

Apontamentos Sobre a Formação de Coleções Públicas de Arte Contemporânea em Belém- PA

Marcela Guedes Cabral/ Doutoranda PPGARTES-UFPA

PALAVRAS-CHAVE

Coleções. Arte contemporânea. Belém

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar os primeiros apontamentos do projeto de pesquisa submetido e aprovado no âmbito de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) da Universidade Federal do Pará – UFPA, no segundo semestre de 2018. O projeto busca refletir sobre práticas colecionistas tendo como foco a formação de coleções de arte contemporânea na cidade de Belém - Pará. O recorte apresentado nesta comunicação propõe apresentar os primeiros apontamentos sobre a formação e às práticas destinadas duas coleções públicas de arte contemporânea, ou com obras desta categoria, geridas por instituições museais na cidade de Belém – PA, a saber, a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, Museu da UFPA e o acervo da Casa das Onze Janelas, gerido pelo Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIM - SECULT).

Key Words

Collections; Contemporary art; Bethlehem

ABSTRACT



4º SE
BRA
MUS

SEMINÁRIO
BRASILEIRO DE
MUSEOLOGIA
BRASÍLIA.DF

DEMOCRACIA: DESAFIOS PARA A
UNIVERSIDADE E PARA A MUSEOLOGIA

ISSN 2446-8940
ISBN 978-65-87555-00-3

The present work aims to present the first notes of the research project submitted and approved by the PhD Program in Arts (PPGArtes) of the Federal University of Pará - UFPA, in the second semester of 2018. The project seeks to reflect about collecting practices focusing on the formation of contemporary art collections in the city of Belém - Pará. The clipping presented in this communication proposes to present the first notes on the formation and practices aimed at two public collections of contemporary art, or with works of this category, managed by museum institutions in the city of Belém - PA, namely the Amazonian Art Collection of UFPA, UFPA Museum and the House of Eleven Windows collection, managed by the Integrated System of Museums and Memorials (SIM - SECULT).

9. INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar os primeiros apontamentos do projeto de pesquisa submetido e aprovado no âmbito de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) da Universidade Federal do Pará – UFPA, no segundo semestre de 2018, que em linhas gerais versa sobre coleções de arte contemporânea na cidade de Belém – Pará – Brasil. Três coleções localizadas nesta cidade constituem o objeto desta pesquisa, a saber, duas das coleções são públicas e uma particular. O projeto está desenvolvendo um mapeamento da presença de arte conceitual nestas coleções. Para assim realizar um estudo comparativo com o objetivo de compreender as relações estabelecidas e tratamentos dispensados às proposições artísticas de tais feições no que diz respeito à aquisição e permanência destas nas coleções estudadas.

O recorte neste artigo é refletir sobre práticas colecionistas tendo como foco a formação de coleções públicas de arte contemporânea na cidade de Belém - Pará. Para isto foram selecionadas duas coleções, a Amazoniana de Arte da UFPA e a Coleção FUNARTE da SeCULT-Pa.

Partimos então, de uma breve discussão sobre a ideia de coleção e arte contemporânea, e seguiremos apresentando a formação das coleções estudadas, pontuando aspectos da sua criação e



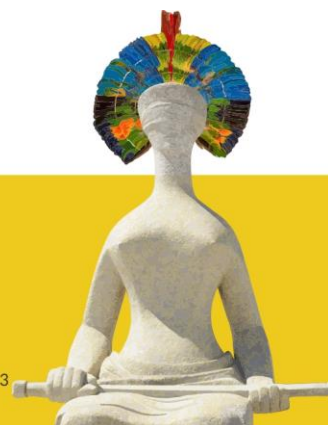
gestão, concluindo o texto apresentando algumas considerações e ciente de que o estudo está apenas começando.

4^o SE
BRA
MUS

SEMINÁRIO
BRASILEIRO DE
MUSEOLOGIA
BRASÍLIA.DF

DEMOCRACIA: DESAFIOS PARA A
UNIVERSIDADE E PARA A MUSEOLOGIA

ISSN 2446-8940
ISBN 978-65-87555-00-3



COLEÇÕES E ARTE CONTEMPORÂNEA

Podemos entender coleções “[...] como uma reunião de objetos que conservam sua individualidade e reunidos de maneira intencional, segundo uma lógica específica”⁸¹². Vale então percebê-las como reunião de documentos, alinhados segundo um critério comum, que pode ser por tipologia de material, técnica, forma, conteúdo, artista/autor, época, temática, dentre um sem fim de outras possibilidades. Assim, inserem-se também nesta perspectiva do colecionar os “testemunhos da história oral, de memória ou de experimentos científicos”⁸¹³, do mesmo modo, as proposições artísticas que perdem sua materialidade e que mesmo assim não perdem sua existência como objeto artístico, sendo sem maiores prejuízo, adquiridos e salvaguardadas suas partes, seus vestígios materiais, bem como projetos ou registros por meio da documentação produzida ao seu respeito.

Pomian (1984) correlaciona coleções e museus privados e ressalta diferenças entre coleções públicas e particulares, destacando que enquanto as coleções públicas possuem um maior caráter de permanência, ou seja de os objetos estarem reunidos por mais tempo, as coleções particular em podem ser desfeitas por diversos motivos, desde as “flutuações da fortuna”⁸¹⁴. do colecionador e a dispersão da coleção após a morte do colecionador, seja por partilha ou até a falta de interesse dos herdeiros, enquanto “[...] o museu sobrevive aos seus fundadores e tem, pelo menos em teoria, uma existência tranquila”⁸¹⁵ Outro ponto que o autor observa, é o fato de as coleções dos museus serem, em tese, abertas a todos, ao contrário das particulares, destaca também que “As relações entre os visitantes e os museus inserem-se [...] numa economia da dádiva e não apenas na do mercado” (p.83), como muitas vezes ocorre entre colecionadores privados, que adquirem obras de arte como forma de especulação mercadológica. E por fim, sobre a função do objeto em um museu e em uma coleção, o

⁸¹² DESVALLÉS; MAIRESSE 2013, p. 35.

⁸¹³ *Ibid.*

⁸¹⁴ POMIAN, 1984.



4º SE
BRA
MUS

SEMINÁRIO
BRASILEIRO DE
MUSEOLOGIA
BRASÍLIA.DF

DEMOCRACIA: DESAFIOS PARA A
UNIVERSIDADE E PARA A MUSEOLOGIA

ISSN 2446-8940
ISBN 978-65-87555-00-3

autor salienta que são destituídos do valor de uso e nesse processo, ganha valor simbólico e de troca; e sobre o tratamento técnico de salvaguarda dos objetos nas coleções, observa que:

[...] nos museus e nas grandes colecções particulares levantam-se ou arranjam-se paredes para aí dispor as obras. Quanto aos colecionadores mais modestos, mandam construir vitrines, preparam álbuns ou libertam, de uma maneira ou de outra, locais onde seja possível dispor os objectos. Tudo se passa como se não houvesse outra finalidade do que acumular os objectos para os expor ao olhar. Ainda que não tenham qualquer utilidade e nem sequer sirvam para decorar os interiores onde são expostos, as peças de colecção ou de museu são, todavia, rodeadas de cuidados. Para reduzir ao mínimo os efeitos corrosivos de factores físico-químicos, submetem-se a um controlo atento variáveis tais como a luz, a humidade, a temperatura, a poluição do ar, etc.; restauram-se sempre que possível os objectos estragados; expõem-se os objectos de modo a que apenas seja possível vê-los e não tocá-los⁸¹⁵.

Nesta perspectiva, notar-se que se trata de uma argumentação válida que justifica o volume de doações às instituições museais, quando comparado às doações recebidas em colecções particulares. Somado a estes argumentos, o doador, caso queira, terá sempre seu crédito relacionado a este ato, constando na documentação do objeto.

Cabe frisar, entretanto que a formação de colecções é um importante recurso científico e foi vital para o desenvolvimento do conhecimento humano e mesmo sua sobrevivência em períodos adversos.

Sobre isso Marschall argumenta:

Considerando em sua dimensão ordenadora o colecionismo desponta como um dos fundamentos culturais mais profundos enraizados e de mais amplas consequências em toda trajetória humana. Coletando e, logo colecionando, nossos ancestrais aprenderam a discernir

⁸¹⁵ *Ibid.*

⁸¹⁶ *Ibid.*



4º SE
BRA
MUS

SEMINÁRIO
BRASILEIRO DE
MUSEOLOGIA
BRASÍLIA.DF

DEMOCRACIA: DESAFIOS PARA A
UNIVERSIDADE E PARA A MUSEOLOGIA

ISSN 2446-8940
ISBN 978-65-87555-00-3

recursos naturais e a selecionar possibilidades vitais no mundo; desde a pré-história e a cada nova geração conseguimos organizar sons e sinais sob a forma de discurso. [...] ⁸¹⁷.

