reconhecimento de materiais que compõem acervos*. Belo Horizonte: LACICOR – EBA – UFMG, 2008.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Museu de Arte de Brasília*. Catálogo de acervo e exposição. Brasília: FCDF, 1985.

_____. *Obras primas do MAB – Fragmentos a seu imã:* Museu de Arte de Brasília. Catálogo de acervo e exposição. Brasília: Editora ARTE 21, 2003.

_____. *Acervos em Movimen*to: Museu de Arte de Brasília MAB, Museu Nacional MUN. Catálogo de exposição. Brasília: Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, 2013.

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

_____. *Intenções espaciais*: a plástica exponencial da arte, 1900-2000. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. In: *October.* Cambridge: MIT Press, vol. 8, p. 30-44, 1979.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity. In: *Arte & Ensaios*, nº 17, p. 167, 2008.

LINS, Ariel Brasileiro. *Museu de Arte de Brasília*: fragmentos de uma política de aquisição (1985-2007). Monografia (Graduação em Museologia) – Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, Brasília, 2014.

MACEDO, Rita. Da preservação à história da arte contemporânea: intenção artística e processo criativo. In: *@pha.Boletim*, n.5, p.1-6, 2007.

MACEDO, R.; OLIVEIRA,C. *Novos documentos na preservação do efêmero?*. Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola. Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009.

MADEIRA, Angélica. *Itinerância dos artis*tas: a construção das do campo das artes visuais em Brasília 1958-2008. Brasília: Editora UnB, 2013.

MATTAR, Denise. Cronologia de Maria Tomaselli. In: Marcia Tiburi; Denise Mattar. (Org.). *Maria Tomaselli*. Sao Paulo: Tiburi & Chui, 2009, v. 1, p. 22-47.

NASI, Eduardo. As três ocas. In: Marcia Tiburi; Denise Mattar. (Org.). *Maria Tomaselli*. Sao Paulo: Tiburi & Chui, 2009, v. 1, p. 146-155.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. *Memória e arte:* a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros. Tese (doutourado) – Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em História, 2009.

OXLEY, Nicola; PETRY, Michael; ARCHER, Michael. *Installation art*. Washington: Smithsonian Institute, 1994.

POINSOT, Jean-Marc. A arte exposta. O advento da obra. In: HUCHET, S. (Org.). *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Edusp, 2012. p.141-184.

SEHN, Magali Melleu. *A preservação de 'instalações de arte' com ênfase no contexto brasileiro:* discussões teóricas e metodológicas. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2010.

_____. A preservação da arte contemporânea. In: *Poiésis*, n.20, 2012, p. 137-148.

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/JSSS-8R8LVY/tese_pdf.pdf?sequence=1>. Acesso em 2 dez. 2014.

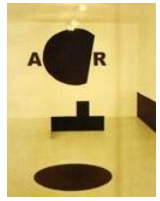
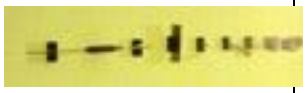
SUDERBURG, Erika. Introduction: On installation and site specificity. In: *Space, site, intervention*: situating installation art. Edited by Erika Suderburg. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

WALLER, R. Robert.; CATO, Paisley S. *Agent of Deterioration*: Dissociation. Ottawa: Canadian Conservation Institute, 2013. Disponível em: <http://www.cci-icc.gc.ca/resources-ressources/agentsofdeterioration-agentsdedeterioration/chap03-eng.aspx>. Acesso em: 16 jul. 2015.

ANEXO A – LISTA FORNECIDA PELO MAB CONTENDO AS INSTALAÇÕES DO ACERVO

LISTA DE INSTALAÇÕES DO MAB

1.	759	S/T	Ernesto Neto	Grupo Pólipo	1990	6 m² aproximadamente	Instalação, módulos em poliamida, isopor e chumbo	Reserva Técnica do MAB no MUN	
2.	770	S/T	Maria Tomaselli	Oca Maloca	Sem data	274x375x461	Instalação, colagem, madeira pintada	Reserva Técnica do Museu Nacional	
3.	780	S/T	Ricardo Basbaum	NBP	1990	9,94m²	Instalação, projeto de mídia contemporânea, tinta automotiva, látex, essências	Reserva Técnica do Museu Nacional	
4.	965	S/T	Regina de Paula	Sem título	1998	92x225x310	Instalação, areia, cola impermeabilizante e madeira	Reserva Técnica do MAB no MUN	

5.	1019	8209	Ernesto Neto	Nave óvulo	1997	800x800x500	Instalação, tule de lycra, botões e corda de algodão	Reserva Técnica do MAB no MUN	
6.	1058	S/T	Patrícia Dias Franca	Absorção, impreguação, opacidade, recobrimento	1998	Variáveis	Instalação, madeira, tela, massa, pigmento, espuma, poliestyreno, pregos e fotografias	Reserva Técnica do MAB no MUN	
7.	1059	S/T	Juliano Ribeiro de Moraes	Sem título	Sem data	Variáveis	Instalação esmalte de ferro e chapas de ferro	Reserva Técnica do MAB no MUN	
8.	1061	S/T	José Rufino	Sem título	1997	Cerca de 11 metros (32 unidades)	Instalação, cartas, bilhetes, cadernos, papéis de família e madeira	Reserva Técnica do MAB no MUN	

9.	1062	S/T	Frederico Dalton de Moraes	Suspenso	1997	Variável	Instalação	Reserva Técnica do MAB no MUN	
10.	1063	S/T	Elyeser Szturm	Chuva	1996/ 1998	Variável segundo o lugar da montagem	Instalação, Vídeo-instalação, 08 (oito) monitores, imagens de chuva, bacias bandejas, etc com óleo queimado	Reserva Técnica do MAB no MUN	
11.	1064	S/T	Daniel Alfernaz Acosta	Quem duvida do senso comum?	1998	16m² aprox.	Instalação, mista, tecnil torneado, cordas e grama	Reserva Técnica do MAB no MUN	
12.	1065	S/T	Elaine Tedesco	Sem título	1997	200x350x40	Instalação, mista, seda, espuma, ferro e latão	Reserva Técnica do MAB no MUN	

13.	1179	S/T	Elida Tessler	Alicerces	1997		Instalação (4 tubos de cobre e 2 peças de tecido)	Reserva Técnica do MAB no MUN	
14.	1261	S/T	Daniele Estrella	Tripa		Assimétrica	Instalação, quatro tripa feitas de feltro vermelho	Reserva Técnica do MAB no MUN	
15.	1264	S/T	Milton Marques	Disposição da Alma	2001	40x36 (3 peças)	Instalação	Chassi de madeira, gesso e bonecos	
16.	1380	S/T	Júlio César Alves Lopes	Meu museu	2003	Variadas	Instalação – 15 caixotes e 4 páletes de madeira, objetos variados	Sala de restauro do MUN	