UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO ESCOLA DE COMUNICAÇÃO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO E ESTÉTICAS

CAMILA DAMICO MEDINA

MODULAÇÕES DA RECEPÇÃO EM EXPOSIÇÕES DE ARTE E TECNOLOGIA

Rio de Janeiro

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M491 Medina, Camila Damico

Modulações da recepção em exposições de arte e tecnologia

Camila Damico Medina. 2019.

145 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Katia Maciel Toledo.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2019.

1. Arte e tecnologia. 2. Artes visuais. 3. Exposições. I. Toledo, Katia Maciel. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 700.105

Elaborada por: Erica dos Santos Resende CRB-7/5105

CAMILA DAMICO MEDINA

Modulações da recepção em exposições de arte e tecnologia

Dissertação apresentada como um dos pré-requisitos para obtenção do

título de mestre em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-

Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio

de Janeiro.

Área de concentração: Tecnologias da Comunicação e Estéticas.

Orientação: Profa. Dra. Kátia Maciel Toledo

Rio de Janeiro

2019

CAMILA DAMICO MEDINA

Modulações da recepção em exposições de arte e tecnologia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola
de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos para
obtenção do título de mestre.

Rio de Janeiro, 2019.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Kátia Maciel Toledo

(Orientadora)

PPGCOM/UFRJ

Prof^a. Dr^a. Marina Bay Frydberg

PPCult/UFF

Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Fragoso

PPGAV-EBA-UFRJ

AGRADECIMENTOS

Não é no silêncio que os homens se fazem, mas na palavra, no trabalho, na ação-reflexão.

(Paulo Freire, 1987)

Nenhum dos meus sonhos teria qualquer viabilidade se não fosse o imenso e incondicional apoio e estrutura que minha família me proporcionou. Mesmo quando nada parecia dar certo, nunca hesitaram em se sacrificarem para que eu pudesse investigar todo o potencial que habita dentro de mim.

Agradeço a força e a ternura para nunca não ter medo de minhas ambições que meu companheiro de jornada, amor da minha vida, me deu.

Todo o aconselhamento oferto pela prof.ª drª. Kátia Maciel, que me orientou sempre com tamanha generosidade nesses dois anos, precisa ser celebrado, assim como a participação das doutoras Marina Frydberg e Maria Luiza Fragoso para o aperfeiçoamento desta pesquisa que me é tão querida.

Não obstante, gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura ministrado pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pelo acesso a uma diversidade tão preciosa de conhecimento, com certeza decisivo para a minha formação acadêmica.

RESUMO

Considerando que a organização e o desenho de exposições de artes visuais têm se direcionado para a criação de formas de contextualização e de envolvimento do público, esta dissertação se ocupa do exame sobre como as diferentes formas de mediação constatadas em exposições de arte e tecnologia influenciam na experiência de visitação. Equipamentos e instituições culturais procuram estar cada vez mais sensivelmente integrados à sociedade que lhes rodeia, buscando participar ativamente de suas questões e conflitos através de projetos que promovem a visibilidade de expressões artísticas antes descuidadas. Com isso, as exposições que consideram as linguagens híbridas se inserem em ascendente movimento pela revisão dos modos de gestão e de atendimento ao público.

A produção de projetos expositivos conta com distintas iniciativas responsáveis por conformar as maneiras e posturas próprias para a experiência de interação do público com a arte. A partir do recorte sobre o circuito artístico brasileiro, ao longo da dissertação é interrogado como estes elementos constituintes da realização da exposição disputam modos de perceber e de entrar em contato com as linguagens híbridas. Para tanto, são analisados na primeira seção da pesquisa alguns empreendimentos curatoriais e artísticos do século XX que proporcionaram as condições atuais para desconstrução e investigação de novas formas de relacionamento com o público. É dado enfoque às transformações da prática curatorial resultantes da aplicação transgressiva de inovações técnicas que, portanto, almejavam a consolidação de um campo expandido de atuação da arte. A partir desta análise, são observadas exposições de arte e tecnologia realizadas recentemente através de um trabalho de campo que valoriza a descrição afetiva das experiências como método. Através deste posicionamento diante da dinâmica de visitação, são identificados os diferentes interesses em negociação sobre o lugar do espectador.

ABSTRACT

Given that the current visual arts exhibition course has been directed towards the creation of innovative forms for contextualizing audience engagement, the presented dissertation examines how different mediation aspects found in art and technology exhibitions has been influencing the visiting experience. Cultural institutions seek to be increasingly integrated with the contemporary society surrounding them, aiming to actively participate in their issues and conflicts through projects that foresee to promote artistic expressions previously neglected. Under those circumstances, expositions considering hybrid languages have been collaborated to the ascending movement for cultural management and audience attendance review.