A prática colecionista, veio acompanhada também de um certo cuidado, do qual podemos intuir que ocorreu, em maior ou menor proporção, concomitantemente ao desenvolvendo dos cuidados técnicos com as coisas colecionadas. Neste sentido, destaca Beuno que:

[...] desvelamos e refinamos, desde os primórdios do processo de hominização, as nossas capacidades de observá-las, coletá-las, tratá-las e, ao guardá-las e protegê-las, darmos consistência às idéias e práticas do colecionismo e, ao mesmo tempo, alavancar estas coleções para o embrião dos debates sobre cultura, ciência, poder, hegemonia, colonização, espoliação, tecnologia, biodiversidade, produção científica e artística, o fazer popular, entre muitos outros temas que mobilizam há muito tempo as gerações e facções de intelectuais que se debruçam sobre estas questões e a partir delas organizam programas de pesquisa e ensino e, ainda, constituem instituições. ⁸¹⁸

Deste modo, também podemos perceber a existência dos mais variados tipos de coleções que cumprem papel científico e/ou voltadas ao lazer, mas, de modo geral, associadas à busca aprofundada ao conhecimento sobre aquilo que se coleciona.

COLEÇÕES DE ARTE CONTEMPORÂNEA E DESAFIOS INTRÍNSECOS

As coleções de arte contemporânea apresentam uma gama de diferenciais que suas proposições artísticas carregam se comparado a muitas obras de períodos e movimentos anteriores. Ao contrário da arte moderna, impactada pelo consumo, o sistema da arte no qual a arte contemporânea se

⁸¹⁷ MARSHALL, 2005, p. 14.

⁸¹⁸ BRUNO, 2009 p. 15.



4º SE
BRA
MUS

SEMINÁRIO
BRASILEIRO DE
MUSEOLOGIA
BRASÍLIA.DF

DEMOCRACIA: DESAFIOS PARA A
UNIVERSIDADE E PARA A MUSEOLOGIA

ISSN 2446-8940
ISBN 978-65-87555-00-3

encontra é primeiramente afetado pela comunicação, imbricados à ideologia dominante e à tecnologia. Nessa corrente, Cauquelin sentencia que “[...] A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação”.⁸¹⁹

Entendida por alguns autores como a arte que rompe com as expressões produzidas anteriormente aos anos de 1960, a arte contemporânea muitas vezes articula diferentes linguagens e está em relação com o espaço, o corpo, os materiais de sua constituição e, com ainda mais intensidade, ao seu conceito. Deste modo, verifica-se um critério ausente em muitas expressões artísticas contemporâneas: a sua permanência física e material, relevante característica para os processos tradicionais de conservação e, mais que isso, para o desenvolvimento de uma atividade como colecionar.

Melim (2008), ao tratar sobre performance, esclarece que independentemente do local, dimensões e do público alcançado, as “performances podem ocorrer sem audiência ou sem documentação alguma, ou podem ser registradas através de fotografias, vídeos e filmes entre outros” (p.38); sinaliza ainda que esforços para dar uma materialidade às performances em forma de registro ocorrem desde as décadas de 60 e 70 (p.39). Disto notamos que a preocupação em registrar estas ações não tardou a ocorrer quando se intensificou esse tipo de produção. O que cabe também ser observado da citação de Melim, é que o registro de obras de arte contemporânea tidas como efêmeras, seja ele escrito (como o projeto da obra e/ou seu esquema de montagem), fotografado, gravado e filmado, bem como o que permanece fisicamente (como objetos utilizados na proposição) tem uma sobrevivência material e são passíveis de aquisição e incorporação em coleções. Notamos, entretanto, que com o advento das câmeras fotográficas digitais acopladas aos aparelhos de telefonia móveis, os

⁸¹⁹ CAUQUELIN, 2005, p. 81



smartphones, e sua popularização, percebe-se o surgimento da produção de um certo volume de registros aos quais muitas vezes o artista não prevê e/ou tem controle, sobretudo das manifestações que ocorrem no espaço público da rua. Com este exemplo, percebemos que os estudos sobre arte contemporânea e sua presença em coleções está longe reduzir as questões em torno dos seus estudos, mas tendem a se tornar cada vez mais complexas.

COLEÇÃO AAZONIANA DE ARTE DA UFPA

A Coleção Amazoniana de Artes da UFPA é resultado das pesquisas de pós-graduação e decorrentes desta em âmbito acadêmico, desenvolvidas pelo professor Orlando Maneschy, que deram origem ao projeto intitulado “Amazônia Lugar de Experiência”. O projeto que tinha um recorte temporal dos anos 1970 à segunda década do século XXI e buscava reunir obras de seis artistas que atendessem ao critério de terem desenvolvido “projetos significativos na região em prática e irradiam o pensamento e articulam o estético e o político através da arte, instaurando posicionamento ético e estético”.⁸²⁰

A Coleção Amazoniana busca se distanciar do mero colecionismo de gabinete e tenta “[...]entender como sua história (da Amazônia) e particularidades são acionadas na produção artística, e geram obras que ao partir do local ativam questões que ultrapassam regionalismos [...]” e que reúne artistas que “se deixaram atingir pela força e pela dimensão desse lugar, projetando suas vivências em forma de arte”, independentemente de serem provenientes da região amazônica ou não.⁸²¹ Deste modo, nota-se seu caráter marcadamente estético-político na medida em que tem como critério a relação imersiva de experiência e troca entre artista e as múltiplas Amazônias que estão para além da sua idealização.

⁸²⁰ MANESCHY, 2013, p. 20.



É relevante observar que a Amazoniana é uma coleção universitária, por tanto constituída sob o tripé ensino – pesquisa – extensão. Entre 2014 e 2019 constam diretamente ligados à coleção um projeto de pesquisa e um de extensão que contam com bolsistas e voluntários das graduações de Artes e Museologia. A partir desses projetos foram finalizados três TCC's, uma dissertação de mestrado e diversos artigos que têm a Amazoniana como objeto de pesquisa.

Atualmente a coleção possui obras de diversas linguagens artísticas tais como telas, vídeo, objeto, fotografia, documento, performance orientada para fotografia, instalações, intervenções - lambe-lambe, fotografia, contabilizando trabalhos de mais de trinta artistas. Estes trabalhos artísticos se encontram se sob a guarda do Museu da Universidade Federal do Pará – MUFPA. Nesta instituição, constam objetos da Coleção de materiais diversos, que vão desde orgânicos, como papel, telas, madeiras, cabelo humano, a inorgânicos, tais como metais e vidro. Como exemplo, o objeto de Lúcia Gomes, intitulado “Nem que L Faça 100 anos”, de 2008, o qual observa-se sua constituição de material orgânico e inorgânico (ver Imagem 1). Ali o tratamento técnico envolve a documentação, conservação preventiva e restauro, quando necessário. O MUFPA possui corpo técnico formado por museólogos, conservadora restauradora e ainda estagiários que desenvolvem as ações de preservação. O curador Orlando Maneschy propõe exposições e pesquisas da coleção.

⁸²¹ MANESCHY, *site*



Imagem 1: Obra de Lúcia Gomes

Nem que L Faça 100 anos – Objeto [2008]

Fonte: <http://www.experienciamazonia.org>

Faz parte da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, também a Seção Moda, formada em 2014 a partir da doação de peças de vestuário, acessórios, aviamentos, croquis, *clippings*, fotografias e documentos de referenciadas pesquisas do estilista paraense André Lima, que estão acondicionados na Reserva Técnica (RT) do Curso de Museologia da UFPA. Os materiais que compõem a coleção em maior volume são de origem orgânica, tais como tecidos e papel, entretanto é também possível encontrar metais, sobretudo nos acessórios e vidros nos aviamentos. A RT conta com climatização 24 horas e mobiliário adequado à guarda dos materiais, embora insuficiente e recebe tratamento técnico de conservação, tais como monitoramento ambiental, embalagem e acondicionamento e vistorias periódicas, bem como inventário e catalogação de todo o material e pesquisa. Essas ações são desenvolvidas por meio de projeto de extensão, e executado por professores e discentes (bolsistas e voluntários). A Seção Moda conta também com a co-curadoria da professora Yorrana Maia, da



4^o SE
BRA
MUS

SEMINÁRIO
BRASILEIRO DE
MUSEOLOGIA
BRASÍLIA.DF

DEMOCRACIA: DESAFIOS PARA A
UNIVERSIDADE E PARA A MUSEOLOGIA

ISSN 2446-8940
ISBN 978-65-87555-00-3

Universidade Federal da Amazônia que juntamente com os projetos de pesquisa e extensão, desenvolve pesquisa nesta seção.

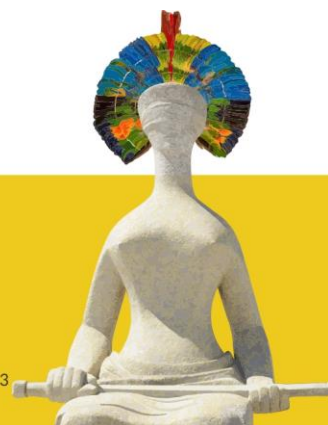
A Amazoniana é uma coleção de caráter aberto, ou seja, adquire novos trabalhos artísticos desde que dentro dos critérios de aquisição já mencionados. Entre março e maio de 2019 ocorreu sua última exposição, tendo como foco as novas aquisições. Maneschy, além de idealizador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, realiza sua curadoria geral e é peça chave na aquisição de novos trabalhos artísticos, pesquisas, publicações e exposições.

