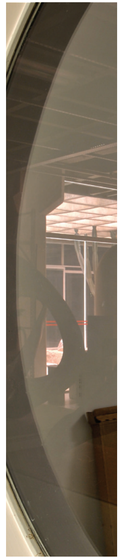
PROGRAME-SE

EVENTO	DATA
	__/__/__
	__/__/__
	__/__/__

ENTRE A INSUBORDINAÇÃO E A REGRA

No filme *Je vous salue Saravejo* (1993), de Jean-Luc Godard, em certo momento, no meio de sua fala contundente, o cineasta declara: "... a cultura é a regra, a arte é a exceção".
Se levarmos em conta que os museus são aparelhos de cultura e, logo, instituições que estabelecem regras, o que é, no limite, um museu de arte senão uma instituição que tem como função adequar a arte a determinadas regras que aplaquem, ou tentem aplacar, a insubordinação intrínseca a qualquer verdadeira manifestação artística, cuja ocorrência e/ou configuração sempre se dá como desvio?
Se o museu tem como funções colecionar, pesquisar e exibir e, como corolário deve, portanto, comprometer-se em documentar, restaurar e, em muitos casos, reproduzir para preservar, é possível afirmar que o faz a partir de uma série de normas, regras que acabam, no limite, por diminuir o potencial exclusivo de cada obra existente em seu acervo.
Mas a arte resiste a essas regras impostas pelos museus de diversas maneiras. Ávidas por manter seu caráter de exceção, vários trabalhos exercitam essa sua natureza manifestando-se por meio de materiais precários ou mesmo perecíveis, por ações transitórias etc., reivindicando sua opção pelo desvio a qualquer norma, a qualquer regra.
O museu, frente a essas obras cuja insubordinação compromete, muitas vezes, a integridade física delas próprias, o que faz? Quando não consegue adaptá-las aos seus critérios preestabelecidos de conservação e restauro, retira-as das salas de exibição. Resultado: rebeldes às normas, essas obras ficam como que exiladas nos recônditos da instituição, relegadas ao esquecimento ou então a um improvável momento em que as regras museológicas consigam recuperá-las, ou descartá-las de vez.
Para muitas dessas obras de arte, o exílio ou mesmo o descarte representam a vitória final contra o museu, contra a cultura instituída. E, de alguma maneira, elas, com tal atitude, resgatam o lado mais interessante da arte desde meados do século XIX, pelo menos: seu caráter belicoso, insubmisso.
Um museu de arte contemporânea mesmo consciente dessa cisão às vezes intransponível que o separa da arte sabe, por outro lado, que por seus compromissos de origem, é seu dever criar condições para que essas manifestações (mesmo que muitas vezes contra elas próprias) possam ser conhecidas e estudadas pelas gerações atuais e futuras.
Neste momento em que o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo coloca-se em obras para a mudança para a nova sede e para as comemorações de seus 50 anos, uma questão tornou-se fundamental: rever seu acervo dentro de uma perspectiva menos canônica. E não apenas seu acervo de obras insubmissas, porém devidamente integradas à tradição da arte do século XX (a exposição *Alfredo, Eleonore, Fang e Mira: aspectos da pintura na Coleção Theon Spanudis* é um exemplo dessa atitude), mas igualmente aquelas cuja insubordinação as levou, às vezes durante anos, aos depósitos do Museu. São obras de naturezas bastante distintas, cujas características de excepcionalidade exigem que toda a Equipe do Museu se debruce sobre elas: curadores, restauradores, documentaristas... Algumas apresentam problemas que a Equipe sozinha não conseguiria resolver. Daí, então, a necessidade de contar com artistas, cientistas, curadores e técnicos em conservação de outras instituições que a auxiliem a resolver essas questões tão específicas.
O MAC USP poderia desenvolver essa iniciativa a portas fechadas, resolvendo os problemas possíveis e, no final do processo, apresentar ao público uma exposição, na qual as obras recuperadas (mesmo que brevemente, muitas vezes) fossem apresentadas como parte de um espetáculo midiático. No entanto, o Museu, buscando ser fiel ao seu espírito universitário – museu público e voltado para a pesquisa de sua coleção – concluiu que seria oportuno expor algumas de seus trabalhos insubmissos ainda "em obras", ou seja, em processo de recuperação.
O público poderá, então, acompanhar essa mostra, em constante mutação, na qual objetos e instalações serão apresentados em seus estágios problemáticos e problematizadores das normas institucionalizadas de conservação e restauro. Acompanhará o processo de transformação das mesmas, por meio do trabalho e da discussão produtiva entre a Equipe do Museu e convidados. Participará, enfim, do debate que envolve esse território ainda incógnito que cobre o trabalho de colecionar, estudar, preservar e exibir a produção artística contemporânea.
O MAC USP acredita que, assim procedendo, cumpre seu papel, enquanto instituição compromissada com a preservação, o estudo e a exibição dessas obras e, ao mesmo tempo – e dentro de seus limites, como instituição cultural –, respeita a excepcionalidade de cada um dos trabalhos de arte que coleciona, visando as novas gerações de público.