Diverse (and, nonetheless, contrasting) initiatives that gather and structure the production of contemporary art and technology exhibitions are identified according their role in conforming audience participation. Focusing in the Brazilian artistic circuit seen over the last year, it is questioned how the structuring elements, that cross different mediation modes, from curatorial discourse to educational approach, have been oriented different models for understanding and interacting with hybrid languages. In order to achieve that, at the first section, the dissertation analyzes some crucial historical curatorial and artistic endeavors recognized for providing the current conditions for audience deconstruction and investigation of new relationships with the spectator. Regarding this analysis, two recent art and technology exhibitions are studied through a field work that values the affective description of experiences as writing method. It is argued that, through this mode to position the researcher to observe the visitation dynamics, it is possible to consider the different interests negotiated regarding the audience role and to, then, evaluate how different actions stimulate different dispositions and modulations for the visiting experience.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Detalhe da exposição Armory Show, de 1913, Nova York, EUA.	21
Imagem 2: Detalhe da exposição Sonderbund, de 1912, Colônia, Alemanha.	22
Imagem 3: Detalhe do Espaço Proun, composto por El Lissitsky, de 1923.	22
Imagem 4: Relação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com o Aterro do Flamer Fotografia de Nelson Kon.	ngo. 24
Imagem 5: Imagem representativa da escultura Polivolume, de Mary Vieira.	25
Imagem 6: Detalhe da escultura Azul e roxo em primeiro movimento na I Bienal de São Pa 1951. Fotografia de Vicente de Mello.	ulo, 26
Imagem 7: Detalhe do poema visual A Ave, de Wlademir Dias-Pino.	27
Imagem 8: Máscara Abismo com Tapa-Olhos (1968).	29
Imagem 9: Máscara Sensorial (1967).	29
Imagem 10: PARANGOLÉ P2, Bandeira 1 (Hélio Oiticica, 1964). Reprodução fotográ Desdemone Bardin.	ifica 33
Imagem 11: Detalhe da instalação Quasi-Cinema CC3 Maileryn, Block Experiments Cosmococa – Program in Progress (Hélio Oiticica & Neville D'Almeida, 1973).	s in
Figura 12: Exemplares da série Clandestinas (Antonio Manuel, 1970).	37
Imagem 13: Inserções em Circuitos Ideológicos - Projeto Coca-Cola (Cildo Meireles, 1971).	39
Imagem 14: Processo de montagem da I Bienal de Arte Digital 2018.	65
Imagem 15: Olhando do saguão de recepção para cima.	67
Imagem 16: Visão da recepção para dentro do saguão interno.	68
Imagem 17: Vista do último andar do centro cultural olhando para baixo.	69
Imagem 18: Saguão interno de entrada dos visitantes (livraria se encontra à direita).	70
Imagem 19: Obra Caravela (de Ivan Henriques, Brasil-Holanda, 2015).	71
Imagem 20: Obra Protoplasmic routes (de Axel Cuevas Santamaría, México, 2017).	72
Imagem 21: Obra Bombyx Chrysopoeia (Joe Davis, 2018, EUA-Japão).	73
Imagem 22: Perspectiva lateral da segunda galeria da BAD.	74
Imagem 23: Obra Antarabava (de Ana Moravi, Brasil, 2016).	75

Imagem 24: Perspectiva da terceira galeria da bienal, voltada em direção a videoinsta Improviso Ambulante (Leandro Aragão, Brasil, 2016).	alação 76
Imagem 25: Perspectiva da terceira galeria da bienal, voltada em direção aos outros víde exibição.	os em 77
Imagem 26: Posição da obra Espelho Sonoro (Rodrigo Ramos, Brasil, 2017) no terra centro cultural.	ço do 78
Imagem 27: Configuração da disposição dos textos referenciais pela expografia da BAD.	79
Imagem 28: Detalhe da videoinstalação Attention Seeker (Georgie Grace, Inglaterra, localizada na segunda galeria expositiva.	2016) 86
Imagem 29: Disposição da obra Black Moves (Carla Chan, China-Alemanha, 2016) na b	oienal. 91
Imagem 30: Identidade visual da I Bienal de Arte Digital 2018, à entrada da primeira gale exposição.	ria da 93
Imagem 31: Divulgação da exposição na fachada do Centro Cultural Banco do Brasil, F Janeiro.	Rio de 95
Imagem 32: Detalhe da comunicação visual disposta na primeira galeria da exposição.	100
Imagem 33: Configuração das obras de arte na primeira galeria da exposição.	100
Imagem 34: Mapa da exposição disponibilizado pela produção no evento.	110
Imagem 35: Demonstração do funcionamento da instalação Shrink 01995 atrave performance de dança no evento de abertura da mostra.	és de 114
Imagem 36: Vista do segundo andar olhando em direção ao espaço da rotunda, saguão prinde recepção do CCBB.	ncipal 115
Imagem 37: Detalhe da fila de espera para interagir com a instalação Nemo Observat 02002.	orium 115
Imagem 38: Detalhe da relação entre a arquitetura do centro cultural com a instalação do Observatorium 02002. Fotografia por Dim Carvalho.	Nemo 117
Imagem 39: Disposição da escultura cinética Túnel pela expografia.	119
Imagem 40: Totem localizado no saguão de entrada para o centro cultural, apresentando o vivencial.	corpo 120
Imagem 41: Detalhe da montagem da instalação Be boy, be girl na Disruptiva.	124
Imagem 42: Detalhe de espectador interagindo com a obra de arte Swing.	126
Imagem 43: Detalhe da visitação da obra Simulacra (de Karina Smigla-Bobinski).	127