4º SE
BRA
MUS

SEMINÁRIO
BRASILEIRO DE
MUSEOLOGIA
BRASÍLIA.DF

DEMOCRACIA: DESAFIOS PARA A
UNIVERSIDADE E PARA A MUSEOLOGIA

ISSN 2446-8940
ISBN 978-65-87555-00-3



COLEÇÃO UFNARTE DA SECULT-PA

O recebimento da Coleção FUNARTE pela SECULT – PA aconteceu oportunizado pelo Projeto Feliz Luzitânia, iniciado em 1997 pela Secretaria de Cultura do Pará – SECULT-PA, que previa a recuperação e utilização cultural de alguns prédios antigos do Centro Histórico de Belém. Era intenção desse projeto “[...] estabelecer laços de identidade e memória na perspectiva de preservar o patrimônio histórico, cultural e paisagístico”.⁸²² O projeto foi desenvolvido em quatro etapas, sendo a Casa das Onze Janelas, contemplado na última, abrindo suas portas no ano de 2002 o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, instituição de caráter museal destinado a ser espaço de exposições e mostras de arte contemporânea do estado.

Ainda no ano de 1998, outros antecedentes determinantes para a aquisição foram: a criação do Sistema Integrado de Museus e Memoriais - SIM⁸²³/SECULT, ⁸²⁴que visava desenvolver uma gestão sistêmica de gerenciamento dos museus do estaduais, que contava com programa de salvaguarda e com o programa desenvolvimento de exposição; e em 1999, o início das negociações para a doação da Coleção Funarte.⁸²⁵

Tem-se notícia sobre o andamento do processo de doação no Relatório de Atividades do ano 2000 da FUNARTE, quando registrada realização de uma trabalho desenvolvido pela Coordenação de Artes Visuais – CAV, do Departamento de Artes – DEART/FUNARTE, o qual foi resumido da seguinte forma no referido relatório: “Na área de preservação de acervos culturais, a CAV fez a análise e o

⁸²² MOKARZEL, 2013, p. 104.

⁸²³ O Sistema Integrados de Museus da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, possui sob sua gestão oito museus e dois memoriais, todos eles localizados na capital. Para o desenvolvimento de suas atividades foram criadas três Coordenadorias, a saber: de Pesquisa e Documentação; de Educação e; de Conservação e Restauo, as quais destinam-se a cuidar dos acervos desses dez espaços e desenvolver atividades de comunicação que ocorrem nos museus.

⁸²⁴ *Ibid.*

⁸²⁵ BRITTO, 2006, p. 16.



reconhecimento de obras de arte do acervo da Funarte para fins de doação para a formação do Museu de Arte Contemporânea do Pará”.⁸²⁶

Segundo a pesquisadora e curadora, Marisa Mokarzel, o acordo de doação das obras foi firmado por meio dos dirigentes, Márcio Souza, então presidente da FUNARTE e Paulo Chaves, secretário de cultura da SECULT-PA. De acordo com a autora, a doação estava condicionada ao compromisso da instituição paraense proceder à conservação e restauro das obras doadas. Parte dos itens doados estavam em estado de conservação que necessitavam de higienização e restauro, e uma vez que a FUNARTE, não tinha capacidade de proceder ao adequado acondicionamento dessas obras, por não dispor de reserva técnica. As obras doadas eram em maior parte provenientes do Salão Nacional de Artes Plásticas – SNAP⁸²⁷ e da Galeria Macunaíma⁸²⁸, uma das galerias de artes da FUNARTE, e algumas poucas obras de outras procedências.⁸²⁹

Segundo Mokarzel, o Museu do Estado do Pará – MEP recebeu a Coleção Funarte em três lotes distintos, após acordo entre a SECULT e a FUNARTE. De acordo com o Relatório do Acervo FUNARTE, realizado pelo SIM, constaram no primeiro lote 169 obras de arte, 131 no segundo e 51 no terceiro lote, totalizando 351 obras. Cabe observar que para estes três lotes de recebimento de obras, foram realizados dois termos de doação. Um termo referindo-se ao primeiro lote e o segundo, ao segundo e terceiro.

Higienizadas e restauradas, as obras que compõem esta coleção, atualmente são geridas pelo SIM/SECULT-PA. Quando não expostas permanecem em na reserva técnica da instituição, localizada no prédio ocupado pelo MEP, sua documentação é gerida pela Coordenadoria de Pesquisa e

⁸²⁶ FUNARTE, 2000. p. 23.

⁸²⁷ SNAP, evento promovido então promovido CAV.

⁸²⁸ Galeria Macunaíma, uma das galerias de artes, cujo relatório de 2000, indica também um projeto homônimo produzido pela mesma coordenadoria da FUNARTE.

⁸²⁹ MOKARZEL, 2013.



Documentação que funciona no Convento de Santo Alexandre. As localizações destas edificações são relativamente próximas, como pode ser percebido.

4º SE
BRA
MUS

SEMINÁRIO
BRASILEIRO DE
MUSEOLOGIA
BRASÍLIA.DF

DEMOCRACIA: DESAFIOS PARA A
UNIVERSIDADE E PARA A MUSEOLOGIA

ISSN 2446-8940
ISBN 978-65-87555-00-3

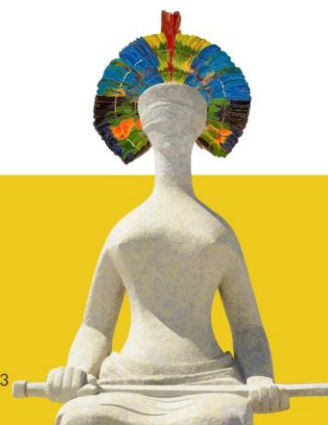


Imagem 2: Vista aérea do Complexo Feliz Lusitânia



Fonte: Google Maps

Indicações da autora

Com base na imagem, destacamos os prédios e as atividades operatórias da gestão do SIM no que se refere às ações de musealização destinadas às suas coleções e, em específico, à Coleção Funarte.

- 1- Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Localizado na Praça Frei Caetano Brandão s/n, no bairro da Cidade Velha, Belém. Segundo levantamento de Cristina Alencar, este espaço museal oferece serviços de “Cursos, exposições, eventos, exibição de filmes, palestras, visitas



4^o SE
BRA
MUS

SEMINÁRIO
BRASILEIRO DE
MUSEOLOGIA
BRASÍLIA.DF

DEMOCRACIA: DESAFIOS PARA A
UNIVERSIDADE E PARA A MUSEOLOGIA

ISSN 2446-8940
ISBN 978-65-87555-00-3

orientadas e oficinas”⁸³⁰, sendo deste modo, um dos locais ocorre a extroversão dos museus do SIM. Este, especificamente, destinado à arte contemporânea. Figura no Relatório de Atividades da FUNARTE como “Museu de Arte Contemporânea”, que na prática não deixa de ser, entretanto, a gestão sistêmica dos museus do SIM, reúne em espaços específicos sua RT e sua documentação e pesquisa. É na Casa das Onze Janelas que ocorrem as principais exposições de arte contemporânea não somente do estado, mas da região.

- 2- Igreja de Santo Alexandre: Antigo Palácio Episcopal, datado de 1719. Este prédio abriga o Museu de Arte Sacra – MAS e as Coordenadorias de Pesquisa e Documentação de todos os museus geridos pelo SIM, é por tanto neste local desenvolvidas essas atividades.
- 3- Palácio Lauro Sodré: Construído entre 1762 a 1771, está localizado na Praça Dom Pedro II e serviu de residência dos capitães-gerais e, posteriormente dos governadores do Estado. Atualmente abriga o Museu Histórico do Estado do Pará – MEP e a Reserva Técnica Sistêmica do SIM, onde são acondicionados os acervos dos museus deste Sistema, inclusive a Coleção Funarte da SECULT-Pa. Foi informado pelo SIM, que encontram-se sob sua guarda aproximadamente sessenta coleções que abarcam objetos de naturezas diversas, coletados em escavações arqueológicas, doações e aquisições de outras modalidades, totalizando um acervo de mais de 100.000 objetos, entre peças, obras e fragmentos. O acondicionamento, local de guarda dentro da reserva e controle ambiental das obras de arte contemporânea na RT do SIM, leva em consideração a natureza dos materiais que compõem os objetos.

CONSIDERAÇÕES GERAIS

⁸³⁰ ALENCAR, 2010, p 33



Conforta saber que as questões que surgem a partir dos estudos das coleções de arte contemporânea e os trabalhos ali inseridos estão longe de serem solucionadas, e observa-se que cada vez mais novas questões são postas e que propõem mergulhos ainda mais profundos tanto do ponto de vista teórico quanto das próprias práticas de salvaguarda.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Ana Cristina Aguiar de. **Guia de Museus e Galerias de arte de Belém**. Alves, 2010.

BRITTO, Rosângela. Três anos de Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. *In. Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira*. Secult. Pará, 2006.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Estudos de Cultural Material e Coleções Museológicas: Avanços, retrocessos e desafios. *In. Cultura Material e Patrimônio de C&T. 2009* p. 14-25. Disponível em:

<<http://www.mast.br/projetovalorizacao/textos/livro%20cultura%20material%20e%20patrim%C3%B4nio%20de%20C&T/3%20Artigo%20Cristina%20Bruno.pdf>>. Acessado em 20/05/2019.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea uma introdução**. São Paulo, SP Martins, 2005.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Comitê Internacional de Museus. São Paulo: Pinacoteca. 2013.

FUNARTE. **Relatório de Atividades Ano 2000**: Resumo das atividades da FUNARTE, durante o ano 2000, de acordo com os relatórios fornecidos pelas Diretorias e pela Chefia de Gabinete. Disponível em: < http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/relatv_2000.pdf > Acessado em 01/09/2019.