Diretoria MAC USP



DOCUMENTAR/EXIBIR

Nos museus a tarefa de documentar envolve tradicionalmente a coleta, a organização e a disponibilização das informações sobre as obras de seus acervos. A documentação inicia-se pelos dados cujo acesso é mais imediato, para em seguida buscar obter informações que permitam contextualizar o objeto.
A documentação nos museus de arte contemporânea impõe desafios decorrentes das características não convencionais das proposições artísticas que surgem a partir da década de 1960. Este é o caso das instalações, que embora possam assumir configurações diversas, têm em comum a relação intrínseca que estabelecem com o lugar no qual são exibidas, a transitoriedade de sua presença e os novos modos de fruição que propõem ao público. As obras de Alex Vallauri e Marcelo Cipis apontam para a complexidade da tarefa de documentar/exibir instalações.
Cabe ressaltar que em sua origem etimológica a palavra documentar significa ensinar. A documentação no âmbito do museu, portanto, não é uma atividade meramente técnica, mas envolve a complexa operação de produzir conhecimento e conferir sentido a um determinado patrimônio artístico-cultural. Tarefa essa que só pode ser levada a cabo de maneira abrangente pelo trabalho solidário de todos os profissionais que atuam no museu em suas diversas especialidades.

Helouise Costa

PRESERVAR/EXIBIR

Pensar a relação entre arte e tecnologia é um dos desafios da preservação da arte contemporânea. Se toda obra de arte, em última instância, produz-se no embate do artista com os materiais e as técnicas disponíveis no seu tempo, a partir das vanguardas históricas entram em cena diferentes dispositivos eletromecânicos, inéditos até então no terreno da arte. Assim, o conceito de preservar na arte contemporânea ocupa um território expandido.
A tecnologia é datada e com o passar do tempo a obsolescência se impõe colocando em xeque o funcionamento de qualquer dispositivo.
Nesse contexto diversos problemas se colocam para a conservação, desde a descontinuidade da produção de peças e equipamentos utilizados pelo artista, como lâmpadas e motores, até a impossibilidade de reconstruir certos modos de funcionamento da obra.
Artefatos tecnológicos utilizados como componentes termomecânicos, no caso das obras de Edgar Racy e Palatnik, para criar movimento ou calor trazem outra ordem de problemas para o restaurador. Isso porque, muitas vezes, para se preservar o efeito produzido pela obra (calor, luz, som, movimento, etc.) ou, dito de outra maneira, a intenção original do artista, há que se modificar ou trocar peças originais. Tais decisões devem ser, na medida do possível, compartilhadas entre o artista, o curador e o restaurador.
Cada vez mais a obsolescência tecnológica é inerente às obras que para serem utilizadas e, portanto, preservadas devem migrar para outros meios e/ou suportes a partir da tecnologia disponível em cada momento. Essa decisão sugere que para manter a integridade estética é necessário realizar modificações concretas nos componentes físicos do objeto. No limite, faz-se necessário transformar para conservar.

