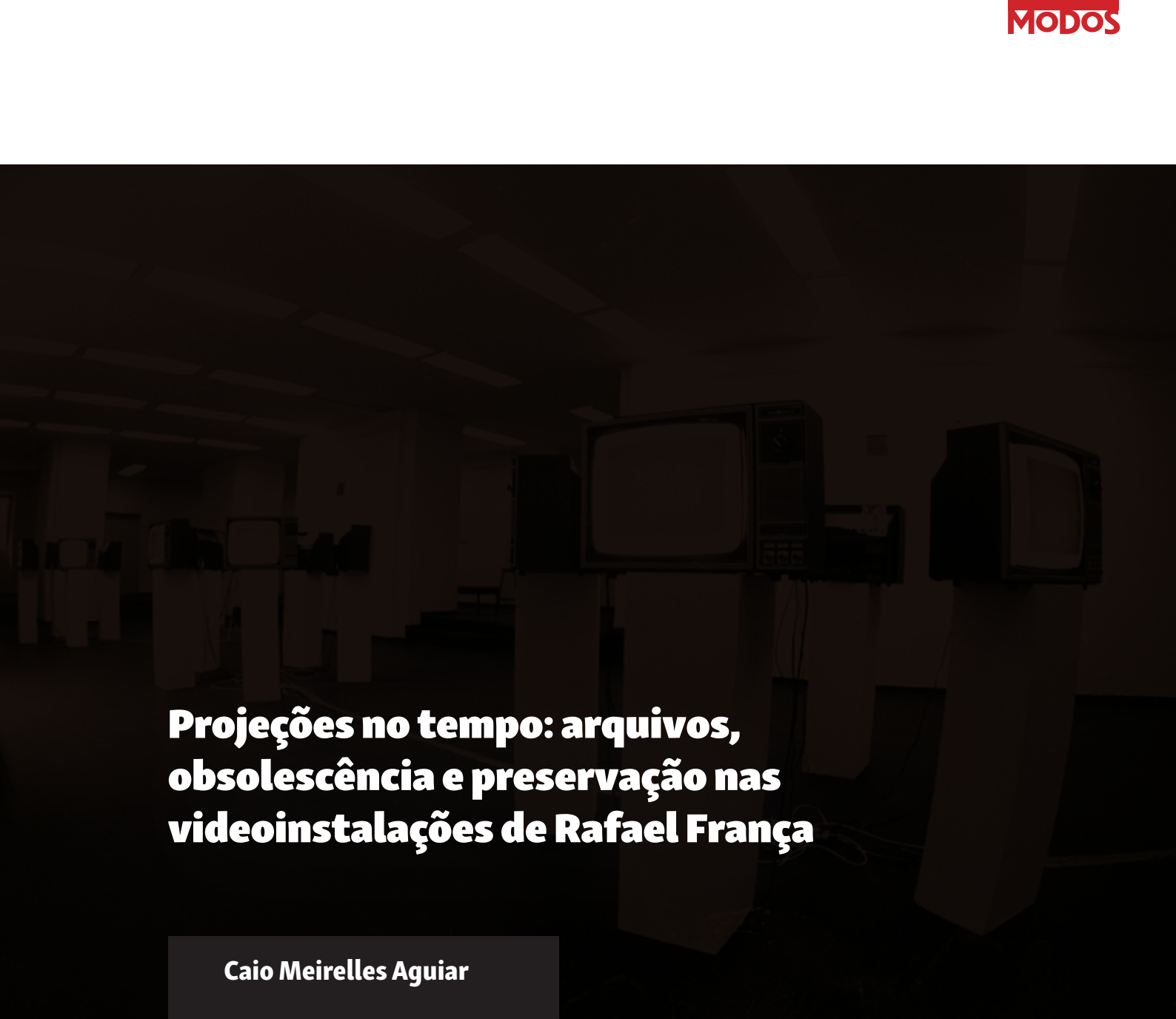




Projeções no tempo: arquivos, obsolescência e preservação nas videoinstalações de Rafael França

Caio Meirelles Aguiar

Como citar:

AGUIAR, Caio Meirelles. arquivos, obsolescência e preservação nas videoinstalações de Rafael França. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 9, n. 1, p. 335-370, jan.2025. DOI: 10.20396/modos.v9i1.8678759. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8678759>.

Imagem [modificada]: Rafael França, Polígonos Regulares (1981). Registros fotográficos. Fonte: Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP. Espólio Rafael França (pasta Polígonos Regulares).

Projeções no tempo: arquivos, obsolescência e preservação nas videoinstalações de Rafael França

Projections in time: archives, obsolescence and preservation in Rafael França's video installations

Caio Meirelles Aguiar*

RESUMO

Este artigo tem como objetivo discutir as problemáticas envolvidas nos processos de preservação e montagem de obras de arte contemporâneas de caráter instalativo em que os suportes e materiais utilizados são provenientes do mercado, ou seja, materiais que podem ser comprados e descartados ao fim da exposição, sem a necessidade de preservar esses itens como objetos únicos e originais. Para tanto, o Espólio Rafael França e sua obra *Polígonos Regulares* são mobilizados, assim como reflexões contemporâneas que procuram problematizar a obsolescência tecnológica, a montagem e a preservação de obras do gênero. Por fim, este artigo debate a importância dos documentos deixados pelos artistas como uma via de acesso às suas intenções para com as instalações, defendendo a abordagem intermediária, tal como apontada por Joana Philips, como a forma pela qual artistas, galeristas, curadores e acervos podem garantir a preservação e a exibição de instalações.

PALAVRAS-CHAVE

Arquivos de artistas. Instalações. Videoarte. Tecnologia. Rafael França.

ABSTRACT

This article seeks to discuss issues involved in the processes of preserving and assembling contemporary installation art in which the supports and materials come from normal suppliers, that is, they can be purchased and discarded at the end of the exhibition without the need to be preserved as unique and original items. To this end, Rafael França's Estate and his work *Polígonos Regulares* [Regular Polygons] are analysed, as well as contemporary reflections that aim to problematize technological obsolescence, assembly and preservation of works of this genre. Furthermore, this article discusses the importance of documents left by the artists as a means of accessing

their intentions for the installations, defending an intermediary approach, as pointed out by Joana Philips, as the way in which artists, gallery owners, curators and collections can guarantee the preservation and exhibition of installations.

KEYWORDS

Artists' archives. Installations. Video art. Technology. Rafael França.

Além de desafios técnicos e metodológicos, a museologia voltada à arte contemporânea está sujeita a questões conceituais que desafiam as decisões voltadas à catalogação, preservação e exposição. Desta forma, analisar estudos de caso exemplares pode ser uma boa solução para a problematização não apenas dos desafios supracitados, mas, também, dos processos institucionais que podem ser revelados quando compreendemos a história de determinada obra. Incorporação, diálogo com herdeiros do artista, pesquisa, decisões técnicas e extroversão são todas etapas de um processo que pode permanentemente influenciar o modo com que obras de arte complexas¹ são compreendidas e catalogadas em determinado museu ou coleção. A partir daí o tratamento institucional oferecido torna-se responsável por garantir ou não a sobrevivência da obra de arte no futuro.

O Espólio Rafael França, sob guarda do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP) desde a morte do artista em 1991, se apresenta como um adequado estudo de caso que poderia não somente ilustrar essas questões, mas servir como uma espécie de “caixa de ferramentas”, orientando diretrizes de tomada de decisões para obras semelhantes.

Além de obras diversas como serigrafias, fotografias, fotocópias assinadas e fitas master de trabalhos em videoarte, o espólio recebido pelo museu inclui também vasta documentação em papel. Entre anotações, esboços, cadernos e textos datilografados, esse material documental possui também itens referentes a quatro videoinstalações produzidas por Rafael França ao longo da década de 1980: plantas técnicas, registros fotográficos e textos explicativos, todos produzidos pelo próprio artista.

Apesar da presença destes documentos em acervo não garantir ao MAC USP a inclusão das obras físicas na coleção, sempre houve entre estudiosos e pessoas próximas a França a expectativa de que, com o devido olhar multidisciplinar, essa documentação poderia orientar a reapresentação destes trabalhos. Além do desafio imposto pela remontagem de obras a partir de documentos que originalmente não foram produzidos para este fim, as videoinstalações de Rafael França (originalmente montadas a partir de televisores de tubo analógico) trazem ainda a questão da obsolescência tecnológica, um problema de implicações não apenas técnicas, mas também conceituais.

Com o objetivo de sintetizar e ilustrar questões intrínsecas à museologia voltada à arte contemporânea, este artigo opta por jogar luz especificamente sobre a videoinstalação *Polígonos Regulares*, trabalho originalmente apresentado por Rafael França na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1981 e posteriormente remontado na mesma instituição em 2011. Além da vasta documentação produzida pelo próprio artista em torno da primeira montagem, a escolha se dá principalmente devido aos aprendizados e relatos dos envolvidos na segunda apresentação da obra. De certa forma, entre todas as videoinstalações produzidas por Rafael França, esta é a que mais soma camadas de debate. Entre elas, a complexa escolha de “administrar mudanças” e decidir pela adaptação e/ou alteração dos suportes eletrônicos utilizados para sua exposição.