Imagem 44: Instalação The Physical Mind.	128
Imagem 45: Em frente à instalação The Physical Mind se encontra a mostra de festival.	e animação do 128
Imagem 46: Perspectiva da terceira galeria da exposição.	129
Imagem 47: Detalhe da disposição da instalação Hardwired.	133
Imagem 48: Detalhe da interação com a obra de arte Flooor (de Håkan L Björverud).	idbo & Max 134
Imagem 49: Perspectiva da disposição da quarta e penúltima galeria, com destaqu	ue para o jogo

135

Kage-Table (de Plaplax).

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS	8
INTRODUÇÃO	12
Apresentação	12
Contextualização, ou de onde vem o interesse em estudar recepção	14
PARTE I	19
O lugar do espectador nos espaços expositivos	19
A desmaterialização da obra de arte	19
Primeiros indícios de experimentação artística sobre os novos meios de comunicação	22
A obra de arte aberta e as formas modulares multissensoriais	27
Exercício experimental de liberdade	35
A relação das propostas expositivas de linguagens híbridas com a gestão de espaços culturais	42
PARTE II	48
Abordando a experiência do público em exposições de arte e tecnologia	48
Recorte sobre a expografia	49
Recorte sobre a visita	52
O público, antes de tudo, fui eu mesma	57
I Bienal de Arte Digital 2018: Linguagens Híbridas	62
Primeiro contato, primeiras impressões	63
Algumas considerações sobre a expografia	81
A aproximação com o público espontâneo	83
O acompanhamento da abordagem educativa	87
Festival Internacional de Linguagem Eletrônica: A arte eletrônica na época disruptiva	94
Primeiras interações com o processo de montagem	95
Vínculos criados com a mediação	102
O discurso curatorial	107
Primeiro dia em campo com a exposição aberta ao público	110
O acompanhamento das modulações de recepção	121
O atendimento ao público	129
AS INFLUÊNCIAS EXPOGRÁFICAS OBSERVADAS SOBRE OS MODOS	DE
RECEBER	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	144

INTRODUÇÃO

Apresentação

Em Baudelaire, observo em seu anúncio categórico uma distribuição hierárquica de posições e competências que irá caracterizar o circuito de arte na virada do século XX: *O público é, comparado ao gênio, um relógio que atrasa*. Em suas experimentações, o artista deveria estar sensivelmente isolado das *maneiras*, gostos e interrogações da sociedade que integra. Parece que carregaria consigo a laboriosa missão de evidenciar paradigmaticamente as referências e questões do futuro – o artista seria um relógio que adianta. A cisão apresentada demarca uma distância que pontua em larga medida como deve ser a relação do público com a obra de arte.

A partir desta declaração, Edmond Couchot (1997) avalia que muitos dos empreendimentos institucionais – materializados em museus e galerias – reificam esta diferença quando almejam a democratização de seu acervo. Os mecanismos de comunicação elaborados pelos agentes do meio acabam reassegurando uma separação entre aqueles que possuem a capacidade em partilhar dos mesmos valores, códigos e experimentações propostos pelo artista, daqueles que precisam sistematicamente do esclarecimento destes saberes e questionamentos, pois não possuem a mesma capacidade. A experiência artística está disponível, e aberta ao público, mas não são todos que têm a competência para partilhar deste *sensorium espaço-temporal*, compreende criticamente Jacques Rancière (2012). Na manutenção de uma vocação convencionalmente evangélica da arte, continua Couchot (1997), o espectador não é convidado a uma percepção coletiva sobre o conhecimento construído através da obra de arte.