MANESCHY, Orlando Franco. **Amazônia Lugar da Experiência**. Org. Orlando Maneschy. EDUFPA. Belém, 2013, p. 19 – 35.

MARSHALL, Francisco. Epistemologias Históricas do Coleccionismo. **Episteme**, Porto Alegre, nº 20, p. 13-23, jan/jun. 2005. Disponível em <

https://www.researchgate.net/publication/264849099_EPISTEMOLOGIAS_HISTORICAS_DO_COLECIONISMO > Acessado em: 20/05/2019.



4^o SE
BRA
MUS

SEMINÁRIO
BRASILEIRO DE
MUSEOLOGIA
BRASÍLIA.DF

DEMOCRACIA: DESAFIOS PARA A
UNIVERSIDADE E PARA A MUSEOLOGIA

ISSN 2446-8940
ISBN 978-65-87555-00-3

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2008.

MOKARZEL, Mariza. **Três coleções do espaço cultural Casa das Onze Janelas: Doação e editais no fortalecimento de um acervo**. Revista Museologia & Interdisciplinaridade, Brasília, v. 2, n. 4, p. 103-112. maio/jun. 2013.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In. **Enciclopédia Einaudi volume 1 - Memória – História**. O IMPRENSA NACIONAL-CASA DA MOEDA. 1984.p. 51 – 86.

Site

MANESCHY, Orlando. Texto de apresentação da página **Experiência Amazônica** - <http://www.experienciamazonia.org>.

Documentos consultados no SIM/SECULT

Termo de Doação nº 2/2000, de 20/12/2000.

Termo de Doação nº 9/2000, (sem data).

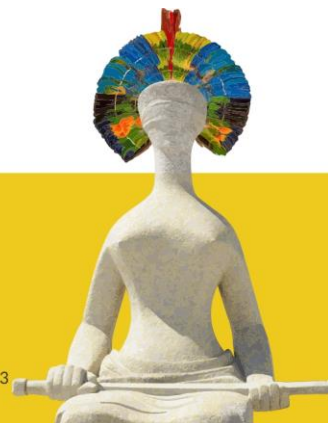
Relatório Sobre o Acervo FUNARTE.

4º SE
BRA
MUS

SEMINÁRIO
BRASILEIRO DE
MUSEOLOGIA
BRASÍLIA.DF

DEMOCRACIA: DESAFIOS PARA A
UNIVERSIDADE E PARA A MUSEOLOGIA

ISSN 2446-8940
ISBN 978-65-87555-00-3



Lúmen: um estudo da projeção como estratégia de comunicação de monumentos

Arthur Gomes Barbosa. Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, mestrando em Teoria, História e Crítica da Arquitetura.

Palavras-chave: Projeção. Monumento. Museu Nacional Honestino Guimarães.

RESUMO

Lúmen é, para a óptica, uma unidade de medida de fluxos luminosos. De origem latina, a palavra é entendida como “luz como meio de iluminação” e adotando uma interpretação iluminista, passamos a entender iluminação como forma de conhecer, de ver. Nos apegamos então a etimologia da palavra para tratarmos da projeção, técnica que utiliza da luz, da imagem, tempo e do espaço, que se aplica sobre suportes variados que passam a ser modificados, transformados e ressignificados, defendendo que o uso de tais práticas “ilumina” questões referentes ao seu suporte, no sentido de ser capaz de trazer a tona discussões adormecidas. Desta forma, o presente artigo visa apresentar questionamentos sobre a utilização de tais práticas sobre o patrimônio edificado, no caso específico da comunicação de monumentos. Para isso, após apresentação de um breve histórico da mídia em questão, utiliza-se o exemplo da projeção “All Seeing Eye” da artista polonesa Joanna Rajkowska, realizada no Museu Nacional Honestino Guimarães em Brasília no ano de 2013, que transforma o objeto “estático” em suporte e obra de arte.

Keywords: Video mapping. Monument. National Museum Honestino Guimarães

ABSTRACT



**4º SE
BRA
MUS**

SEMINÁRIO
BRASILEIRO DE
MUSEOLOGIA
BRASÍLIA.DF

DEMOCRACIA: DESAFIOS PARA A
UNIVERSIDADE E PARA A MUSEOLOGIA

ISSN 2446-8940
ISBN 978-65-87555-00-3

Lumen is, for optics, a unit of measurement of luminous fluxes. From Latin origin, the word is understood as “light as a means of illumination” and adopting an illuminist interpretation, we come to understand illumination as a way of knowing, seeing. We then cling to the etymology of the word to deal with projection, a technique that uses light, image, time and space, which is applied on various supports that are now modified, transformed and resignified, arguing that the use of such practices “illuminates” questions regarding its support in the sense of being able to bring up dormant discussions. Thus, this article aims to raise questions about the use of such practices on built heritage, in the specific case of communication of monuments. For this, after presenting a brief history of the media in question, we use the example of the projection “All Seeing Eye” of Polish artist Joanna Rajkowska, held at the Honestino Guimarães National Museum in Brasilia in 2013, which transforms the object “static” in support and artwork

Lúmen é, para a óptica, uma unidade de medida de fluxos luminosos. De origem latina, a palavra é entendida como “luz como meio de iluminação” e aqui recuperamos uma interpretação iluminista, passando a entender iluminação como forma de conhecer, de ver. Nos apegamos então a etimologia da palavra para tratarmos da projeção, técnica artística e comunicacional que utiliza da luz, da imagem, tempo e do espaço, que se derrama sobre suportes variados que passam a ser modificados, transformados e ressignificados, defendendo que o uso de tais práticas “ilumina” questões referentes ao seu suporte, no sentido de ser capaz de trazer a tona discussões adormecidas, sendo estes alguns dos pontos que aqui serão trabalhados, iniciando pela técnica em questão.

A projeção é uma linguagem que se utiliza primariamente das relações entre luz e sombra, onde os lumens ópticos aparecem nas especificações técnicas dos aparelhos utilizados⁸³¹, e a luz se

⁸³¹ Atualmente utilizamos projetores específicos para a projeção. A qualidade da imagem projetada depende então da potência luminosa do aparelho, medida em lumens, quanto maior a potência do aparelho, melhor a qualidade da imagem e menor será a interferência do ambiente na projeção. Quanto menor a potência, maior a necessidade da escuridão. Para projeções de grande porte, indica-se projetores com 30.000 lumens ou mais.



4^o SE
BRA
MUS

SEMINÁRIO
BRASILEIRO DE
MUSEOLOGIA
BRASÍLIA.DF

DEMOCRACIA: DESAFIOS PARA A
UNIVERSIDADE E PARA A MUSEOLOGIA

ISSN 2446-8940
ISBN 978-65-87555-00-3

configura como meio e mensagem, iluminando não só fisicamente, mas também o imaginário e o espírito.

De funções múltiplas, a projeção é atualmente amplamente utilizada em objetos arquitetônicos no contexto de intervenções artísticas, estratégias de marketing e comunicação e manifestações sociais, podendo ser mapeada⁸³², ou não, animada ou mesmo a simples aplicação de uma cor virtual sobre um objeto simbólico. Seus diferentes usos sobre objetos arquitetônicos trazem como consequência uma certa “atualização” destes suportes, uma vez que a função destes não é, inicialmente, de suporte artístico. Assim, os objetos se transformam, as ações acabam conferindo-lhes uma outra função e uma outra estética, mesmo que momentaneamente.

Ao falar de uma atualização estamos trabalhando com um processo simbólico, imaterial e efêmero onde o objeto se torna suporte, suas funções são alteradas e seus significados e construções simbólicas podem se transformar. O processo de atualização do suporte se dá quando seus sentidos são questionados, suas narrativas revistas. É uma ação que reaviva os sentidos iniciais da construção, recomunicando-o por vias extrínsecas ao objeto, são ações que acabam por depositar ou ativar uma nova camada de sentido, atualizando o suporte. A ideia de uma atualização se evidencia principalmente quando o mesmo já comporta em si um sentido prévio, e neste contexto, passamos a falar de monumentos e objetos monumentais.

Entende-se monumento, em um primeiro momento, por meio da definição de Françoise Choay, que o desenha como aquilo que foi “edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças”⁸³³, uma estrutura vinculada a uma memória e às narrativas que essa suscita. Apesar da definição, as noções de monumento se alargaram na contemporaneidade, passando a ser associado a

⁸³² Projeção mapeada ou *video-mapping* é uma técnica de projeção que leva em conta as relações entre os cheios de vazios da arquitetura do suporte para a criação de uma “planta baixa” do objeto, possibilitando projetar em volumes específicos, criando efeitos visuais distintos sobre o suporte



4º SE
BRA
MUS

SEMINÁRIO
BRASILEIRO DE
MUSEOLOGIA
BRASÍLIA.DF

DEMOCRACIA: DESAFIOS PARA A
UNIVERSIDADE E PARA A MUSEOLOGIA

ISSN 2446-8940
ISBN 978-65-87555-00-3

um outro número de valores um pouco diferentes dos “clássicos” (como de historicidade, ancienidade, valor artístico⁸³⁴). O alargamento das noções gera um distanciamento da vinculação à memória, podendo, por exemplo, um monumento ser reconhecido como tal devido suas características arquitetônicas, sua grandiosidade e configuração simbólica.