Ainda no escopo desta apresentação, faz-se necessário esclarecer a relevância da obra de Rafael França e como ela se insere no contexto da videoarte e do cenário artístico nacional da década de 1980. França foi iniciado no desenho e na litografia durante a adolescência. Em 1978, o artista partiu de Porto Alegre, sua cidade natal, para estudar na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde, encorajado pela artista e professora Regina Silveira (1939), desenvolve intenso trabalho em gravura. De acordo com Silveira (1997: 22):

De fato, o que Rafael queria, quando se mudou para São Paulo, era se aproximar dos novos meios da arte e, mais especificamente, aprender procedimentos fotográficos de impressão (...). O período em que concentra toda a sua produção de gravuras corre paralelo à realização dos primeiros experimentos com vídeo. Esta aparente contaminação entre as duas atividades de Rafael parece ter sido facilitada pela existência de equipamentos e trabalhos de vídeo no próprio Centro ASTER.

Após dedicar o ano de 1979 a intervenções urbanas realizadas por meio do grupo 3Nós3, criado junto aos colegas Hudinilson Jr. (1957-2013) e Mário Ramiro (1957), Rafael França investe no desenvolvimento de suas videoinstalações entre 1980 e 1982, ano em que o artista recebe uma bolsa de estudos para continuar suas pesquisas no Art Institute of Chicago nos Estados Unidos; é essa experiência artística baseada na contaminação entre mídias — como será exemplificado mais à frente — que torna a produção realizada por Rafael França nesse período tão conceitualmente radical e relevante. Baseada na sobreposição de técnicas e experimentos realizados por França nesta época, Regina Silveira afirma: “Se os acontecimentos puramente visuais da obra impressa estão impregnados pelas primeiras experiências em videoinstalações, essas, por sua vez, são pensadas como geometrias no tempo” (Silveira, 1997: 29).

Em Chicago, a partir de 1982, França ainda trabalha em algumas videoinstalações antes de se dedicar integralmente a uma pesquisa em videoarte que dialogava intensamente com a geração anterior. Após passar o restante da década de 1980 dando aulas e trabalhando em sua produção pessoal em Chicago, a vida de Rafael França foi precocemente interrompida pela AIDS em maio de 1991².

A documentação em torno de Polígonos Regulares

Polígonos Regulares, videoinstalação escolhida para discutir os desafios que perpassam a produção instalativa de Rafael França, foi o segundo grande

projeto espacial desenvolvido pelo artista. Apresentado originalmente na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1981, o trabalho é composto por 18 televisores que, quando agrupados, compõem a forma de 4 diferentes polígonos – na concepção do artista, cada tela representa uma face. Ainda, uma câmera filmadora registra e transmite em tempo real em todos os televisores a imagem de um quadrado negro desenhado na parede do próprio espaço expositivo.

O MAC USP possui em acervo os seguintes documentos relacionados a esta primeira montagem do trabalho, todos produzidos pelo próprio artista.

- 01 Planta baixa (impressão sobre papel) [Fig. 1].
- 01 Texto descritivo (datilografado) [Fig. 2].
- 04 Fotografias (impressão sobre papel) [Figs. 3, 4, 5 e 6].

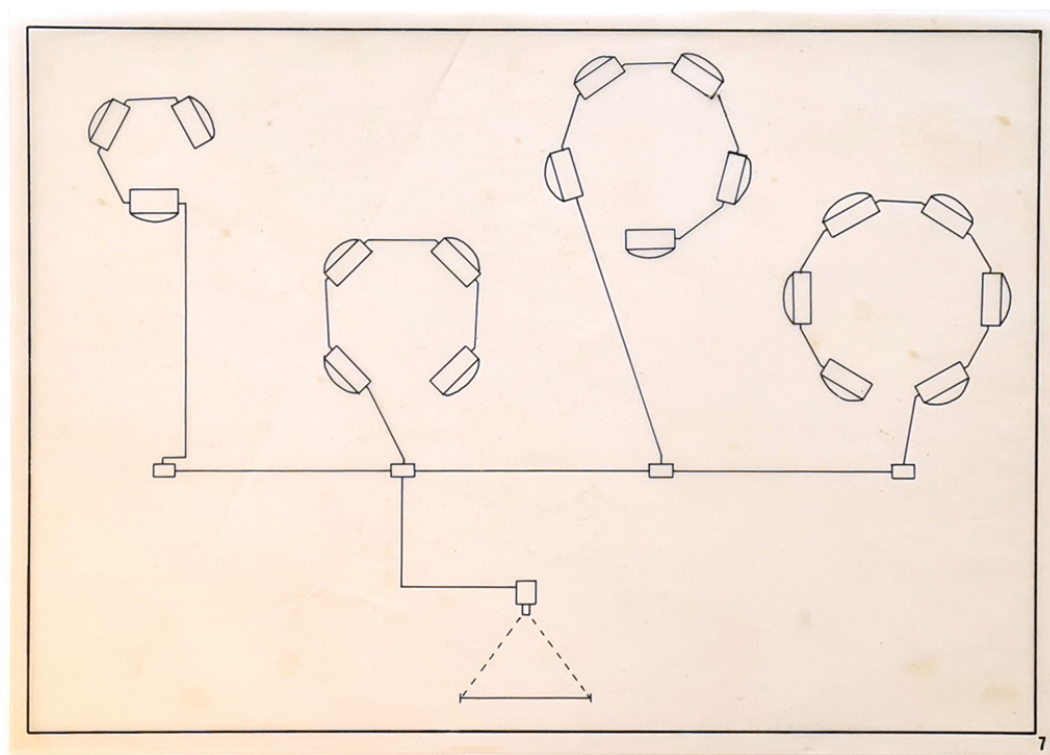
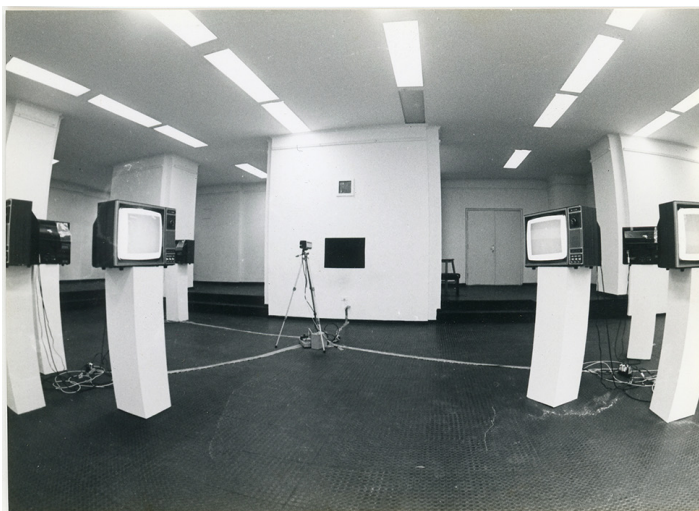


FIG. 1. *Polígonos Regulares* (1981) – Planta baixa . Fonte: Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP. Espólio Rafael França (pasta Polígonos Regulares).

A ideia para este trabalho estava muito ligada a ideia de escultura, ou seja, como usar o televisor como objeto escultórico, como uma grande lampada. Estes pensamentos me levaram a criação de POLÍGONOS REGULARES, onde eu distribuí 18 televisores em 4 grupos. Cada um destes grupos deveria estar representando um polígono regular, ou seja, três televisores para um triângulo, quatro para um quadrado, cinco para um pentágono e seis para um hexágono. Estes televisores estavam recebendo por circuito fechado a imagem de um retângulo que ocupava quase que totalmente a tela de cada um dos televisores.

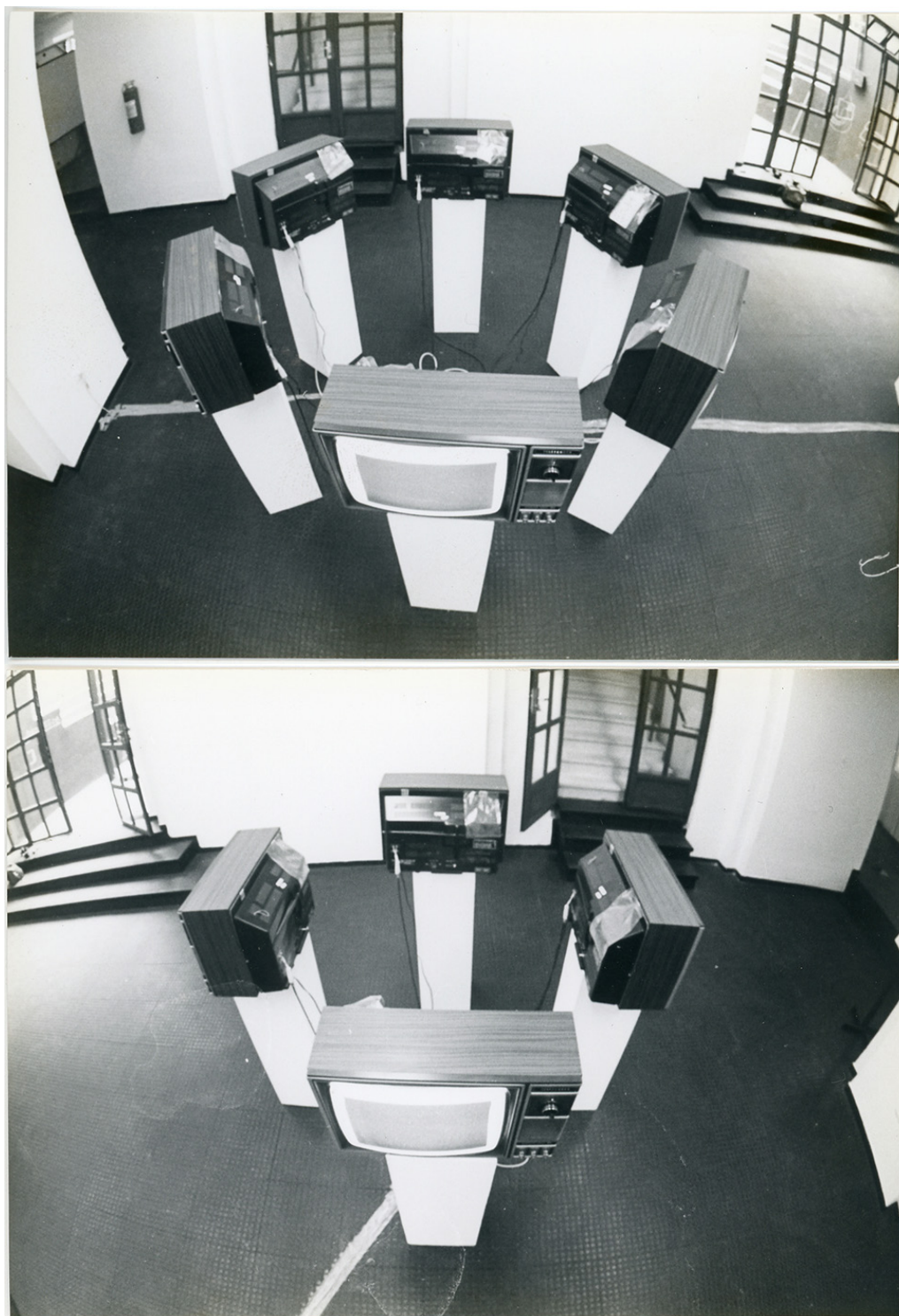
FIG. 2. Rafael França. Chicago, Sem título, texto datilografado, 1983: 2.