Cristina Freire e Helouise Costa

RESTAURAR/PRESERVAR

Tradicionalmente, a noção de "obra de arte" está ligada à ideia de que a arte é atemporal e atravessa os séculos. A partir do final da década de 1950, quando os artistas passam a questionar seus próprios meios de expressão (a pintura, a escultura, o desenho e a gravura), suas novas experiências e usos de outros materiais levam ao alargamento daquilo que se entende por arte. Tal atitude privilegia o uso de materiais menos permanentes, muitas vezes perecíveis, que passam a desafiar a noção de permanência e preservação com a qual o museu lida até então. Assim, as técnicas de conservação ampliam-se na direção da compreensão do estudo de novos materiais (caso da obra da artista Anna Barros), bem como criar novos procedimentos para a documentação e permanência de obras que envolvem materiais orgânicos e altamente perecíveis (como em *Infância*, de Nina Moraes).
Com as práticas inauguradas pelos artistas contemporâneos, restaurar e preservar ganham outros sentidos, que vão além da manutenção física do objeto produzido pelas mãos do artista (determinante de uma noção de autoria, concebida pelo espírito do Romantismo, no século XIX), e necessariamente implica no trabalho de análise da ideia do artista e de qual papel a materialidade de sua obra tem na veiculação de sua proposição.

Ana Magalhães

REPRODUZIR/ EXIBIR

A partir dos anos de 1960, os artistas valem-se das diferentes técnicas de reprodução facilmente acessíveis para realizar e fazer circular seus trabalhos. A fotografia, o Xerox e a heliografia estão entre as técnicas de reprodução mais utilizadas naquele momento. A heliografia, por exemplo, usada mais frequentemente por arquitetos para reproduzir projetos está presente nas obras do argentino León Ferrari.
Trabalhos realizados e reproduzidos em Xerox, por sua vez, tinham a característica de circular amplamente, entre as décadas de 1960 e 1980, fora do mercado, nas redes de arte postal. O Xerox foi muito utilizado no Brasil por artistas como, Hudinilson Júnior, Paulo Bruscky, Anna Bella Geiger, entre muitos outros. Quando tais trabalhos são expostos e, portanto, legitimados no espaço do museu, outro valor se agrega à obra reproduzível: o valor de exibição.
Nas fotografias, Xerox, filmes e vídeos, uma diferença de "qualidade" de imagem pode ser notada, em relação à matriz, nas sucessivas reproduções.
Com o advento das tecnologias digitais, há a possibilidade de duplicação perfeita da imagem. As cópias, a circulação e a distribuição desses trabalhos têm custo zero, ao contrário do Xerox, do mimeógrafo, da heliografia ou mesmo dos vídeos pioneiros realizados nos pesados equipamentos Portapak. As redes de trocas são reconfiguradas e surgem questões referentes à autoria e ao *copyright* assim como outros problemas relativos à distribuição, à preservação e à exibição da obra de arte.

Cristina Freire

LISTA DE OBRAS

DOCUMENTAR/EXIBIR

MARCELO CIPIS
"Cipis Transworld Art Industry & Commerce", 1991

ALEX VALLAURI
Sem título, 1985
Instalação Festa na Casa da Rainha do Frango Assado

Bill LUNDBERG
História, 1991
Ascent, 1992

PRESERVEXIBIR

ABRAHAM PALATNIK
Aparelho Cinecromático, 1958

EDGAR RACY
Sem título, 1991

MARIA TOMASELLI
Casa, s.d.

RESTAURAR/PRESERVAR

ANNA BARROS
Pele, 1990

NINA MORAES
Infância, 1990
Das Lamentações, 1999

REPRODUZIR/EXIBIR

LEÓN FERRARI
La Basílica, 1985
Espectadores, 1981
Espectadores Recíprocos, 1981
Cruzamento II, 1981
Tabuleiro, 1982
Passareia, 1981
Sem título, s.d.
Sem título, 1982

HUDINILSON JR.
Narcisse / Exercício de me ver VIII, 1984