Observamos então o uso das práticas de projeção sobre este tipo de objeto, o monumento arquitetônico, levando em consideração que a arquitetura por si só já carrega significados contidos desde o memorial até o projeto executado, no caso de suportes monumentais observa-se ainda uma densificação, uma vez que monumentos são objetos que ecoam sentidos, histórias, prontas para serem interpretadas e reinterpretadas. Assim, elegemos como plataforma de observação o Museu Nacional Honestino Guimarães, obra do arquiteto Oscar Niemeyer considerado e reconhecido como monumento, que serviu em diversas ocasiões como suporte para o uso da projeção, trazendo para análise a intervenção artística “*All Seeing-eye*” da artista polonesa Joanna Rajkowska realizada em 2013.

Apesar de não estar associado diretamente a uma lembrança, como trazido por Choay, o monumento em questão é assim reconhecido por seu valor estético, arquitetônico, pelo valor da mão que o fez, e por estar inserido em um contexto único, o de um ambiente simbólico, no espaço projetado da Esplanada dos Ministérios em Brasília, configurando-se como um monumento, ponto que tensionaremos mais adiante.

Nos voltando a nossa temática específica, a discussão que aqui se propõe tem como norte a premissa de que as técnicas de projeção podem ser estratégias de comunicação, atualização e ressignificação de monumentos e museus, permitindo, a depender do uso da técnica, uma

⁸³³ CHOAY, 2006, p. 18

⁸³⁴ Ao falar de valores estamos nos referindo ao trabalho do autor austríaco Alois Riegl, que anteriormente a Choay se preocupa em analisar os monumentos presentes na Europa.



comunicação dos sentidos da edificação e uma transposição de seu lugar de espaço de arte para obra de arte.

Para traçar um entendimento de como a projeção e a projeção mapeada são capazes de atualizar os sentidos de uma estrutura, é necessário recuperar um breve histórico sobre sua prática, discutindo transversalmente as implicações e problemáticas da imagem sobre a imagem, da imagem como um signo.

Assim sendo, para tratar da utilização da projeção no contexto contemporâneo, apresenta-se um histórico parcial da mídia, e para isso é necessário retroceder até as tecnologias pré-cinema, responsáveis pela gênese dos processos imersivos que hoje observamos.

Os avanços tecnológicos que possibilitam a existência da projeção são variados, a história dos pré-cinemas é vasta e rica, difícil de ser recuperada e narrada no espaço deste trabalho, mas foi habilmente desenhada por Mannoni em “A grande arte da luz e da sombra” e por Machado em “Pré-cinemas e pós-cinemas”. Para o que nos interessa, destacamos as técnicas da câmara escura, lanterna mágica e das fantasmagorias, sobre as quais levantaremos alguns pontos.

O artista e pesquisador Márcio Mota discorre sobre as origens da projeção, retomando que desde a Grécia antiga o fenômeno já era conhecido, atribuindo a Aristóteles a constatação de que um feixe de luz que passa por uma pequena abertura projeta do outro lado uma imagem circular e que essa simples constatação já prenunciava o advento das câmaras escuras⁸³⁵, já

durante o séc.XIII astrônomos europeus utilizaram câmeras escuras para observar a movimentação do astro solar e seus eclipses (ibid). A câmera permitia-lhes observar o sol por longos períodos, sem que este os cegasse. Também possibilitou transpor

⁸³⁵ MOTA, 2014 apud MANNONI, 2003



de forma mimética figurações do mundo, que podiam ser copiadas por meio de desenhos⁸³⁶

A câmara escura a qual se refere é um dispositivo óptico constituído por uma caixa de paredes opacas e pretas, fechada, com um pequeno orifício por onde entra a luz que projeta um objeto invertido possível de ser observado. Se a parede onde for projetado for de papel vegetal ou branca, por exemplo, a experiência é ainda melhor. Foi utilizada inicialmente por cientistas⁸³⁷ no séc. XIII que se debruçaram principalmente sobre estudos astronômicos. Mais adiante, no séc. XVI a câmara escura passa a ser utilizada para captação e observação de imagens do exterior e neste período (1521 a 1550) sua estrutura é modificada com a inserção de uma lente biconvexa, que colocada na abertura da câmara melhora a qualidade da imagem⁸³⁸.

Ainda no séc. XVI, com a publicação de ensaios e estudos sobre a câmara que ajudaram a popularizar a técnica, foi utilizada para a criação de cenas teatrais ópticas, “um método de iluminação capaz de projetar histórias, cenários fictícios, visões fantasmagóricas”⁸³⁹, e assim, o uso da câmara escura e da projeção foi se desvinculando do cenário científico para adentrar ao campo da arte, para “mergulhar nos domínios do artifício, da representação, do maravilhoso, da ilusão”⁸⁴⁰. A partir desta mudança de foco, a projeção por câmara escura passa a ser utilizada em espetáculos de charlatanices⁸⁴¹, onde o projetor se passava por conhecedor da magia e da necromancia para obter lucro dos menos instruídos. Não louvamos aqui esta prática, mas ela evidencia o caráter da

⁸³⁶ MOTA, 2014, p.24

⁸³⁷ Monnoni, tentando construir uma arqueologia do cinema, destaca os nomes de Roger Bacon, John Pecham e Guillaume de Saint-Cloud como os interessados na observação das imagens projetadas pela câmara escura. (MANNONI, 2003)

⁸³⁸ MANNONI, 2003, p.34

⁸³⁹ MANNONI, 2003, p.37

⁸⁴⁰ idem, ibidem.

⁸⁴¹ Os espetáculos são descritos com detalhes por conhecedores da óptica como François D’Aguillon e Jean-François Niceron, e são apresentados por Monnoni em seu livro “A grande arte da luz e da sombra”



projeção de criar ilusões e de ressignificar o seu suporte, permitindo uma impressão lúdica e onírica no imaginário dos seus observadores, deslocando-os momentaneamente da realidade vivida e alocando-os em um mundo mágico.

No entanto, a criação das cenas foi rapidamente abandonada

apesar da proeza técnica, os exploradores e charlatães rapidamente abandonaram a câmara escura, em razão da complexidade das encenações, da luz intensa necessária para iluminar o cenário exterior e a representação. Logo encontraram um outro instrumento para difundir a superstição: a lanterna mágica⁸⁴²

Esta lanterna mágica⁸⁴³, aparelho óptico de projeção de imagens, é um desdobramento dos experimentos com câmaras escuras. Funcionava a partir de criações pictóricas, distanciando-se das imagens do mundo real da câmara escura. As imagens lançadas no espaço eram produzidas sobre placas de vidro e uma vez na máquina eram “projetadas através de tubos ópticos, lentes de convergência focal e jogos de espelhos”⁸⁴⁴ foi amplamente difundida na Europa, sendo adaptada e readaptada por sábios e ingênuos.

A lanterna “mágica” (ela só será assim batizada em 1668) representa a mais duradoura, a mais inventiva, a mais artística

⁸⁴² MONNONI, 2003, p.39

⁸⁴³ Antes dos avanços tecnológicos irem até a lanterna mágica, foram desenvolvidos outros aparatos: os espelhos mágicos, as máquinas de metamorfose, as experiências catóptricas de Kircher, as lanternas vivas que aqui são deixadas de lado devido ao escopo deste trabalho, mas que são devidamente abordadas no trabalho de Mannoni (2003).

⁸⁴⁴ MOTA, 2014, p.27

das ideias-mestras que antecederam o nascimento do cinema. Ao longo de todo seu reinado, que se estende por três séculos, ela exibiu imagens artificiais, fixas e animadas a um público sempre maravilhado e exigente⁸⁴⁵

O aparelho era constituído basicamente de uma caixa óptica de madeira, folha de cobre, ferro ou cartão de formas que podiam variar entre cilíndrica, esférica ou cúbica, que projetava sobre uma tela branca, dentro de um ambiente imersivo escurecido, que projetava imagens fixas ou animadas pintadas sobre placas de vidro, que eram introduzidas de ponta cabeça em frente a um foco luminoso de uma vela, criando aparições luminosas⁸⁴⁶, quanto a sua criação e aperfeiçoamento aparecem os nomes do cientista holandês Christiaan Huygens, do jesuíta Athanasius Kircher, do óptico John Reeves e do “lanternista” dinamarquês Thomas Rasmussen Welgenstein, sendo este último considerado o precursor do que será o próximo marco na genealogia da projeção, os processos que no final do séc. XVIII seriam chamados de fantasmagoria⁸⁴⁷.

A fantasmagoria foi um gênero que elevou a técnica e a linguagem do ilusionismo imersivo e era feita com um tipo de lanterna mágica tecnicamente aperfeiçoada: o “fantascópio”. A característica principal do fantascópio era a sua base com rodas, que permitia o projetor deslocar a lanterna pelo espaço⁸⁴⁸.