Fonte: Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP.



FIGS. 3-4. Rafael França. Polígonos Regulares (1981) – Registros fotográficos

Fonte: Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP. Espólio Rafael França (pasta Polígonos Regulares).



FIGS. 5-6. Rafael França. Polígonos Regulares (1981) – Registros fotográficos
Fonte: Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP. Espólio Rafael França
(pasta Polígonos Regulares).

Observando especificamente a doação ligada à obra *Polígonos Regulares*, não foi a instalação propriamente dita que foi encaminhada ao acervo do MAC USP (o que incluiria os 18 televisores, câmera de vídeo e outros aparatos técnicos), mas os registros documentais de sua exibição realizada em 1981. A existência das videoinstalações não se manifesta no acervo do museu diretamente pela presença de um objeto único e determinado, mas a partir da soma de instruções e parâmetros dispersos em diferentes documentos. Em entrevista, Fernando Piola, documentalista do Acervo MAC USP desde 2009, revelou como as diferentes mídias que compunham o Espólio Rafael França receberam diferentes tratamentos durante o processo de catalogação.

A videoteca é muito mais simples, porque é uma questão de formato, né? (...) A obra gráfica também é muito evidente, porque é obra de arte, ela é gráfica, então isso foi pra coleção de papel, está nas mapotecas (...) (...) Não foram doados, formalmente, projetos de instalação para o MAC-USP, entendeu? Essa documentação que temos aqui são esboços dele. (...) Os documentos por si só não resolvem todas as especificidades, você tem que ter o auxílio do detentor (...) Quem tem o direito autora do Rafael França, quem regula agora é o Hugo, o irmão dele³.

Para além dos possíveis acordos que poderiam ter sido estabelecidos entre museu e a família do artista, como bem lembrado por Fernando Piola, torna-se fundamental não perder de vista uma pergunta que cabe ser colocada aqui: com a ausência do artista, poderiam estes documentos, sozinhos, não apenas embasar a compreensão técnica e conceitual da obra, mas também instruir uma reapresentação contemporânea?

Diferentes modos de ler e interpretar a documentação

Para que os documentos referentes às videoinstalações de Rafael França possam informar os meios de as exibir hoje, é necessária uma abordagem

que não os veja apenas como índices estáticos do passado, mas que enxergue neles as potencialidades instrutivas do seu conteúdo; as histórias que esses documentos hoje podem contar.

Uma das referências bibliográficas que melhor pode inspirar um olhar atento sobre esta questão é o artigo “Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico”. Escrito pelo professor e historiador Ulpiano T. Bezerra de Meneses, o texto discute as condições de produção e apropriação do conhecimento histórico a partir do momento em que o museu⁴ deixa de aceitar como seus objetivos o simples registro, evocação ou celebração do passado, e passa a propor maneiras de extrair potencialidades diversas a partir de seu acervo.

Olhemos para esta afirmação feita por Ulpiano Meneses: “(...) qualquer objeto pode funcionar como documento e mesmo o documento de nascença pode fornecer informações jamais previstas em sua programação” (1994: 21). Este apontamento aborda com precisão uma situação recorrente em museus e instituições de arte: o uso de documentos não originalmente concebidos para esse fim para orientar a reapresentação e preservação de projetos artísticos experimentais. Sejam fotografias amadoras, esboços rabiscados, fichas de inscrição para mostras coletivas, ou mesmo breves conversas registradas informalmente entre o artista e a equipe do espaço expositivo, todos esses elementos se tornam documentos que podem indicar o caminho para a fiel reapresentação de um projeto, assim como fornecer as bases para uma reconstituição do modo como a instituição lidou com tal arquivo. No caso de Rafael França, o desenho técnico, as fotografias e o texto relacionados à *Polígonos Regulares* não foram produzidos por terceiros, mas pelo próprio artista, o que não deixa dúvidas sobre a sua veracidade e seu grau de fidelidade em relação às intenções conceituais de Rafael.

Em outro trecho, Ulpiano Meneses explicita a necessidade de pesquisadores que possam interpretar e produzir conhecimento a partir de documentos históricos:

O que faz de um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação que ele encerre, pronta para ser extraída, como o sumo de um limão. O documento não tem em si sua própria identidade, provisoriamente indisponível, até que o ósculo metodológico do historiador resgate a Bela Adormecida de seu sono programático. É, pois, a questão de conhecimento que cria o sistema documental. O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala. Toda operação com documentos, portanto, é de natureza retórica. Não há por que o museu deva escapar destas trilhas, que caracterizam qualquer pesquisa histórica (Meneses, 1994: 18).

A citação acima encontra eco em *Fluid Access: Archiving Performance-Based Art*, coletânea de ensaios organizada pelos pesquisadores alemães Barbara Büscher e Franz Anton Cramer, que reúne o ponto de vista de diversos autores sobre a complexidade dos processos que buscam arquivar manifestações artísticas efêmeras e sua contínua transformação ao longo do tempo, assim como o uso desses documentos em exposições e análises críticas. Seja abordando dança, teatro, performance ou videoinstalações, todos os artigos partem da premissa de que arquivos são geralmente deficientes e órfãos de grande quantidade de documentos que, ao contrário dos que foram preservados, inevitavelmente se perderam ao longo do tempo.

No capítulo “Eventful Evidence: Historicizing Performance Art”, um dos mais pertinentes às questões tratadas por este artigo, a pesquisadora gaulesa em teatro e performance Heike Roms, afirma:

A capacidade dos documentos em servir de evidência não é inerente aos próprios, mas deriva de atos que possam identificá-los e tratá-los como tal – os processos através dos quais são selecionados, classificados e apresentados, ou, como arquivistas dizem: avaliados, descritos e registrados – é desses atos que se ocupa o arquivista (Roms, 2017: 97, tradução nossa).

Indo ainda além da difícil tarefa de encontrar sentido em arquivos incompletos, os textos contidos no livro se debruçam também sobre como o ato de registro e de tradução entre diferentes linguagens inevitavelmente

altera a percepção da obra em questão, dificultando sua reconstituição futura a partir de relatos escritos ou registrados em vídeo e fotografia. No texto que abre o livro, *Lost & found: archiving performance*, a professora alemã em história e teoria midiática Barbara Büscher faz essa esclarecedora declaração:

A única vida da performance se dá no presente. Ela não pode ser salva, registrada, documentada ou participar na circulação de representações de representações: assim que o faz, se torna algo diferente de performance (...). Tentar escrever sobre o ‘indocumentável’ evento da performance é evocar as regras do documento escrito e por consequência alterar o evento em si. Assim como a física quântica descobriu que seus instrumentos não conseguem medir partículas microscópicas sem alterá-las, os teóricos da performance devem entender que escrever sobre performance na tentativa de preservá-la é um trabalho que fundamentalmente altera o evento (Büscher, 2017: 70, tradução nossa).

Apesar desta afirmação contundente, a autora completa o seu argumento com a sugestão:

Não faz bem a ninguém, no entanto, simplesmente se recusar a escrever sobre performance devido a essa inescapável transformação. O desafio posto pela documentação em performance ressalta as possibilidades de performatividade dentro da própria ideia de documentação⁵.

Este último trecho, assim como a sugestão de uma certa “performatividade” como estratégia que torne possível ativar eventos “indocumentáveis”, esclarece a necessidade da existência de equipes de acervo que tenham condições de exercer tal leitura.

Quando o assunto é a reapresentação de instalações a partir de documentos e projetos deixados por artistas, é crucial que, além das instruções técnicas e materiais, as intenções conceituais do artista estejam muito claras na documentação analisada. É a partir da complexa relação entre esses dois eixos, suporte técnico e conceito, que se torna fundamental analisar os desafios impostos pela ideia de reapresentar, hoje,

as videoinstalações de Rafael França, especialmente *Polígonos Regulares*. Muito além dos documentos à mão, é preciso absorver metodologias contemporâneas de pesquisa, tratamento e montagem que possam conciliar de maneira respeitosa e potente essas mesmas complexidades.