Com este fantasma a assombrar os modos de ver e de exibir, diversos agentes têm procurado desarranjar lugares estabelecidos no contexto da recepção da obra de arte. Marcel Duchamp (1997) viria a assinalar em 1957 que o espectador é o elo que falta para o refinamento e aperfeiçoamento sensível da proposta exposta pelo artista. O ato criativo, sem esta oferta ao espectador, não passa de uma equação debilitada entre o que não foi expresso mas era intencionado e o que foi expresso mas sem intenção (idem, ibidem). O poder sobre a definição da qualidade artística é cambiante – está em jogo.

Interessado na criação de sistemas linguísticos abertos para a produção de sentidos a partir da integração do corpo do espectador, o artista se volta para o tempo real. É descontruída gradativamente a centralidade de sua autoridade.

Com isso, o significado da obra de arte está em incessante negociação, e está cada vez mais conectado com as condições e modulações do momento de contato do espectador com a proposta artística. São as possibilidades de relação que constituem a forma, ou a materialidade, da obra de arte. A partir da leitura de Jean-Louis Boissier (2004), é examinado como a vitalidade das operações numéricas investigadas na configuração das interfaces tecnológicas transforma as formas de relação com o espectador. As experimentações sobre as inovações técnicas, estruturadas em torno da dimensão lúdica do jogo como meio de fruição, brinca com o espectador a partir de suas próprias disposições. Ele assinala como a jogabilidade proporcionada indica uma nova materialidade figurativa, baseada essencialmente nas relações (idem, ibidem).

Constatei com estas considerações a passagem da relevância do esclarecimento do conteúdo da obra de arte para as condições de acesso e de disposição de suas possibilidades interativas. Segundo o diagnóstico de Martha Buskirk (2003), a emergência de linguagens artísticas cujo interesse e apelo estão na apropriação e manipulação de díspares materiais, referências e suportes de suas funções convencionais a fim de projetar novas sensibilidades com o público aloca crescente preponderância aos meios de (re) contextualização da experiência artística. Esta transformação altera a perspectiva comum sobre os modos de exibir e sua capacidade em restringir ou em ampliar a qualidade do contato do público com a obra de arte.

Por conta disso, é pertinente a realização de uma pesquisa que procure observar as experimentações sobre o lugar do espectador empreendidas pelos projetos expográficos de arte, ciência e tecnologia. Com a ascendente entrada das linguagens híbridas nas instituições expositivas, consolidação de laboratórios experimentais universitários, e articulação de um circuito próprio (GASPARETTO, 2014), a análise proposta interroga quais são as conformações delineadas da experiência de recepção a fim de estabelecer uma determinada percepção que o público deveria construir sobre as relações entre arte, ciência e tecnologia. Para tanto, primeiramente, irei considerar quais foram as principais investigações sobre a participação do espectador ao longo da história recente da arte brasileira, com ênfase sobre os projetos expográficos que

articularam obras de arte interdisciplinares para que houvesse um campo expandido de atuação da arte. Também irei estudar quais têm sido os principais desafios curatoriais atualmente a fim de inserir experimentações artísticas relacionando ciência e tecnologia em veículos expositivos convencionais. A partir do exame destas referências históricas para alternativos modos de expor, irei observar finalmente a realização de exposições de arte e tecnologia que se deram ao longo da vida da pesquisa. Acompanhando a experiência de visitação junto ao público, procurei compreender afetivamente como as posturas do espectador são moduladas de acordo com os modos de acesso e de interação com as linguagens híbridas – disposições estas que foram agenciadas pela organização das respectivas exposições estudadas.

Contextualização, ou de onde vem o interesse em estudar recepção

O cenário museológico brasileiro tem se preocupado nas últimas décadas em compreender os modos pelos quais o público acessa a exposição a fim de criar estratégias de comunicação mais assertivas, observa a museóloga Marília Cury (2005). A busca por consolidar um campo de pesquisas sobre a recepção do público tem se inserido na investigação por formas de quebrar distâncias socioculturais construídas, diagnostica a autora (ibidem). A partir da década de quarenta, as políticas culturais procuraram rearticular o museu como o principal elo mediador entre o indivíduo moderno e o desenvolvimento de sua respectiva cultura material. Através de sua reformulada função, as exposições deveriam formalizar formas de acesso ao conhecimento. O museu, com isso, passava a entender sua coleção como uma série de elementos contextualizadores capazes de criar modelos de representação para dispor eficientemente a relação entre objeto e sujeito.