Os espetáculos fantasmagóricos, que procuravam criar ilusões perceptivas, deslocamentos sensoriais, levando o espectador a uma imersão ilusória associado a um ambiente “instalativo” que

⁸⁴⁵ MANNONI, 2003, p.57

⁸⁴⁶ MANNONI, 2003, p.58

⁸⁴⁷ MOTA, 2014, p.29



trazia outros elementos além da luz: sons, músicas, vozes, cheiros, fumaça muito se aproximam do que hoje observamos no contexto contemporâneo. Estes experimentos pré-cinemáticos dão origem às práticas hoje observadas no que diz respeito a projeção, que continua tendo como objetivo geral a criação de um deslocamento tempo-espacial sensorial imersivo, que permite ao observador uma transformação ilusória da realidade e ao objeto uma destruição virtual de suas bases. O pesquisador e artista Marcio Mota defende o mesmo ponto ao trazer, com base em sua pesquisa e em sua prática⁸⁴⁹, com um vasto referencial teórico, algumas das características das fantasmagorias que se relacionam com a prática contemporânea do *mapping*: os avanços nas técnicas de Etienne Gaspard Robertson⁸⁵⁰, que utilizava máscaras de imagens simples com as bordas pintadas para que as marcações entre figura e fundo se dissipassem, permitindo uma quebra no limite da projeção, o que é revisitado na técnica do *mapping*; as denominadas lanternas nebulosas do séc.XVII, que projetavam sobre fumaça, problematizando o valor estético dos suportes e quebrando a noção de um suporte físico e também a criação de um espaço imersivo de acontecimento. As preocupações são recuperadas pela projeção contemporânea, que utiliza-se da imagem a ser projetada, do tempo, do movimento, e do espaço, todos mediados pela luz.

As técnicas comentadas servem então de gênese para o que conhecemos hoje como projeção, no entanto, é necessário ainda fazer um outro salto histórico e visitar o séc. XIX, onde outros avanços serão importantes para o desenvolvimento da mídia.

Para falar de projeção, passamos pela arte do vídeo, e antes desta, pela fotografia, marco transformador na história da arte, que permite a artistas uma desvinculação da representação do real, como apresenta Venturelli:

⁸⁴⁸ MOTA, 2014, p.29 apud MANNONI, 2003

⁸⁴⁹ Como artista, Marcio Mota trabalha com projeções em objetos escultóricos



Livre para experimentar uma outra aventura, na medida em que a fotografia se ocupou de uma de suas funções, a arte, ou melhor, a nova arte, que se proliferou no séc. 20 em movimentos como futurismo, surrealismo e expressionismo abstrato, entre outros, acabou participando de uma profunda avaliação da arte tradicional, abrindo espaço inclusive para uma aproximação visceral de alguns artistas com as novas tecnologias. Assim, a fotografia, ao mesmo tempo em que libera a arte de sua função de representar o real, instiga os mais ousados para a possibilidade de criação de imagens por meio do processo mecânico e químico⁸⁵¹

Com a fotografia se ocupando da representação do real, artistas se emancipam do que é “visto” e adentram os caminhos da experimentação, se apropriando das descobertas tecnológicas aplicadas à produção poética. Dessa forma, após a fotografia, são incorporadas tecnologias que datam do séc. XX, entre as décadas de 1940 e 1950, são elas a televisão e a informática, que mudam não só as relações da produção artística como todo um contexto social e uma percepção do tempo, espaço e das relações humanas⁸⁵².

O surgimento da imagem em movimento deslumbra artistas, despertando seu interesse em agregar tais meios às suas produções em um contexto muito específico de reconfiguração

⁸⁵⁰ Célebre cientista-artista da fantasmagoria, de origem belga, não só aprimorou sistemas de projeção como os sistemas acústicos de suas apresentações (MOTA, 2014, p.30)

⁸⁵¹ VENTURELLI, 2011, p 16

⁸⁵² BARBOSA, 2017, p.194



dos conceitos de espaço e tempo e aparição de diversos movimentos que modificam as produções plásticas⁸⁵³

Artistas, instigados pelas novas tecnologias, se apropriam de equipamentos de vídeo, inicialmente “colocados no mercado pela indústria eletrônica japonesa para uso privado nas empresas, com vistas ao treinamento de funcionários”⁸⁵⁴. A partir da absorção de tais tecnologias, passam a se aventurar nos campos da videoarte, arte computacional, arte eletrônica, e também as mídias que se colocam entre estas esferas, absorvendo elementos diversos para o desenvolvimento das novas práticas, novas linguagens são apropriadas, experimentadas e criadas, como é apresentado por Mello:

De uma trajetória material, de base tradicional, escultórica ou pictórica, recorrente no século XIX, observamos ao longo do século XX, uma trajetória calcada na dimensão imaterial, de base tecnológica ou não. Neste arco do tempo, é possibilitada a passagem entre uma arte fixa, objetual, propícia ao acabamento para uma arte livre da dependência do objeto, considerada efêmera e descontínua, que rompe com o próprio ato da contemplação e com o conceito tradicional de obra como produto, sendo acrescida a ela a noção de obra como processo. Surgem novas formas de pensar o espaço e o tempo assim como novas expressões no campo da arte⁸⁵⁵

⁸⁵³ Idem, *ibidem*.

⁸⁵⁴ MACHADO, 2007

⁸⁵⁵ MELLO, 2008, p. 41



Que continua

É justamente nesse período de deslocamento na arte (em que se acentua a expansão da dimensão artística para além da tela e do objeto) que vemos florescer novas práticas estabelecidas na confluência com as mídias, entre elas as práticas com o vídeo. Se por um lado, o vídeo surge num momento de rompimento da arte com a noção de especificidade no campo das linguagens, por outro lado, descobre-se também que determinados procedimentos do vídeo, como a efemeridade, o acontecimento, a impermanência das formas e a temporalidade da imagem, revelam-se como uma das melhores formas de traduzir esse mesmo momento de expansão da arte⁸⁵⁶

Dessa forma, ao longo das décadas de 1950⁸⁵⁷ a 1980, temos o desenvolver da arte do vídeo, que se consolida como uma linguagem autônoma ao ser absorvida por museus, galerias e coleções. Esta prática, intimamente conectada a projeção, se associa também à arte computacional, que começa a se desenvolver nos anos 1960 a partir da criação de K. Asleben e W.Fetter, o primeiro computador gráfico⁸⁵⁸.

⁸⁵⁶ MELLO, 2008, p.60

⁸⁵⁷ Data da década de 1950 experimentos de Flávio de Carvalho que interviu em programas de televisão, ação que é entendida por Machado como um experimento inicial do que viria a ser a videoarte (MACHADO, 2007, p.15)

⁸⁵⁸ VENTURELLI, 2011, p.58



A novidade sobre as novas imagens que surgiram nos computadores se relacionava mais ao modo de sua produção, de conceber a criação, de conservação, de armazenamento e de distribuição do que ao seu conteúdo poético. Inicialmente se tratava de como as novas imagens eram criadas e não do porquê. Quando o computador foi inventado, era visto como um simples instrumento. Mas, logo, ele passou a ser definido como um meio, uma mídia, ou melhor, um verdadeiro sistema que fazia uma releitura das mídias conhecidas até então, acrescentando novas possibilidades para a criação da imagem⁸⁵⁹

A invenção do computador gráfico e sua utilização por artistas permite a criação de imagens bi e tridimensionais, novas imagens, por meio de dados. Este processo de criação e utilização de imagens, a modelagem, é fundamental para a prática da projeção. A técnica do *video mapping*, linguagem artística e comunicacional que usa de interfaces tecnológicas audiovisuais (videoarte) e computacionais (arte computacional) permite a criação de projeções controladas por programas de computador que se responsabilizam pela área de projeção da imagem. Essa projeção é composta de animações cinematográficas, videográficas ou computacionais, sobre suportes internos ou externos⁸⁶⁰. Entendemos então por projeção mapeada ou *video mapping*

o campo de técnicas voltadas para o desenvolvimento de relações e agenciamentos específicos entre a forma e o conteúdo audiovisual projetado com o espaço (superfície de projeção), e seus contextos situacionais específicos. Liga-se ao campo das

⁸⁵⁹ Idem, *Ibidem*.



especificidades e relações, sejam elas derivadas das formas de ocupação do espaço projetivo, ou das possibilidades de interações entre participante e projeção. Entre as infinitas possibilidades de agenciamento, é recorrente o recurso do elo formal entre imagem projetada e a superfície de projeção como índice que caracteriza o campo da projeção mapeada. Este tipo de técnica baseia-se na criação de máscaras de vídeos ou de imagens feitas com o “objetivo” de cobrir singularmente uma determinada superfície de projeção, podendo ser trabalhadas via jogo óptico das relações de volumetria e perspectiva espacial entre imagem e “suporte”. De forma geral, as máscaras são criadas a partir da interpretação e análise das formas e topografias da área projetiva a ser mapeada⁸⁶¹.

Sobre o desenvolvimento e popularização da projeção, Garcia coloca:

Com o apoio das novas tecnologias que foram desenvolvidas ao longo do século XX, essa união entre som e imagem foi tornando-se cada vez mais intrínseca. Na década de 1980, com a chegada dos videotapes as práticas de projeções imagéticas acompanhadas de sonoridade tornaram-se mais populares e começaram a ser utilizadas para o entretenimento, nas casas noturnas e shows. A técnica também foi difundida entre artistas

⁸⁶⁰ GARCIA, 2014, pp.8-9



contemporâneos nas apresentações ao vivo. Para realização das projeções, softwares advindos de diversas áreas compunham o ambiente de trabalho do VJ, como por exemplo mixer de som, ou mesas de vídeo do estilo switcher, começaram a integrar a composição de hardware das projeções. Atualmente as projeções são feitas, na maioria dos casos, de maneira totalmente digital por interface de computador, o que foi possível devido ao desenvolvimento de softwares específicos para projeções de vídeos, que atendessem a demanda das apresentações ao vivo⁸⁶².