A norte-americana Martha Buskirk, professora de crítica e história da arte no Montserrat College of Art (Massachusetts, EUA), é autora do livro *The Contingent Object of Contemporary Art*. Buskirk toma como exemplo a produção do escultor minimalista norte-americano Donald Judd (1928-1994) e cita diversos casos de conflito que ocorreram entre o artista, o galerista Leo Castelli (1907-1999) que o representava, e o famoso colecionador italiano Giuseppe Panza (1923-2010). Conflitos em que foi exatamente a falta de clareza da documentação acordada entre as três partes que levou a disputas sobre, por exemplo, qual seria o fornecedor adequado para a execução e o restauro das peças, além da possibilidade de o colecionador estar autorizado a produzir múltiplas cópias de exibição de uma obra ou não.

É a partir dessas situações de conflito, em que as ideias de propriedade e autoria artística podem colidir e os planos de montagem ser mal interpretados (tanto por instituições quando por colecionadores), que Martha Buskirk toca no desafio da leitura de intenção artística, uma leitura que geralmente se baseia em suposições e hipóteses bem ou mal fundamentadas sobre a prática que se conhece dos artistas, assim como em toda a bibliografia e documentação sobre o caso em questão. Segundo a autora, durante a vida expositiva de uma obra questões sobre como expor ou preservá-la requerem uma interpretação sobre o que exatamente constitui esta obra e quem está autorizado a tomar decisões que definirão o rumo a seguir.

É importante lembrar que o próprio termo “intenção artística” e suas possíveis leituras também devem ser alvo de indagação. O norte-americano Glenn Wharton, atualmente professor de história da arte na Universidade de Los Angeles (UCLA, Califórnia), afirma no artigo “Artist intention and the conservation of contemporary art” que pesquisadores da área geralmente

empregam o termo de maneira muito abrangente, relacionando-o tanto a informações técnicas de execução de uma determinada peça quanto a depoimentos em que o artista autor deixa transparecer suas opiniões sobre modos de conservação.

A partir deste entendimento, o autor se apoia em metodologias de análise – a maioria extraída da crítica literária – para questionar se um trabalho de arte, assim como um texto, deveria ser sempre “julgado” por si só, evitando recorrer a outras fontes de informação que não a materialidade do objeto em si. Wharton entende que propor tal questionamento pode ser controverso, principalmente no campo da arte contemporânea, em que a compreensão da escolha dos materiais utilizados com frequência depende de referências externas, sejam elas históricas, estéticas ou sociais. Dessa forma, ele o faz de maneira provocativa, visando chamar atenção à cautela com a qual pesquisadores devem atuar ao entrevistar diretamente os artistas a respeito de suas intenções conceituais ou construtivas para com determinado trabalho.

A relação entre conceito e suporte na obra de Rafael França

Levando em consideração essas ideias, como seria possível concluir *o que exatamente constitui* um trabalho como a videoinstalação *Polígonos Regulares*? Para além das formas desenhados pelos arranjos dos televisores, a escala da instalação e a transmissão de imagens ao vivo em circuito fechado, até que ponto os equipamentos eletrônicos da década de 1980 integram o conceito do trabalho? Hoje, indagar se a remontagem da videoinstalação projetada pelo artista depende ou não dos equipamentos originais é um exercício de difícil conclusão. Quando questionado sobre se seria possível apresentar as videoinstalações de Rafael com tecnologia atual, Hugo França, irmão e representante da família do artista, responde:

Eu tenho convicção que não. Eu vou te dizer que a estética dessa tecnologia dentro da obra do Rafael é fundamental. Porque o Rafael via o televisor, o cabeamento... essa estética dessa tecnologia para ele era importantíssima. Eu estou falando especificamente das videoinstalações. A estética da videoinstalação era superimportante. Eu acho que isso, com uma tecnologia atual, eu acho que praticamente perde o sentido da obra. E acho que o Rafael acharia isso também. Agora, já a Regina Silveira não acha tanto isso. Ou seja, não acha nada disso⁶.

É interessante que, ao expor sua opinião sobre o assunto, Hugo França rapidamente se coloca em oposição à Regina Silveira, artista, professora e amiga de Rafael França. Em entrevista ao autor deste artigo, Silveira fez declarações que denunciam sua visão sobre museus que saibam realizar montagens de obras complexas a partir de documentos:

Eu acho uma catástrofe que o MAC não tenha aceitado essas obras porque não sabia como lidar com elas, tá? O Rafael deve ter deixado bastante claro para quem entende, tá? (...) O museu tem que se virar, porque isso é o futuro, não é verdade? (...) Eu conversei, inclusive, com o Ivo Mesquita, curador da Pinacoteca, quando ele reapresentou aquele trabalho do Rafael, *Polígonos Regulares*, que ele montou no Octógono da Pinacoteca⁷.

Regina Silveira se refere a um episódio muito esclarecedor. Em 2011, a obra *Polígonos Regulares* foi apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, mesmo local da montagem original realizada 30 anos antes [Fig. 7]. Ivo Mesquita, curador da instituição na época, foi o responsável pelo projeto. Em entrevista concedida ao autor deste artigo, Mesquita comenta a motivação e as decisões que levaram ao resultado da montagem:

A gente buscou [a documentação] no MAC (...) porque em 2011, eram 30 anos dessa instalação. E essa instalação, historiograficamente, é a primeira instalação de vídeo brasileira num museu. E eu entrei numas de recuperar a instalação original. E aí começou pela busca das televisões... aí começa também uma série de acidentes que, depois, mais tarde, eu entendi duplamente (...). No primeiro teste, uma televisão explodiu. No dia da abertura, o sistema não funcionou. Explodiram duas com o público lá⁸.

Ivo Mesquita prossegue e descreve a reação de Regina Silveira, que até então estava fora do país, ao ver as escolhas feitas para o equipamento que sustentava a videoinstalação:

Até que a Regina Silveira chegou, olhou e falou assim para mim: ‘É, tá bom. Mas por que que você fez com essas televisões velhas?’ Quando ela falou isso, caiu a ficha, entendeu? Claro, é a ideia que importa. É essa adaptação que nós fizemos da geometria que é a questão, entendeu? A televisão é um detalhe⁹.



FIG. 7. *Polígonos Regulares* (1981) – montagem 2011. Fonte: Acervo Biblioteca Walter Wey/ Pinacoteca de São Paulo.

Esse processo de tentativa, falha, ponderação e conclusão disparado pela montagem de *Polígonos Regulares* na Pinacoteca em 2011 evidencia a importância de se exibir trabalhos complexos de arte contemporânea para que se possa aprender cada vez mais sobre eles. Foram exatamente as falhas e os acidentes ocorridos na montagem que levaram o curador responsável a

melhor compreender quais são as questões fundamentais que estruturam o trabalho. Este caso exemplifica perfeitamente como, na museologia voltada à arte contemporânea, exibir é também a melhor forma de preservar as obras em questão.

Ainda sobre a montagem de *Polígonos Regulares* na Pinacoteca do Estado em 2011, Ivo Mesquita comenta:

Fazia 30 anos [da montagem original] e era uma forma, também, da Pinacoteca marcar um ponto – ‘olha, a Pinacoteca sempre teve arte contemporânea’ –, e a gente estava trazendo o trabalho para uma contemporaneidade outra, quer dizer, mostrando a persistência dele e a resistência dele como trabalho. Mas aqui, no caso, teve uma questão técnica que, na minha interpretação curatorial, se sobrepôs ao conceito do trabalho (...) para mim foi uma grande lição sobre o preciosismo desnecessário, sabe?¹⁰

A tentativa de remontar *Polígonos Regulares* na Pinacoteca do Estado de São Paulo evidencia também como as videoinstalações de Rafael França se diferenciam da videoarte produzida no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970. De acordo com o pesquisador e teórico da imagem em movimento Arlindo Machado (1949-2020), a maioria dos trabalhos produzidos pela primeira geração da videoarte brasileira¹¹ consistia fundamentalmente no registro do gesto performático do artista realizado em frente, ou em confronto, com a câmera. Num certo sentido, a experiência dos pioneiros brasileiros fazia eco a uma certa ala do vídeo norte-americano do mesmo período, representada por artistas como Vito Acconci, Joan Jonas e Peter Campus, cuja obra consistia em colocar o corpo do artista entre duas máquinas (a câmera e o monitor), de modo a produzir uma imagem instantânea, como a de um Narciso mirando-se no espelho.

Pensando no cenário internacional da videoarte, no livro *Video art: the first fifty years*, a autora e curadora norte-americana Barbara London¹² relembra como o caráter de instantaneidade foi um dos principais aspectos

que logo de início separou, tanto de maneira técnica quanto conceitual, a produção em vídeo – popularizada na década de 1980 – dos filmes que anteriormente eram produzidos em 35mm.

Filmes 35mm requerem ser enviados a um laboratório para que sejam revelados antes de serem projetados, enquanto imagens filmadas em vídeo podem ser vistas no mesmo momento em que um monitor é ligado à câmera filmadora. (...) A qualidade ‘ao vivo’ é uma característica fundamental do vídeo e uma importante distinção dos filmes tradicionais (London, 2020: 11).

Se por um lado, França dará continuidade nos anos 1980 ao projeto estético e experimental dos pioneiros que buscavam nas décadas de 1960 e 1970 se desvencilhar das amarras formais e econômicas do mercado institucional da arte; por outro, ele será um dos primeiros brasileiros a romper com a concepção meramente instrumental do vídeo, até então encarado como simples dispositivo de registro. A sua geração, posteriormente conhecida como a geração do vídeo independente, tem como horizonte não mais o refinado e exclusivo circuito dos museus e galerias de arte, onde se exibiam os trabalhos da primeira geração, mas o universo da comunicação em massa, do canal MTV e da televisão popular.