Mediante esta definição do desempenho museológico para a sociedade, que contempla específica atuação em torno do envolvimento do espectador, a pesquisadora (ibidem) relaciona duas tendências contemporâneas consequentes: uma proposta mais funcionalista (e, portanto, condutivista) e a outra, interacionista. A primeira conduta posiciona o museu como o agente detentor do conhecimento específico disposto, como o enunciador especializado. Portanto, deve ao longo da exposição apresentar e ensinar ao público a sua visão sobre o conhecimento. O público assume neste contexto a postura

daquele que não conhece, e está disposto a aprender a visão do especialista sem maiores questionamentos ou contribuições intelectuais. Neste contexto, comunicação significa transmissão de informações – e a eficiência desta transmissão está na absorção e na reprodução do espectador da mensagem visada. O espectador é o receptor da mensagem. Ele precisa aprender a decodificar o conhecimento especializado disposto ao longo de sua visitação. O *feedback* de comunicação entre a instituição e o público serve apenas para que o museu ajuste alguns detalhes de sua transmissão de conhecimento na mídia para que, enfim, consiga fazer valer sua visão ao espectador.

Nesta concepção, a instituição pouco compreende o processo de comunicação como formulador de espaços de diálogo e de negociação entre diferentes modos de conhecimento. Não se abre como propositora de indagações e de questionamentos críticos. Portanto, com o público numa posição passiva, ele pouco sabe contribuir nesta relação para construção do conhecimento. O museu, nesta visão, é incapaz de compreender a interdependência entre emissor e receptor (Canclini, 1997 *apud* Cury, 2005).

A perspectiva interacionista, de forma contrastante, procura romper o modelo modernista de comunicação vislumbrado no contexto funcionalista mencionado acima. Este modo de exibir compreende que a mensagem é construída na interação entre o público e o objeto disposto. Esta interação se dá em um espaço para troca e encontro de ideias, de modo que o sentido da experiência de conhecimento se dá na negociação entre ambas as partes. Portanto, é constatada a busca pela dissolução de uma hierarquia de saberes entre a instituição e seu público. A exposição é um veículo para que o espectador, ao longo de sua visitação, se aproprie dos discursos disponíveis e os reelabore de acordo com sua vivência. A proposta do processo de comunicação está, essencialmente, na realização da interação, e não na transmissão da mensagem. Por conta disso, o conhecimento disponível pela exposição está sempre em negociação e em construção: o sentido não está dado.

Nesse sentido, a mediação proporcionada pelo museu é constituída através do envolvimento de múltiplas e fragmentadas visões de mundo. O público não é uma massa homogênea com um comportamento constante. Portanto, neste modelo se compreende que a produção de sentidos e significados de uma visitação ao museu não se dará sempre da mesma forma. Tendo em mente as referências de Paulo Freire (2009),

é articulada a precisão em aprender a escutar o outro. É necessário se tornar mais flexível, atento e aberto para compreender as suas necessidades e, com isso, formular ações que, de fato, estimulem a autonomia do indivíduo. Neste modelo de gestão museológica, é reconhecido que o processo de recepção é atravessado por diferenças sociais, que são manifestas nas formas em que o espectador acessa ao conhecimento disposto na exposição, assim como nas formas de se relacionar com o objeto e com a própria instituição ao longo da mediação.

Claire Bishop (2013) assinala como a emergência de novos modelos expográficos tem requalificado a noção sobre o que é a arte "contemporânea" – e como essa revisão se situa no enfoque estratégico sobre a experiência de visitação. De acordo com a pesquisadora, esta mudança está relacionada fundamentalmente ao processo de descentralização da história da arte. Sua narrativa histórica não tem sido mais compreendida a partir de uma visão positivista e de uma perspectiva linear, contemplando apenas o desenvolvimento de práticas artísticas ocidentais e europeias. Ao contrário, cada vez mais se busca novas formas de dar conta de alternativos e "estrangeiros" modos de fazer artístico e de distintas referências culturais através de gestões museológicas mais laboratoriais. A partir de uma análise crítica sobre a percepção de Rosalind Krauss sobre a lógica administrativa dos museus atualmente (1990), a historiadora observa que a tendência por uma diversificação programática do museu, expandindo sua atuação para disciplinas pouco vinculadas ao campo da arte (como a ciência e a tecnologia), procura envolver o espectador a partir de uma alternativa postura e posição sobre a arte e a instituição. A aquisição e manutenção de vasto acervo deixam de ser o principal foco do museu para enfatizar projetos expográficos que estimulem novos modos de participação e de representação política.

De acordo com Krauss (ibidem), a década de noventa observou a mudança de uma entidade conservadora veiculadora do patrimônio histórico-cultural para se configurar como um centro de referência cultural utilizado pela comunidade ao redor para lazer e entretenimento. A autora enfatiza a perda da autonomia das instituições (e de sua capacidade em transmitir conhecimento sobre a arte sem se importar com a dinâmica do mercado) por conta do interesse corporativo em proporcionar megaeventos para seus clientes consumidores, que mensura seus resultados apenas através do número de visitantes.