Inicialmente difundida dentro do contexto de festas e apresentações onde um *Video jockey* (VJ) é responsável pela manipulação das imagens em tempo real juntamente com os sons, se populariza e passa a ser aplicada em diferentes contextos, para diferentes finalidades, sejam elas artísticas, publicitárias ou para o entretenimento audiovisual⁸⁶³.

Diferentes técnicas são desenvolvidas, e hoje contamos com uma vasta gama de opções de *softwares* e técnicas, que melhor servem a diferentes propósitos. Em termos de projeção mapeada, estas podem ser 2D ou 3D, sendo a primeira utilizada em superfícies planas ou fachadas, não levando em consideração as profundidades do suporte. Uma grande quantidade de conteúdo pode ser utilizado por essa técnica, e não necessita da produção de conteúdo específico. Já as projeções mapeadas 3D levam em consideração os três eixos (altura, largura e profundidade) sendo necessário

⁸⁶¹ MOTA, 2014, p. 52

⁸⁶² GARCIA, 2014, p.10

⁸⁶³ GARCIA, 2014, p.11



produzir conteúdo específico para o suporte, normalmente por meio de máscaras produzidas com base na arquitetura por programas específicos⁸⁶⁴.

A projeção mapeada 3D, agenciadora de relações próprias com a arquitetura, baseada na volumetria e na transformação do suporte, possui uma qualidade diferenciada de subversão das lógicas de real e virtual, permeadas pela luz e pelo espírito, uma vez que depende também de uma relação com o observador e suas possibilidades de afetação.

Apresentado um sucinto histórico da projeção, perpassando por suas especificações técnicas e utilização, trazemos para a discussão o objeto específico de análise, a projeção *All Seeing Eye*, desenvolvida especificamente para o Museu Nacional da República Honestino Guimarães pela artista polonesa Joanna Raijkowska executada em 2013.

Para iniciar a discussão da ressignificação do objeto por uma manifestação artística que o ativa, precisamos nos debruçar sobre o suporte, entendendo os tensionamentos que este produz, nos voltando à problematização do Museu como objeto monumental.

O Museu Nacional Honestino Guimarães, obra projetada por Oscar Niemeyer inaugurada em 2006 no Setor Cultural Sul (figura 1: imagem do museu nacional), é, juntamente com 27 outras obras do arquiteto, uma construção tombada⁸⁶⁵, sendo assim, considerado um monumento. Mas antes disto, é um museu, espaço de trabalho e de uso, é uma obra arquitetônica de grande valor estético e simbólico, assinada por um grande nome, ponto turístico, se configura como elemento de uma paisagem planejada que é, de certa forma, “rosto” da Nação, e assim se afirma no imaginário social, aqui entendido como

Sistemas simbólicos sobre o qual e através do qual trabalha a imaginação social se constroem pela experiência dos agentes

⁸⁶⁴ GARCIA, 2014, p.12



sociais, sobre seus desejos, aspirações e interesses. Todo o campo das experiências sociais é rodeado de um horizonte de lembranças, crenças e esperanças. O dispositivo imaginário assegura a um grupo social um esquema coletivo de interpretação das experiências individuais⁸⁶⁶

Sendo assim, o imaginário tem por característica, e talvez função, “construir uma matriz de tempo coletivo no plano simbólico, intervindo diretamente na memória coletiva onde os acontecimentos contam menos que suas representações imaginárias”⁸⁶⁷, concordando com Baczko e Freire quando estes apontam que “toda a cidade é uma projeção do imaginário social sobre o espaço”⁸⁶⁸ identificamos o Museu Nacional como imagem presente neste imaginário.

Esta característica da obra deposita sobre ela camadas variadas de sentido, pois cada um dos seus usos cria relações diferenciadas com o objeto, é cotidianamente referenciada coloquialmente como “a bola”; “a cuia”, “iglu”, mas este objeto é, além de ponto de referência, um monumento.

Dito isto, é necessário entender o conceito para categorizarmos o Museu enquanto monumento e problematizar as questões que dele saltam. Dessa forma, voltamos a trazer as definições do que entende-se por monumento, engendradas por Alois Riegl e Françoise Choay, que trabalham respectivamente com as noções de “[...] obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações”⁸⁶⁹ e também

⁸⁶⁵ Processo Iphan 1550 - T - 2007

⁸⁶⁶ BACZKO, 1984 p.34 *apud* FREIRE, 1997, p.113

⁸⁶⁷ FREIRE, 1997, p.114

⁸⁶⁸ BACZKO, 1984 p.36 *apud* FREIRE, 1997, p.114

⁸⁶⁹ RIEGL, 2014 p.31



tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para lembrar ou fazer que outras gerações de pessoas lembrem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e mobiliza pela mediação afetiva, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente⁸⁷⁰

Assim sendo, por meio das definições, entende-se que o termo monumento refere-se inicialmente a uma obra vinculada à memória, se construindo como um marco nas tensões entre lembrar e esquecer que permeia uma coletividade e suas identidades.

No entanto, o que se observa no caso do Museu Nacional é um outro valor de monumento, elencados por Riegl em “O Culto Moderno aos Monumentos”, o que se identifica para o museu é um valor dado *a posteriori* a sua construção, um valor de historicidade atribuído muito mais pelo seu contexto e pelo seu produtor do que pela ideia de marco na memória coletiva ou nacional. Como um monumento histórico⁸⁷¹, é então, aquele que não lembra, que não ressuscita uma memória como força motriz, a sua construção enquanto monumento se dá graças a mão que o constrói e ao contexto de sua construção, que agencia memórias específicas da cidade planejada em uma construção que em si, não lembra e nem tem a intenção de lembrar, desta forma, outros valores assumem o lugar de potência antes reservado à memória. Tem, no contexto de Brasília, a imponente função de manter viva na memória das gerações o plano orientador da cidade, o espaço simbólico reservado ao eixo monumental e esplanada, o monumento lembra da grandiosidade de seu local.

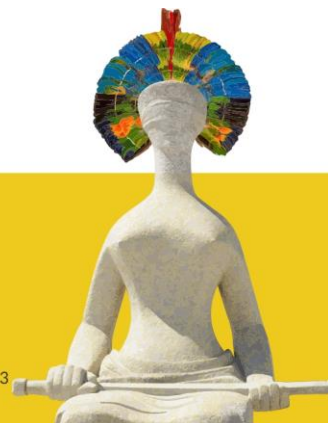
⁸⁷⁰ CHOAY, 1925, p.18

4º SE
BRA
MUS

SEMINÁRIO
BRASILEIRO DE
MUSEOLOGIA
BRASÍLIA.DF

DEMOCRACIA: DESAFIOS PARA A
UNIVERSIDADE E PARA A MUSEOLOGIA

ISSN 2446-8940
ISBN 978-65-87555-00-3



Com valor artístico e arquitetônico, valor de originalidade e de uso, o prédio faz parte do imaginário social da cidade de Brasília e de sua cartografia, tanto física quanto afetiva. Presente como imagem na cidade, passa a figurar na memória e no cotidiano dos que transitam pela capital, planejada e monumental, assim, se configura como referência espacial, por meio da percepção, temporal e afetiva, pela via da memória, em interação com o seu meio, espaço e tempo, vetores que definem as relações entre população e objeto⁸⁷². A partir dos sistemas de relações com o objeto, são criadas interpretações e reinterpretações, valores construídos histórica e socialmente e que remetem invariavelmente ao imaginário social⁸⁷³, assim, as noções de monumento se alargam e o objeto passa a representar outras ideias no imaginário daqueles que o vivenciam, dentro deste contexto, é edificado como um signo.

Assim sendo, o signo Museu coordena uma série de significados, e a sua ideia recupera outras ideias. Associado à categoria de monumento, outras camadas de ideias e significâncias são condensadas no objeto, que aqui associamos à construção de Brasília. Posto isso, o que é, então, alterar este signo? Transformá-lo em um outro objeto?

Caminhamos agora para a ação analisada, a projeção “*All Seeing Eye*”, realizada em 2013 sobre o Museu (Figura 2: imagem da projeção em execução no museu). Joanna Rajkowska é artista visual natural de Bydgoszcz, Polônia. Atua hoje entre Varsóvia e Londres, e em sua produção o espaço público surge como local de vida de seus trabalhos, tratados como organismos vivos. Em tradução livre, o título da projeção abordada significa “olho que tudo vê” e foi desenvolvida pela artista a partir de tomografias de sua filha, que sofria com um tumor no olho. Sobre a obra a artista se coloca:

⁸⁷¹ Definido por Riegl como “tudo o que foi e que não é mais nos dias de hoje” (RIEGL,2014, p.32)

⁸⁷² FREIRE, 1997, pp.40-41

⁸⁷³ FREIRE, 1997, p.46



refere-se à teoria do poder da visão, mecanismos de observação e controle. Você pode lê-lo como uma referência à história do lugar - uma cidade ideal com um tecido urbano transparente, construído para as necessidades do aparato estatal. A imagem gigantesca do olho exibida na cúpula do prédio do museu nos lembra da existência de sistemas de vigilância invisíveis. Ao mesmo tempo, ele questiona o papel da instituição do museu, cuja missão é preservar os traços visuais da história e, assim, co-criar sua visão. A intervenção está relacionada à experiência pessoal do artista, cuja filha nasceu com câncer ocular. A sequência de imagens do globo ocular usadas na projeção mostra a quebra do tumor que se desenvolve nele. Rajkowska, em escala representativa, demonstra o que é invisível, doente, rejeitado, mas também o processo de combater a doença. Seu trabalho é uma reflexão sobre conhecer o mundo em condições de visão limitada, bem como a função biológica e política da visão. Realizado em uma cidade que é a personificação arquitetônica de uma utopia modernista, ele coloca uma questão sobre a razão do erro⁸⁷⁴

Da fala da artista nos apegamos ao momento em que questiona a instituição museu, aqui tratada como um monumento, ressaltando que a missão da instituição é co-criar a história, o que se

⁸⁷⁴ RAJKOWSKA, 2013, n/p



aplica também sobre os monumentos, carregados de valor histórico e comunicacional. Tendo em vista esta função, é dever dos objetos monumentais comunicarem estes valores, garantindo a manutenção e a comunicação de diferentes discursos.