Se as referências apresentadas acima buscam apresentar opiniões de pessoas que orbitam ao redor da obra e do artista, assim como textos de renomados especialistas na área, torna-se imperativo ler as palavras escritas pelo próprio Rafael França e tentar compreender como elas poderiam esclarecer o uso dos equipamentos tecnológicos dentro de suas videoinstalações.

Em primeiro lugar, apresenta-se trechos transcritos de uma palestra concedida por Rafael em 1983, no Art Institute of Chicago, EUA¹³.

(...) devemos retornar ao nosso principal interesse aqui esta noite, a ideia de instalações e, mais especificamente, à ideia de vídeo-instalações. Para entender como se desenvolveram as vídeo-instalações, precisamos retornar às primeiras experiências com ‘environments’, datadas de 1965

(...). Logo se nota que as mudanças causadas por artistas trabalhando com vídeoinstalações (e com televisão em um sentido mais abrangente) não são relacionadas somente à estética. Obviamente, a experiência estética é muito importante em experimentos com arte. Entretanto, trabalhando com tecnologia, estaremos tocando em assuntos muito maiores, que não haviam sido tradicionalmente pensados pelos artistas em geral, questões como a comunicação, que são inerentes ao meio televisivo¹⁴.

Abaixo, França aponta para a possibilidade de se utilizar câmeras, televisores e gravações em circuito fechado como dispositivos para experiências no tempo e espaço. Novamente, a ideia conceitual se sobrepõe à estética e à materialidade específica dos equipamentos.

Encontramo-nos num tempo em que artistas não estão trabalhando somente com a televisão em si, mas agora, graças à Sony Corporation do Japão, eles têm a habilidade de gravar imagens em videotape, assim introduzindo um novo elemento com que se trabalhar, as sequências de imagens no tempo e espaço. Há algumas razões para isso, entre as quais devemos apontar a característica de o vídeo ser um aparelho em tempo real, sendo capaz de gerar e mostrar imagens em tempo real, dentro de um sistema de circuito fechado devemos olhar para aquilo que algumas vezes é considerada a ideia mais importante em vídeo e também muito importante nas instalações: Tempo¹⁵.

Por fim, França menciona o que talvez seja um dos aspectos mais interessantes e atuais de seu trabalho: a utilização de gravações em tempo real através de monitores dispostos no espaço como meio para gerar uma certa confusão cognitiva no espectador, um conflito entre realidade e simulação:

Nas vídeoinstalações encontramos cercados de eventos que estão acontecendo agora mesmo e eventos que ocorreram anteriormente, através da combinação de câmeras captando imagens geradas no espaço da instalação, imagens previamente gravadas em fita e ainda imagens sendo manipuladas e causando lapsos de tempo. O que está ocorrendo agora torna-se questão de para qual monitor se está olhando, causando desordem

na sequência de fatos. (...) Assim, as videoinstalações dão aos artistas a capacidade de criar um ambiente que apresenta ao espectador um mundo artificial, onde as questões básicas de tempo, espaço e fluxo de informação são determinadas pelo artista e seu trabalho. Esse processo revela mais uma vez as características inerentes da televisão. A maneira como percebemos o mundo hoje, quando os eventos estão sendo retratados por organizações desconhecidas à maioria dos espectadores, torna-se a questão do momento. Quem decide que tipo de informação deve ser apresentada, onde e a que tempo?¹⁶

Fica claro por meio da leitura desse último fragmento como o interesse de Rafael França no uso de televisores e câmeras em circuito fechado repousava principalmente na ideia de “criar um ambiente”, assim como na lógica operacional desses equipamentos: captura, transmissão e exibição simultânea de imagens. A partir deste fundamento, o artista via o potencial de gerar experiências críticas a respeito dos meios de comunicação em massa e a influência que eles exerciam no indivíduo na sociedade pós-moderna. Rafael França, assim como faria mais tarde em seus experimentos com filmes em videoarte, cria fricções nos elementos constitutivos do próprio meio – sincronia, fidelidade, resolução etc. – como estratégia para estabelecer uma experiência metafórica que gera no observador questionamentos sobre sua própria realidade e os meios de comunicação que o cercam.

No texto “Experiências em tempos e espaços descontínuos” escrito pela curadora Helouise Costa e publicado no catálogo *Sem Medo da Vertigem*, a autora faz análises sobre quais seriam as principais preocupações de Rafael França ao propor suas videoinstalações. Mais uma vez fica claro como a atenção do artista estava muito mais voltada para a ideia conceitual dos projetos, sua proposta espacial e temporal, do que para especificidades estéticas do equipamento utilizado. Segundo Costa:

A incorporação do vídeo não marcou uma ruptura nas pesquisas plásticas de Rafael França, ao contrário, expandiu ainda mais o já amplo leque de meios entre os quais ele trafegava. Isso aparece claramente em suas três primeiras experiências em videoinstalação, realizadas entre 1980 e 1981:

‘Television Sets’, ‘Polígonos Regulares’ e ‘Third Commentary’. Nesses trabalhos ele empregou o recurso do circuito fechado de TV, em que séries de televisores interligados, apresentavam um mesmo elemento geométrico em negro – um quadrado, um retângulo ou uma linha – sobre fundo branco. A possibilidade inerente à videoinstalação de lidar com o tempo e o espaço em escala real, permitiram a radicalização da pesquisa geométrica de França, em sua busca de espacialidade e desdobramento temporal (...) A pesquisa geométrica de Rafael França se situa na busca do momento fundante em que a geometria torna possível a criação do espaço (Costa, 1997: 54).

Por fim, a curadora reforça o aspecto “não material” das instalações e o uso dos televisores como fontes de luz, ou seja, como telas de display que exibem a imagem que circula em circuito fechado. Mas, principalmente, Costa conclui o trecho argumentando que se Rafael utilizava equipamentos tecnológicos não era por qualquer fascínio ou apego estético, mas sim porque eles eram os instrumentos disponíveis naquele momento para construir as ideias que ele tinha em mente.

O encerramento de suas pesquisas com técnicas gráficas e o seu envolvimento cada vez maior com o vídeo, levaram-no a considerar a videoinstalação como o meio mais adequado aos seus experimentos por suas características de não-materialidade e por sua estreita relação com a arte do presente, onde o televisor é pensado como fonte de luz para a representação de imagens (...). O que se depreende do conjunto de videoinstalações de Rafael França é que ele jamais cedeu aos encantos fáceis da tecnologia. Cada uma delas esteve fortemente ancorada numa proposta conceitual. Se havia um fascínio com a tecnologia, ele residia na necessidade de o artista sentir-se agente de sua época. (Costa, 1997: 58).

Além dos textos em primeira pessoa escritos por Rafael França, outros documentos em posse do MAC USP ajudam a esclarecer a relação conceitual do artista com os equipamentos eletrônicos que utilizava. Entre eles estão três textos datilografados pelo próprio Rafael com a intenção de servirem como *release* conceitual sobre sua prática artística [Figs. 8, 9 e 10].

CREATION WITH TV CLOSED CIRCUIT SYSTEMS

Artist Rafael Franca has been working with videotape and video installations since 1980, when he presented his first installation Television Sets. This project was a closed circuit installation with 6 monitors connected to a television B/W camera.

The development of this work was made possible thanks to the sponsorship of private companies that helped the artist by lending him the necessary equipment. Due to the high cost of hardware and the impossibility of commercializing such work, these projects could not have been done otherwise.

His last project, installed at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, was named Polígonos Regulares. This installation consisted of 18 monitors connected to a B/W studio camera which sent an image of a black rectangle to each monitor. The various configurations of the monitors within the gallery space created four regular polygons, a triangle, a square, a pentagon and a hexagon.

SQUARES IN PROGRESS

Television Sets is the name of Rafael Franca's second solo show opening on Tuesday at 8 PM at the Cooperativa dos Artistas Plásticos de São Paulo.

Television Sets is the result of a work developed since April this year which began after a series of off-sets on the transformation of an image inside a TV screen, and developed towards the use of the television itself.

Thus Rafael Franca created a video installation where six monitors are connected to a TV camera in a closed circuit receiving the image of a black square.

"I have been developing this idea since my first xeroxes done in 1979, says Rafael Franca, when I started using the characteristics of the xerox in the creation of works. That is when I began to use the square as a constructive element, in sequences, spiral movements or in decomposition".

Rafael Franca, says Mario Ramiro, is among this new generation of artists, one of the most dynamic explorers of the "new media" for the creation of art works. His work has showed to be progressive in its development and in his profound thinking on the problems presented by the art produced in the last two decades.

VIDEO ART: THE POLYGONAL FORMS

Rafael Franca, an artist who is part of group 3NOS3, has been using television as the medium of his projects. In his first exhibition at the Cooperativa dos Artistas Plásticos de São Paulo, he presented a closed circuit installation set up with one camera and six monitors.

Now, Rafael Franca is showing another installation, Polígonos Regulares at the Pinacoteca do Estado de São Paulo. He will be showing this new installation where 18 monitors are connected to a TV camera, displayed in such a way as to create the polygonal forms of a triangle, a square, a pentagon and a hexagon. All the televisions will be receiving the same image of a black rectangle.

The artist Rafael Franca says his concern is mainly formal in nature. He does not believe that the video art proposal is based only on the technological apparatus used in such projects. "I use technology to materialize concepts in the form of art works", he says.

Brazilian Video Art history is very recent. The first works have only originated over the last five years, mainly because the equipment necessary is still very expensive, and there are no galleries or museums to show such work that are prepared for the uncommercialization of such experiments. To get over these problems, Rafael Franca was sponsored by Telefunk and Tecnovideo which enabled him to produce this new video installation.

FIGS. 8-10 . Rafael França, Textos datilografados. Fonte: Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC/USP.