Nathalie Heinich (1988) fará semelhante crítica tendo em vista os resultados obtidos de sua pesquisa sobre a implementação de Maisons de la Culture, da qual o Beaubourg é fruto. Ao inaugurar uma diversidade de espaços culturais, caracterizados por sua variada programação, entrada gratuita e oferta de cursos para todos os gostos, André Malraux tinha por objetivo promover a democratização e acessibilidade da classe trabalhadora às instituições artísticas. Ao longo de seu estudo, contudo, a socióloga demonstra que estas casas não conseguem, de fato, realizar um intercâmbio cultural que irá suspender as distinções de gostos e interesses entre camadas sociais. Ao contrário, as atividades apresentam a tendência a se compartimentalizarem, de modo que os visitantes frequentam apenas uma das atividades oferecidas. Curiosamente, o perfil de visitação ao Beaubourg também não costuma encontrar um público mais popular, se delimitando a um expressivo número de turistas em combinação com uma fração jovem e universitária da população parisiense e metropolitana. A pesquisadora arremata afirmando que sua arquitetura labiríntica parece intimidar muitos visitantes, que restringem sua trajetória com receio de se perder. A ausência de pontos de referência para localização sem auxílio de nenhum suporte administrativo parece constranger o visitante a se manter em apenas uma determinada área. Com isso, conclui (idem, ibidem) que a maioria do público demonstra não ter plena ciência de todas as atividades abrigadas pelo centro cultural, assim como não sabe definir as funções de cada espaço.

Em contraponto, Bishop (2013) tem considerado esta nova configuração da gestão museológica como uma iniciativa para transformar o museu em lugar de encontro. Ao longo da década de noventa, são constatados projetos expográficos cada vez mais experimentais, procurando diferentes estratégias para lidar de forma mais ativa e direta com a comunidade de seu entorno. Este novo modelo que desponta procura negociar a elaboração de *pequenas narrativas*, valorizando identidades e memórias que não costumam gozar de grande visibilidade nas instituições. De fato, de acordo com a pesquisadora, esta mudança está relacionada fundamentalmente à revisão sobre os pressupostos binômios "quanto maior, melhor" e "quanto mais rico, melhor" que demarcavam os principais investimentos para as instituições expositivas até então. A negociação de temporárias experiências alternativas sobre o "estar junto" entende o local como nova possibilidade de articulação política.

Segundo Buskirk (2003), os modos de contextualização têm se apresentado de forma expoente como o próprio motivo das exposições mais recentes. Ao analisar o

caso da exposição organizada por Fred Wilson para o *Maryland Historical Society* (Baltimore, 1992), a pesquisadora ressalta como o reconhecimento do artista convidado para curadoria residiu sobre as formas pelas quais subverteu as categorias ministradas pela sociedade histórica para formular uma historiografia completamente alternativa. A exposição apreendeu e dispôs de modo inusitado uma variedade de objetos e artefatos componentes do próprio acervo do museu, orquestrando um *display* pouco convencional do modelo estabelecido pela instituição. Sem realmente produzir nenhum objeto novo nem manipular ou intervir sobre os próprios itens do acervo e sem realmente alterar a função ou a missão do museu da sociedade histórica, o público visitante pôde entrar em contato com outro aspecto de sua memória e identidade. O curador procurou dar visibilidade a práticas pouco mencionadas sobre a região, comentando criticamente a sociedade aristocrata do período colonialista, por exemplo.

Pouco da história disposta pelas exposições tradicionalmente encontradas na instituição relatavam qualquer outra perspectiva sobre a cidade que não fosse aquela pertinente às antigas famílias e linhagens latifundiárias que eram proprietárias ou contribuintes da associação histórica de Maryland. Muitos grupos e comunidades passaram a ter renovado interesse pela instituição por ansiarem obter aprofundado conhecimento sobre este aspecto pouco relatado institucionalmente da história da região. Com isso, o público do museu se ampliou consideravelmente. Com isso, simplesmente por conta da forma como diferentes móveis, artigos de decoração, relíquias e instrumentos históricos foram dispostos, o público acessou uma alternativa experiência com a instituição.

Com isso, tão logo constatamos que a articulação de suportes, técnicas e materiais pouco convencionais, ou pouco associados ao campo da produção artística, tem a possibilidade de promover ou estimular o acesso a uma alternativa experiência sobre a arte. O agenciamento de diferentes redes de comunicação e modos de se relacionar com a prática artística está intimamente atrelado a experimentações híbridas, relacionando distintas disciplinas como a ciência e a tecnologia.