No momento em que o museu recebe sobre sua arquitetura a projeção, este torna-se suporte comunicacional, passa a vibrar e chamar atenção por outros elementos. Comunica-se com outras camadas da sociedade que passam a vê-lo. Nesta ação encontra-se a possibilidade de reverberação destes objetos. No caso apresentado a projeção era uma obra artística e continha em si valores próprios, mas ao observar o cotidiano das utilizações é possível ainda destacar a utilização do suporte como uma estratégia de marketing, como no caso das projeções das obras de Marianne Peretti na ocasião de uma exposição individual no mesmo museu (figura 3: projeções de obras de marianne peretti no museu como forma de divulgação), ou como estratégia de manifestação, quando são projetadas palavras de ordem, e de comunicação, no caso de imagens vinculadas a campanhas publicitárias e de conscientização (figura 4: projeção de campanha publicitária sobre violência).

A projeção de Rajkoska transforma o museu monumento em um olho, transforma o local de observação e contemplação em obra a ser observada e contemplada. As relações transformadas passam a operar dentro de um outro sistema, questionando também as formas de comunicação destes objetos, uma vez que a interdição da alteração⁸⁷⁵ dos monumentos garante, de certa forma, a manutenção de discursos únicos, de fato a construção de um signo, de um entendimento se dá por meio de escolhas, sancionamentos. A política envolvida na manutenção de um significado é pautada no discurso, por via de regra, no do vencedor. Desta forma opera a manutenção de memórias e de esquecimentos. As políticas de patrimonialização comunicam memórias selecionadas ao mesmo tempo em que interditam as possibilidades de re-apropriação e reinterpretação do signo, traduzido

⁸⁷⁵ Artigo 17 do decreto-lei 025 de 1937.



por meio de linguagens externas as do monumento/objeto. Dessa forma, congelam um discurso hegemônico. Sendo assim, ações que permitem uma ressignificação efêmera destes objetos abrem espaço para um outro processo de comunicação e de narrativas, o que se deve a imagem.

Observando a imagem nos deparamos com a sua capacidade de transitar entre os mundos, destacando duas de suas potências apresentadas por Georges Didi-Huberman⁸⁷⁶ que diz que “uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)” (ibidem). A interrupção no saber se dá no campo do visível, uma vez que tem a imagem o dom de alterar o que conhecemos, dessa forma, recria o que já é conhecido, interrompendo o caos, e assim possibilitando a criação do conhecimento, ela altera o signo, o objeto monumental, imagem construída no imaginário.

“A imagem é uma impressão, um rastro”. Assim fala Didi-Huberman⁸⁷⁷, e partindo disso entendemos que a projeção, imagem de luz e sombra, imprime por sobre seu suporte as características e sentidos de seu tempo, derramando sobre o que toca valor simbólico temporal, de sua natureza e contexto. Tal ideia se amplia e confirma ao partimos do lugar onde não existe imagem sem imaginação, pois a imaginação traz peso ao ver, e a imaginação é uma criação do contexto. Ela, a imagem projetada, transforma o real e estático, trazendo possibilidade de sonho e interpretação, ressignificando o sentido, comunicando outros discursos.

O resultado dessas dinâmicas de impressão sobre o real gera tensionamentos próprios para o suporte e a imagem, uma vez que a efemeridade e a virtualidade transformam as relações de percepção do objeto enquanto imagem e da imagem enquanto objeto sensível. Essas relações se dão

⁸⁷⁶ Didi-Huberman, 2012, p. 214.

⁸⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216.



graças a razão e a percepção cognitiva do acontecimento, no entanto, a ideia da realização, o que o acontecimento suscita no universo das transformações do objeto, é, inalcançável, sendo ideia virtual.

Estas relações se dão entre o visível e o invisível e, retornando a Didi-huberman, só se tornam verdadeiras, no sentido de existirem enquanto fato, quando vemos o que está sendo projetado. O visível só existe enquanto imagem graças a faculdade da imaginação, que é, por si só, das ideias pois imaginação contém em si a capacidade de realização virtual, nesse sentido, entendemos que, apreendendo de Didi-Huberman (2012), é imaginar que permite ao ser humano conhecer.

O que se pretende aqui, após o que foi apresentado, é pensar nos discursos contidos nos monumentos, na arquitetura, na imagem, pensar em estratégias para a comunicação desses. Para isso, escolhemos um suporte inicialmente vazio de significado, uma vez que é monumento histórico carregado de sentidos posteriores, que serve de suporte para diferentes manifestações. Apresentamos o caso de uma manifestação artística, que tendo em vista a natureza do objeto, se configura como uma das mais básicas, mas que é capaz de transformar as relações que o monumento ativa, sendo este transformado em obra de arte. Por meio deste exemplo, pretende-se lançar questionamentos ao campo do patrimônio, indagando-o sobre como este pode continuar se comunicando, uma vez que está condicionado pelas políticas protecionistas, destacando na projeção um potencial de comunicação, no sentido de chamar atenção para estes objetos, muitas vezes esquecidos, desconhecidos, perdidos dentro do imaginário e cotidiano urbano. Questionando como podemos tomar consciência do que valem e significam, não só plasticamente, mas como objetos históricos, como memórias cristalizadas, como narradores.

Por fim, a ressignificação do objeto em obra de arte ou em espaço de comunicação, é defendida como uma forma de alteração do sentido inicial de seu tombamento, sem que isto configure um problema para a legislação. Esta alteração permite outras formas de reconhecimento do



4^o SE
BRA
MUS

SEMINÁRIO
BRASILEIRO DE
MUSEOLOGIA
BRASÍLIA.DF

DEMOCRACIA: DESAFIOS PARA A
UNIVERSIDADE E PARA A MUSEOLOGIA

ISSN 2446-8940
ISBN 978-65-87555-00-3

objeto e a criação de novas relações com ele, que deixa de ser apenas referência visual e se torna também obra, avivando questões do espírito. Assim, aproxima o patrimônio daqueles a quem ele pertence, possibilitando a criação de elos de representatividade e reconhecimento. O uso do monumento como um suporte o transforma em uma terceira obra, que no imaginário, é absorvida e fixada de forma sensível e não só hermética e unilateral, como são, por vezes, os critérios das políticas patrimoniais.

REFERÊNCIAS

Barbosa, A.G. (2017). Iter Luminosum: o caminho da videoarte em terras brasileiras. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, V.6, n. 12. pp 193-204 Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16341/14629>> Acesso 16/04/2019. <https://doi.org/10.26512/museologia.v6i12.16341>

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**; Trad. Luciano Vieira Machado. 4ª ed.- São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006. 288p.: il.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**; Trad. Paulo Neves – São Paulo: Editora 34, 2010 (2ª Edição)

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real; Trad. Patrícia Carmello e era Casa Nova. **Pós**: Belo Horizonte, v 2, n.4, p 204 – 219. Nov, 2012.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas**: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. – São Paulo: SESC: Annablume, 1997.



4º SE
BRA
MUS

SEMINÁRIO
BRASILEIRO DE
MUSEOLOGIA
BRASÍLIA.DF

DEMOCRACIA: DESAFIOS PARA A
UNIVERSIDADE E PARA A MUSEOLOGIA

ISSN 2446-8940
ISBN 978-65-87555-00-3

GARCIA, Rafael de Oliveira. **Video Mapping**: um estudo teórico e prático sobre projeção mapeada. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social). FAAC/UNESP. Bauru, São Paulo. Orientador: Prof.Dr. Antônio Francisco Magnoni.

MACHADO, Arlindo (org). **Made in Brasil**: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra**: arqueologia do cinema. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Unesp, 2003.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008

MOTA, Marcio Hoffman. **Video mapping / projeção mapeada**: espaços e imaginários deslocáveis. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia) - UnB, Instituto de Artes, Brasília, 2014. Orientação: Prof.Dr. Rogério Camara

RAJKOWSKA, Joanna. Joanna Rajkowska, 2019. Pagina da obra "All Seeing Eye" na sessão "projetos". Disponível em <http://www.rajkowska.com/all-seeing/>. Acesso 29/07/2019.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos**: a sua essência e a sua origem; Trad. Werner Rothschild Davidsohn, Analt Falbel – I.ed.- São Paulo: Perspectiva, 2014. 88p

VENTURELLI, Suzete. **Arte: espaço_tempo_imagem**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1º reimpressão, 2011.



4º SE
BRA
MUS

SEMINÁRIO
BRASILEIRO DE
MUSEOLOGIA
BRASÍLIA.DF

DEMOCRACIA: DESAFIOS PARA A
UNIVERSIDADE E PARA A MUSEOLOGIA

ISSN 2446-8940
ISBN 978-65-87555-00-3