O último fragmento, “Video Art: The Polygonal Forms”, contém um trecho fundamental para compreender a relação do artista com os equipamentos eletrônicos que utilizava. Em tradução livre:

(...) O artista Rafael França diz que a natureza de suas preocupações é principalmente formal. Ele não acredita que a proposta da vídeoarte seja baseada apenas no aparato tecnológico empregado em projetos como estes. ‘Eu uso tecnologia para materializar conceitos na forma de obras de arte’ diz o artista¹⁷.

Este fragmento, somado aos outros textos autorais do artista apresentados até aqui, parece deixar claro como ele se utilizava dos equipamentos eletrônicos disponíveis naquele momento para dar forma às situações espaciais e à experiência construída para o espectador, mas que não tinha qualquer interesse estético específico por eles. França também descreve em seus textos como ele se utilizava dos televisores como “fontes de luz” e dispositivos para transmissão e exibição de uma mesma imagem. As televisões e câmeras utilizadas por ele na década de 1980 eram simplesmente os materiais que, naquele momento, estavam disponíveis no mercado para que materializasse as experiências conceituais que tinha em mente.

Em texto datilografado de 1983 [Fig. 11], comentando sobre a obra *Television Sets* (1980)¹⁸, o artista vislumbra o modo como a ideia conceitual precedia a escolha dos suportes. O artista também descreve os equipamentos a partir das funções técnicas necessárias para executar o projeto, sem dar destaque a qualquer valor estético ou formal específico.

Desta forma, parece seguro afirmar que a documentação produzida pelo artista, somada à leitura de curadores e outros personagens que se debruçaram sobre sua obra, dão lastro ao entendimento das videoinstalações de Rafael França como trabalhos fundamentados em seus objetivos conceituais e espaciais. É a partir da experiência espacial imaginada – essa “geometria no tempo”, como descrito por Regina Silveira –, que o artista posteriormente selecionou os equipamentos que poderiam produzir o resultado desejado, não o contrário. Percebe-se que os dispositivos em

questão (câmeras e televisores) não são a origem dos significados da obra, pelo contrário, eles servem, dão suporte à materialização da ideia, essa sim o cerne principal da intenção conceitual originalmente proposta por França.

Estava com uma exposicao marcada para outubro na Cooperativa dos Artistas Plasticos de Sao Paulo, que inicialmente tinha planejado ser uma exposicao de uma serie de off-sets. Quando vi o expaco para exposicao, entretanto, achei que tinha uma ideia que poderia trabalhar bem naquele expaco. Tendo um lugar em um projeto, me faltava equipamento, grande impecilio quando se trabalha com tecnologia mais ou menos sofisticada. Para este trabalho precisava de seis televisores P/B, uma camera e um sitema de circuito fechado.

FIG.11. Rafael França. Chicago, Sem título, texto datilografado, 1983: 1.
Fonte:Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC/USP.

A partir desta premissa, torna-se possível defender a possibilidade de reapresentar essas instalações utilizando novas câmeras e televisores que possam materializar as intenções conceituais e espaciais das obras, ao mesmo tempo em que respeitem as proporções e escala das instalações originais. A questão é, como fazê-lo?

Administrando mudanças

Analisando os desafios colocados até aqui, é fácil compreender como a interdisciplinaridade se apresenta como qualidade essencial a qualquer equipe museal que lide com documentação e preservação de arte contemporânea. Tal atributo torna-se ainda mais urgente quando o acervo em questão é constituído não por objetos únicos e insubstituíveis que devem ter sua materialidade física preservada, mas por projetos espaciais nos quais fatores como a iluminação, a escala e a experiência física do observador são alguns dos elementos constituintes do trabalho. Se a museologia tradicional já convivia com o desafio de comunicar ao público a história e o contexto de objetos únicos e insubstituíveis, como exercer tal transmissão quando a

condição de raridade já não existe mais? Como ler documentos, interpretar o seu conteúdo e propor qualquer extroversão quando o cerne das obras documentadas se concentra não mais em seus aspectos materiais, mas em sua ideia e planejamento?

No texto “Museu, museologia, museólogos e formação”, escrito por Waldisa Rússio Camargo Guarnieri em 1989, a destacada museóloga e professora já clamava por profissionais de acervo mais completos, dotados de habilidades interdisciplinares e que poderiam lidar com as novas demandas da museologia contemporânea. Guarnieri aponta que, apesar de a atividade museal ser vista em diversas partes do mundo como elenco de atribuições de uma profissão específica, reconhecida e valorizada, foi apenas muito recentemente que as ideias de interdisciplinaridade e pluralidade ganharam espaço na prática cotidiana da profissão e no modo com que os museus enxergam a si mesmos.

Situações como a das videoinstalações criadas por Rafael França comprovam a necessária interdisciplinaridade das equipes de acervo e museologia, nas quais conservadores, historiadores, arquitetos, pesquisadores e profissionais cenotécnicos podem ter tanta voz quanto profissionais especializados nas propriedades materiais das obras de arte.

Este artigo defende que a documentação existente sobre esses trabalhos, principalmente no caso de *Polígonos Regulares*, é suficiente para que uma equipe interdisciplinar formada por curadores, pesquisadores em arte e tecnologia, arquitetos e museólogos, em parceria com a família do artista, possa chegar a um acordo sobre como essas obras funcionavam tecnicamente e, principalmente, qual a experiência espacial que o artista originalmente imaginava para o espectador. A partir daí, seria possível encontrar meios de apresentação que poderiam, hoje, fazer jus às intenções originais do artista? Como exatamente fazer isso levando em consideração inclusive o dilema tecnológico que se impõe a obras dessa natureza?

Para buscar respostas atuais, é necessário refletir também sobre como essa discussão evoluiu no campo museológico. Foi apenas na virada

da década de 1990 para a de 2000 que a pesquisa estabelecida por diversos grupos de estudo e associações internacionais se intensificaram na busca de melhores formas de preservar e documentar obras complexas em arte contemporânea. Nesse contexto, o MAC USP do início dos anos 1990 – momento em que o Espólio Rafael França chegou ao museu – não estava menos capacitado em relação àquilo que se fazia em outras instituições pelo mundo. Se a documentação relacionada às videoinstalações de França não instigou naquele momento os desdobramentos discutidos aqui, esse fato deve-se muito mais à gradual evolução da pesquisa museológica do que a qualquer omissão que poderia ser relacionada à instituição.

Na introdução ao livro *Futuros Possíveis: Arte, museus e arquivos digitais*, Ana Gonçalves Magalhães, Professora Titular e ex-Diretora do MAC USP, confirma como o museu sempre buscou atualizar e rever criticamente os seus procedimentos de catalogação, assim como essa atividade influenciou amplamente o modo com que uma obra é compreendida e conceituada. Após mencionar os diferentes momentos em que catalogações atualizadas foram produzidas pela direção e equipe do museu¹⁹, Magalhães explica a importância de uma catalogação que melhor contextualize a obra em questão, em vez de apenas descrevê-la:

A ideia de contexto é essencial para refletirmos sobre as práticas de documentação em museus de arte, hoje. Para o historiador da arte, era evidentemente essencial compreender o contexto de produção de seu objeto de estudo – a obra. Porém, sua materialidade, seus aspectos físicos parecem ter sido por muito tempo considerados elementos permanentes da obra cuja descrição era neutra, na medida em que não poderia alterar substancialmente sua interpretação. Mas a descrição nunca é neutra, uma vez que a designação daquilo que se descreve implica necessariamente a conceituação. Se compararmos os modos de tratamento da informação e da documentação de acervos de arte moderna com os procedimentos adotados para acervos de arte contemporânea, veremos que a passagem da técnica ao processo é determinante na compreensão que temos desses objetos (Magalhães, 2014: 39).

Apesar de França não ter deixado qualquer informação direta sobre atualização de tecnologias e suportes, o fragmento abaixo apresenta declarações bastante elucidativas sobre como ele via sua produção em relação ao seu e outros tempos.

Acredito que quando estou montando uma destas instalações, estou repetindo o mesmo processo de fazer artístico que se encontra presente ao longo da história do homem, com a diferença que a minha condição de cidadão do século XX me dá condições de usar materiais peculiares aos tempos que vivemos, e isto me faz diferente de todas as gerações que me precederam. Neste momento, tudo pode me acontecer, desde eu não mais existir nos próximos 20 anos, até eu estar fazendo arte para o espaço, a arte sideral. Em qualquer uma das alternativas estarei integralmente interagindo com o que estiver acontecendo no momento específico que eu estiver vivendo, o artista que documenta a sua época²⁰.

Neste trecho em que o artista articula sua produção artística à sua própria visão de mundo, Rafael França se projeta no futuro e manifesta o desejo de ser para sempre um artista alinhado ao tempo presente, tanto no uso de materiais, quanto no envolvimento com as dinâmicas socioculturais do momento. Além disso, Rafael reafirma o uso dos suportes tecnológicos como “meio” para materialização das ideias conjugadas em suas videoinstalações, um meio alinhado àquele momento histórico específico.