PARTE I

O lugar do espectador nos espaços expositivos

Ao longo desta seção da dissertação, espero traçar um quadro de relações entre as distintas investigações e concepções sobre a posição do espectador e as transformações da prática curatorial resultantes da aplicação transgressiva de inovações técnicas. A apropriação e combinação interdisciplinar de objetos, suportes e materiais pouco tradicionais implicariam na revisão dos modos de exibir ao longo da história recente da arte.

Para realizar este mapeamento, verifico algumas mobilizações artísticas a partir do papel desempenhado por suas respectivas exposições para o universo de conhecimento usufruído atualmente sobre a participação do espectador. Não há, com isso, qualquer intenção de dar conta da variedade de experimentações sobre os modos de recepção realizados pela arte brasileira nos séculos XX e XXI. Tampouco assumir alguma postura historiográfica sobre as relações entre arte, ciência e tecnologia no circuito artístico brasileiro. As produções destacadas ao longo do texto foram selecionadas por sinalizarem parâmetros e critérios que permitem nova perspectiva para análise dos projetos expográficos em arte e tecnologia. Os casos apresentados agenciaram, por conta de seus inusitados *displays*, importantes mudanças sobre de que maneira o público deveria acessar a proposta artística, negociando alternativos vínculos entre artista, instituição e espectador no contexto brasileiro.

Segundo Regina Cornwell (1992), o fio condutor do processo de hibridação dos gêneros de expressão constatado com a crise do objeto é a proposição de novas formas de engajamento e de integração do espectador. A partir de uma observação sobre as condições proporcionadas pelo cenário artístico brasileiro, poderei delinear alguns caminhos para observação das conformações da experiência de visitação promovidas por exposições em arte e tecnologia atualmente.

A desmaterialização da obra de arte

O questionamento sobre os modos de recepção acompanha o processo de desmaterialização do objeto artístico decorrido ao longo do século XX, e de sua pressuposta estabilidade linguística. Segundo Walter Zanini (2018), a vanguarda artística vai se deslocando gradativamente dos processos constituintes das superfícies para as cambiantes e moduláveis condições do corpo do espectador. O historiador (ibidem) observa como a integração de distintas técnicas e aparatos tecnológicos na produção artística procura demarcar diferentes modos de engajamento do indivíduo e, por conta disso, disputa por novas considerações sobre como a experiência de contato com a obra de arte deve ser dada.

A diversificada paisagem de exposições relativas ao início do século XX se voltava para a busca da eleição e classificação hierárquica entre temas, títulos e materiais (SOUSA, 2013). A organização expositiva no período se devotava ao processo de catalogação de informações necessário para a consolidação de um campo especializado de atuação. Da mesma forma, os espaços expositivos atentos às movimentações da arte moderna procuravam formular um novo modelo expositivo que apresentasse mais ou menos a linguagem universal, não figurativa e abstrata que este novo modo de fazer artístico investigava. Portanto, que pudesse considerar conceitualmente toda a proposta da nova produção artística e que conseguisse comunicar sistematicamente os novos modos de representação.

De acordo com o estudo de Cinara Barbosa de Sousa,

Entre as inovações expositivas implementadas estavam recursos como a utilização de poucas obras sobre as paredes e que, desta forma, foram dispostas mais afastadas umas das outras; a altura média e distância regulada destas; a destituição da referência decorativa; a possibilidade de mudança espacial com estruturas móveis internas e utilização de trilhos para adaptação conforme a proposta, ou seja, estruturas flexíveis de montagem e desmontagem; e a uniformidade da exposição tendo como estratégia a centralização de uma única obra. Desta maneira, contrapondo-se às demais, deveriam convergir a ela de modo a sobressair a ideia motriz, ou melhor, o foco central pretendido, no caso, a criação artística. (ibidem, idem, p. 65)

Confrontando-se com o modelo estabelecido pelos grandes salões, a organização expositiva norteava novas referências históricas para a constituição e consolidação de uma nova narrativa sobre o campo da arte, enfatizando uma abordagem mais *didática*. Estas mostras de perfil histórico-educativo agenciavam o resgate de vínculos estilísticos

de movimentos passados para compreensão do desenvolvimento das experimentações vanguardistas modernas. Todos os mecanismos dispostos pelo projeto expográfico exprimiam a necessária formação de um novo público cativo, que apreendesse a história da arte através das articulações modernistas — portanto, se davam enquanto ferramentas para instrução e condução de determinado entendimento sobre a arte.



Imagem 1: Detalhe da exposição Armory Show, de 1913, Nova York, EUA. FONTE: Disponível em < https://www.newsweek.com/2013/09/27/armory-show-100-how-1913-exhibit-changed-art-world-badge-art-238034.html >. Acesso em 3° de janeiro de 2019.