Como, então, seria possível exibir *Polígonos Regulares* sem a presença do artista? É notável, no entanto, que nenhuma instituição está sozinha no enfrentamento deste desafio. Em 2014, o seminário *Arte Contemporânea, preservar o quê*, organizado pelo MAC USP com apoio do GEACC (Grupo de Estudos de Arte Conceitual e Conceitualismo no Museu) e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA/USP), contou com a participação de convidados da Espanha e Portugal, assim como de vários profissionais da preservação-restauração vinculados a museus e instituições públicas e privadas do Brasil. O evento, do qual resultou uma publicação de fundamental importância

para este artigo²¹, buscava reunir e apresentar a situação atual do debate internacional em torno dos desafios impostos à museologia por obras de arte multimídia, construídas com materiais perecíveis ou tecnologias fadadas à obsolescência. Logo na introdução da publicação, organizada pela então Professora Titular e Curadora do MAC USP, Cristina Freire, a autora menciona algumas publicações internacionais que, relacionando teoria à prática real de instituições museológicas, tornaram-se referências importantes na área a partir da década de 1990. Algumas delas são: *Modern art who cares?*, organizada em Amsterdã pelo Institute of Cultural Heritage (2005), *Mortality Immortality? The legacy of 20th-century art*, publicada pelo The Getty Conservation Institute, de Los Angeles (1999) e *Permanence through change: the variable media approach*, uma importante iniciativa do Museu Guggenheim e da Daniel Langlois Foundation, Montreal (2003). No Brasil, Freire termina por dizer, o livro *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu* (1999), de sua autoria, foi resultado de preocupação correlata. A sua publicação no mesmo momento em que outras iniciativas começavam a despontar pelo mundo demonstra como o MAC USP estava em sintonia com os debates que atravessam a museologia voltada à arte contemporânea.

No contexto internacional, é necessário destacar também a *International Network of Conservation of Contemporary Art* (INCCA), uma plataforma coletiva que desde 1999 reúne artigos, estudos de caso, relatórios, grupos de estudo e outras colaborações de participantes em diversos países, assim como a *Voices of Contemporary Art* (VoCA), uma organização sem fins lucrativos que nos últimos anos tem buscado incentivar um diálogo crítico e interdisciplinar entre museólogos que buscam soluções criativas na apresentação e conservação da arte contemporânea, mais especificamente trabalhos que se utilizem de suportes tecnológicos em vias de extinção, como é o caso das videoinstalações produzidas por Rafael França nos anos 1980.

Um dos fundadores da VoCA, o já citado Glenn Wharton, tem se mostrado uma das principais vozes a incentivar estratégias que possibilitam a sobrevida das potencialidades conceituais de trabalhos originalmente

desenvolvidos com tecnologias agora indisponíveis. Como principal conservador de mídia do Museum of Modern Art (MoMA Nova York) entre 2007 e 2013, Wharton teve no acervo do museu um laboratório prático de aplicação para novas abordagens. O artigo “Reconfiguring contemporary art in the museum”, apresentado em publicação correlata ao seminário *Authenticity in Transition* e organizada pela Glasgow School of Arts, traz uma síntese de algumas das metodologias mais interessantes estudadas por Wharton nos últimos anos. Em primeiro lugar, o autor afirma o desafio imposto à museologia contemporânea quando obras de arte definidas por seus autores como “variáveis” exigem que os profissionais envolvidos encontrem formas de adaptar os trabalhos em questão:

Para materializar e reativar obras variáveis, museus trabalham junto a artistas para adquirir novos equipamentos e materiais, reformatar mídias, treinar novos performers e determinar novas relações espaciais em diferentes salas expositivas. Com o passar do tempo, artistas se envolvem cada vez menos neste processo, enquanto os museus ganham maior autonomia para rearranjar parâmetros baseado no conhecimento acumulado (Hermes; Robertson, 2014: 27, tradução nossa).

Wharton introduz, em seguida, o mesmo desafio que torna tão complexa a pesquisa acerca da reapresentação das videoinstalações de Rafael França, ou seja, a questão sobre de qual maneira lidar com obras que, apesar de originalmente não terem sido criadas como “variáveis”, hoje exigem dos museus reinterpretações impostas por motivos diversos.

Um modo interpretativo da prática artística, assim como outras abordagens da museologia contemporânea, tem incentivado a problemática tendência de transformar obras históricas que não foram originalmente concebidas para mudar. Às vezes, demandas de conservação física incentivam essas mudanças, ou então novas interpretações artísticas e curatoriais. Esta tendência de reconfiguração não é fácil de ser aceita por museus, instituições cuja maior prioridade gira em torno da absoluta conservação, uma missão histórica guiada pela ética de jamais alterar obras de arte.

(...). No entanto, muito mudou nas esferas tradicionais dos museus, fato que dá lastro para que conservadores e curadores possam ter novo papel participativo quando trabalhando com arte contemporânea. Dada a guinada cultural em torno do trabalho conjunto entre equipes e outros profissionais, não é surpresa que haja hoje uma maior aceitação no ato de reinterpretar instalações históricas²².

Glenn Wharton credita essa linha de pensamento, na qual curadores e museólogos podem colaborar na elaboração dos limites adequados para a adaptação de certas obras de arte, não a qualquer novidade recente colocada em pauta de maneira irresponsável, mas à Nova Museologia²³ e às mudanças que essa corrente de pensamento pôs em curso nos museus desde a década de 1980²⁴. Um trecho específico do artigo aponta exatamente para direção que nos interessa:

Ao aceitar que mudança é inevitável e, muitas vezes, até desejável, a literatura recente sobre conservação em arte contemporânea considera como função do conservador ‘administrar mudanças’ ao invés de evitá-las²⁵.

“Administrar mudanças” parece ser a abordagem ideal, e inevitável, quando são abordadas obras de arte que envolvem tecnologias em vias de obsolescência, como é o caso da videoinstalação analisada por este artigo. É fundamental compreender, porém, que um suporte tecnológico só pode ser substituído caso conclua-se que o principal elemento aglutinador de significado esteja na ideia, no conceito da obra, e não no equipamento escolhido para materializá-la.

Infelizmente, Rafael França não está presente para aconselhar e esclarecer quais as possíveis mudanças que suas videoinstalações poderiam se sujeitar. No entanto, se esse artigo defende que é possível chegar a um consenso baseado em todas as informações documentais existentes sobre a predominância da ideia conceitual sobre os suportes tecnológicos, como chegar às decisões adequadas? Antes disso, como fazer as perguntas certas?

A norte-americana Joanna Philips, atual diretora de conservação no Düsseldorf Conservation Center (Alemanha) e por anos Conservadora Sênior

no Guggenheim Museum (Nova York, EUA), tem ampla experiência prática no estudo e na exibição de obras que funcionam a partir de equipamentos tecnológicos. No artigo “Shifting equipment significance in time-based media art”, apresentado na 36ª Reunião Anual do Electronic Media Group, Philips defende uma análise caso a caso, reconhecendo que as particularidades de cada obra, sua proposta conceitual e uso de equipamentos eletrônicos variam de tal forma que se torna impossível estabelecer uma regra geral a ser implementada em todos os casos. Assim como Glenn Wharton, Philips defende que não existem respostas absolutamente certas ou erradas quando estamos tratando de interpretações sobre situações não previstas pelo autor da obra. As escolhas feitas por uma equipe museal devem, além de se basear no estudo da obra em questão, ser amparadas também por decisões que reflitam o tipo de conhecimento que se deseja transmitir ao seu público e pela visão que a instituição tem de si mesma. No mesmo artigo, a conservadora afirma que algumas instituições preferem uma abordagem que propõe uma *encenação histórica*, na qual instalações de videoarte são apresentadas com equipamento original de época. Essa escolha traria uma exibição mais “autêntica”, evocando o *Zeitgeist* do momento de criação. No polo oposto, outras instituições propõem que os equipamentos envolvidos possuam *máxima flexibilidade*, promovendo uma conservação “mídia-independente” na qual o único foco são os conceitos que organizam a obra, em detrimento de qualquer preocupação com os aspectos formais da apresentação original. Por último, Joanna Philips relembra que é possível que determinado museu decida situar sua decisão em posição *intermediária* em relação a esses dois extremos. Ao utilizar equipamentos que, apesar de não terem sido produzidos na mesma época que a obra, operem tecnicamente e mantenham a escala e experiência espacial original da instalação, seria possível não apenas manter intacta a intenção conceitual do artista como também enfatizar ao público – a partir das escolhas feitas para a sua preservação – o cerne da obra e o que exatamente deve ser conservado.

Para que se possa determinar qual destas três abordagens está mais alinhada às necessidades impostas pelas videoinstalações de Rafael França, é preciso antes compreender como os equipamentos utilizados organizam o funcionamento técnico destas obras. Ao contrário da maioria das videoinstalações criadas desde os anos 1970, as propostas de Rafael não operam a partir da exibição de uma gravação previamente realizada e armazenada em algum tipo de mídia. As imagens que vemos nos televisores de França são capturadas no próprio local de exibição e transmitidas em tempo real por um sistema em circuito fechado que sempre conecta uma câmera a todos os televisores presentes na instalação. *Polígonos Regulares*, exatamente por ser o trabalho a reunir a maior quantidade de telas e equipamentos, é a obra de França que mais profundamente explora este conceito. O artista trabalha com algo que se pode chamar de *performatividade de mídia*: o cerne de sua obra está na ideia de alimentar os suportes com alguma informação e deixar que o funcionamento operacional deles transmita essa informação e construa um circuito em constante ação.

Considerações Finais

Amparado por todos os elementos elencados aqui – leitura da documentação existente, bibliografia especializada, análise conceitual da obra e opinião de especialistas próximos ao artista –, este artigo defende que uma abordagem intermediária, conforme descrita por Joanna Philips, seja a escolha ideal para administrar mudanças e apresentar *Polígonos Regulares* de Rafael França não mais com televisores dos anos 1980, mas com telas planas modernas. Essa abordagem poderia manter intacta a integridade conceitual da obra ao utilizar equipamentos que operem a transmissão em circuito fechado proposta pelo artista, ao mesmo tempo em que respeitaria a experiência espacial original ao selecionar telas que sigam a escala e implantação

propostas pelo artista. O que está em jogo aqui não é simplesmente resolver o problema técnico de obsolescência dos equipamentos, mas sim lançar sobre a obra um olhar que procure identificar ao que exatamente a ideia do artista *se refere*, qual o seu *cerne* principal.

Se no momento de sua concepção *Polígonos Regulares* se utilizava de televisores domésticos convencionais para abordar temas de mídia e comunicação de massa que interessavam a Rafael, optar por utilizar hoje exemplares das onipresentes telas planas que nos cercam é uma escolha que, além de resolver um problema técnico, mantém a relevância da ideia original do artista ao conectá-la com os dispositivos que hoje podem a sustentar. O argumento que buscamos defender aqui é o de que, ao adentrar *Polígonos Regulares* e olhar antigos televisores da década de 1980, o público verá o passado: uma ideia desenvolvida por determinado artista em outro momento do tempo. Ao experienciar a instalação equipada com as telas que hoje moldam nossa comunicação, trabalho e interação social, o público verá a si mesmo.

Referências

- BUSKIRK, M. *The contingent object of contemporary art*. Cambridge: MIT Press. 2003.
- COSTA, H. Experiências em tempos e espaços descontínuos. In: *Idem. Sem medo da vertigem: Rafael França*. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1997, p. 53-64.
- FREIRE, C. Preservar o futuro? In: *Idem (org.). Arte contemporânea: preservar o quê?* São Paulo: MAC USP, 2015, p. 9-14.
- GUARNIERI, W. R. C. Museu, museologia e formação. In: BRUNO, M. C. O. (org.). *Waldisa Rússio Carmargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010, p. 243-252.
- LONDON, B. *Video art: the first fifty years*. Londres: Phaidon Press, 2020.
- MACHADO, A. Uma experiência radical de videoarte. In: COSTA, H. (org.) *Sem medo da vertigem: Rafael França*. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1997, p.75-81.

MAGALHÃES, A. G. Considerações para uma análise histórico-crítica da catalogação de acervos artísticos. In: BEIGUELMAN, G.; MAGALHÃES, A. G. (org.). *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Ed. Peirópolis, 2014, p. 34-44.

MENESES, U. T. B. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, p. 09-42, 1994. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-47141994000100002>. Acesso em: 10 nov. 2024.

PHILLIPS, J. Shifting equipment significance in time-based media art. In: AIC Annual Meeting, 36, 2010, Milwaukee. *The Electronic Media Review*. Washington: The Electronic Media Group, 2012. p. 139-154. Disponível em: https://resources.culturalheritage.org/wp-content/uploads/sites/15/2016/07/Vol-1_2010_Ch-6_Phillips.pdf. Acesso em: 10 nov. 2024.

ROMS, H. Eventful Evidence: Historicizing performance art. In: BÜSCHER, B; CRAMER F. A. (org.). *Fluid access: archiving performance-based arts*. Hildesheim: Ed. Georg Olms Verlag, 2017, p. 93-101.

SILVEIRA, R. Gravuras no limite: a obra gráfica de Rafael França. In: COSTA, H. (org.). *Sem medo da vertigem: Rafael França*. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1997. p. 18-31.

WHARTON, G. Reconfiguring contemporary art in the museum. In: HERMENS, E.; ROBERTSON, F. (org.). *Authenticity in transition*. Londres: Archetype, 2014, p.25-36.

_____. Artist intention and the conservation of contemporary art. *Objects specialty group postprints*, Washington, v. 22, p. 1-12, 2015. Disponível em: <https://resources.culturalheritage.org/wp-content/uploads/sites/8/2015/05/osgo22-01.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2024.

Notas

* Caio Meirelles Aguiar realizou seu mestrado Geometrias do tempo: modos de ler a administrar mudanças nas videoinstalações de Rafael França no PPGMus/USP. Arquiteto e museólogo, atualmente desenvolve projetos relacionadas à pesquisa, gestão e exposição de acervos artísticos e institucionais. Experiências profissionais anteriores incluem atuação em museus, galerias de arte e outras instituições culturais. E-mail: caiomeirellesaguiar@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-6520-1062>.

1 Por complexas, entende-se aqui obras instalativas que se utilizam de suportes e materiais “de mercado”, ou seja, podem ser comprados e descartados ao fim da exposição, sem a necessidade de se preservá-los como itens únicos e originais.

2 Hoje reconhecido como autor de uma das obras mais coerentes e sistemáticas entre os artistas brasileiros que experimentaram com a imagem em movimento, seus trabalhos fazem parte do acervo de instituições como Museu Reina Sofia (Madrid, Espanha), Museu de Arte Contemporânea (MAC USP), Museu de Arte Moderna (São Paulo) e Associação Videobrasil (São Paulo). Sua obra foi também

- apresentada em importantes exposições como: 16ª Bienal de Lyon (França, 2022), *United by AIDS* (Migros Museum, Zurique, 2019), *Histórias da Sexualidade* (MASP, São Paulo, 2018), *EXPOPROJEÇÃO 1973-2013* (SESC Pinheiros, São Paulo, 2013) e *Speaking Out* (MoMA, Nova York, 1992).
- 3 Entrevista com Fernando Piola realizada em 30 ago. 2021. Entrevistador: Caio Meirelles Aguiar. São Paulo, 2021. 1 arquivo .mp3 (42 min.)
 - 4 Apesar de o autor se referir originalmente a museus de caráter “histórico”, este artigo se utiliza do argumento para rever criticamente metodologias de discurso curatorial em museus de maneira geral.
 - 5 *Ibidem*, tradução nossa.
 - 6 Entrevista com Hugo França realizada em 01 jul. 2022. Entrevistador: Caio Meirelles Aguiar. São Paulo, 2022. 1 arquivo .mp3 (54 min.).
 - 7 Entrevista com Regina Silveira realizada em 20 set. 2021. Entrevistador: Caio Meirelles Aguiar. São Paulo, 2021. 1 arquivo .mp3 (18 min.).
 - 8 Entrevista com Ivo Mesquita realizada em 29 mai. 2021. Entrevistador: Caio Meirelles Aguiar. São Paulo, 2021. 1 arquivo .mp3 (1h 22min.).
 - 9 Entrevista com Ivo Mesquita realizada em 29 mai. 2021. Entrevistador: Caio Meirelles Aguiar. São Paulo, 2021. 1 arquivo .mp3 (1h 22min.).
 - 10 Entrevista com Ivo Mesquita realizada em 29 mai. 2021. Entrevistador: Caio Meirelles Aguiar. São Paulo, 2021. 1 arquivo .mp3 (1h 22min.).
 - 11 São artistas ligados à primeira geração: Antônio Dias, Ana Bella Geiger, Ivens Machado, Sônia Andrade, Julio Plaza, Letícia Parente, entre outros.
 - 12 Figura fundamental no campo da pesquisa em videoarte, foi a principal responsável pelo desenvolvimento, ainda na década de 1960, da primeira coleção de videoarte do Museu de Arte Moderna de Nova York.
 - 13 O texto completo integra *Sem Medo da Vertigem*, catálogo organizado pela curadora Helouise Costa em torno da obra de França e publicado pelo Paço das Artes em 1997.
 - 14 Rafael França, Chicago, sem título, texto datilografado. Palestra, 13 nov. 1983. Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP.
 - 15 *Ibidem*.
 - 16 *Ibidem*.
 - 17 *Ibidem*.
 - 18 Apresentada na Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo, Television Sets foi a primeira da série de videoinstalações exibidas por Rafael França ao longo da década de 1980. Por essa razão, seu desenvolvimento é fundamental para compreender seu trabalho.
 - 19 Em 1973, por Walter Zanini; em 1988, por Aracy Amaral; em 1992, por Ana Mae Barbosa; em 2008, pelo Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, do qual Ana Magalhães era então coordenadora. A respeito do supracitado Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, em atividade entre 2009 e 2017, é importante mencionar a relevância desta iniciativa que produziu ao todo quatro Seminários Internacionais, em 2009, 2011, 2015 e 2017. O Grupo nasceu da reunião de profissionais da área de arquivologia, museologia, biblioteconomia, conservação e curadoria de 12 instituições paulistas para discussão do papel dos arquivos e das práticas de documentação dentro de instituições museológicas.
 - 20 Rafael França, Chicago, sem título, texto datilografado. Palestra, 13 nov. 1983. Arquivo da Seção de

Catálogo e Documentação do MAC USP.

21 Para tanto, ver: (Freire, 2015).

22 *Ibidem*: 28, tradução nossa.

23 A Nova Museologia é uma perspectiva que ganhou força a partir da década de 1970. De maneira geral, ela é marcada pela defesa da centralidade da comunidade no contexto museal, do compromisso com as questões sociais e da atuação do museu junto ao território, ideias que resultaram na elaboração da Declaração de Quebec (Canadá, 1984), com participação de diversos membros do ICOM (Conselho Internacional de Museus).

24 Apesar de relevante e em constante desenvolvimento entre especialistas da área, é notável como a questão da obsolescência e da conservação em instalações ainda hoje é pouco aberta ao público em grandes instituições. Importantes exposições recentes, como *Sinals: How Video Transformed the World* (MoMA, Nova York, 2023) e *Before Projection: Video Sculpture 1974-1995* (Sculpture Center, Nova York, 2018) não trataram dessas questões em textos ou eventos relacionados a seu programa público. No entanto, instituições voltadas à pesquisa tecnológica, como o RED/ Düsseldorf Conservation Center e o ZKM Center for Art and Media (ambos na Alemanha) têm sido importantes agentes na popularização desses temas entre o público não especializado.

25 *Ibidem*: 33, tradução nossa.

Artigo submetido em dezembro de 2024. Aprovado em maio de 2025.