Imagem 2: Detalhe da exposição Sonderbund, de 1912, Colônia, Alemanha. FONTE: Disponível em < https://www.dw.com/pt-br/col%C3%B4nia-revive-a-marcante-exposi%C3%A7%C3%A30-sonderbund-cem-anos-depois/a-16253816 >. Acesso em 3º de janeiro de 2019.

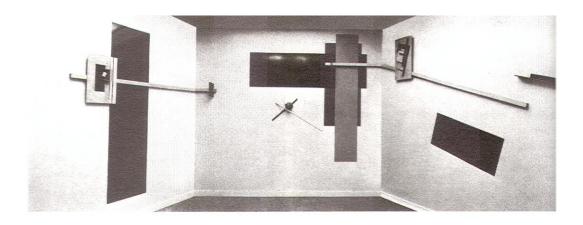


Imagem 3: Detalhe do Espaço Proun, composto por El Lissitsky, 1923. FONTE: Disponível em < https://artedeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/i-las-vanguardias-historicas/suprematismo/haa-espacio-proun-el-lissitsky-1923-scan0027/ >. Acesso em 3º de janeiro de 2019.

Primeiros indícios de experimentação artística sobre os novos meios de comunicação

As primeiras iniciativas brasileiras em torno das estratégias e procedimentos tecnológicos gravitaram em torno da ruptura das estáveis barreiras entre arte e vida.

Estas alternativas maneiras de entrar em contato com a experiência artística tentaram quebrar expectativas sobre o funcionamento da máquina e da vida moderna que despontava. Com o acelerado desenvolvimento da indústria, o rompimento com a aparente utilidade das inovações técnicas buscava arquitetar alternativas redes de comunicação. Os artistas começaram a destacar a potencialidade de estabelecer novos meios de se comunicar e de se relacionar a partir dos novos aparatos técnicos. A oscilação de papeis entre artista, sistema e espectador se torna qualidade da prática artística.

Com a redemocratização do governo dada pelo fim do período varguista e a política desenvolvimentista implementada na segunda metade da década de quarenta, Zanini (2018) aponta como o estudo criativo sobre as técnicas industriais estaria intimamente atrelado ao brusco avanço da indústria brasileira. O país observou a massiva produção e disponibilização de uma variedade atualizada de artigos e aparelhos elétricos no ambiente doméstico. O cidadão comum passa a acessar mais facilmente inovadores meios de comunicação.

Ao mesmo tempo, através do incentivo dado para expansão do modelo modernista de exposição implementado no Museu de Arte Moderna de Nova York, diversos museus seriam inaugurados na próxima década. A abertura de espaços expositivos específicos para a arte moderna apresentava o museu a partir de renovada perspectiva — mais próximo e associado com o estilo de vida urbana. Por um lado, a proposta modernista bem-sucedida nos Estados Unidos era de que o museu fosse, sobretudo, centro de referência por conta de uma expressiva programação educativa. A instituição deveria ser engendrada, portanto, como lugar para conhecimento e aprendizado, se relacionando com a população de forma mais ampla através de ações para democratização e acessibilidade sobre os principais conceitos norteadores da produção artística. De outro lado, o museu difundiria largamente a estrutura expositiva mais conhecida como *cubo branco* (SILVA, 2013) e, com isso, seria edificado através de suntuosos projetos arquitetônicos, de modo a se constituir enquanto um monumento modernista. A inauguração de destacadas instituições modernistas articularia o museu como centro de irradiação cultural da cidade (NOBRE, 1999).



Imagem 4: Relação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com o Aterro do Flamengo. Fotografia de Nelson Kon. Disponível em: < https://www.archdaily.com.br/br/758700/classicos-da-arquitetura-museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro-affonso-eduardo-reidy/5483c504e58ecef0ed00005d-thiago_leitao-jpg >. Acesso em 3° de janeiro de 2019.

Como declara categoricamente Wlademir Dias-Pino (1998), o computador, assim como os novos meios de comunicação, passam a ser trabalhados enquanto conceito, norteadores da prática e atuação da poética — mesmo que ainda não fossem completamente acessíveis à classe artística. As inovações técnicas, neste contexto, deixam de representar sinteticamente a sua própria realidade de canal para se tornar redatora de outras realidades, ensaia Álvaro de Sá (*apud* SARAIVA, 2010) ao analisar a trajetória do pioneiro poeta visual. Alberto Saraiva (ibidem) indica que, neste momento, a linguagem eletrônica parecia ser o melhor caminho para a renovação do poema e da linguagem poética por conta de sua configuração não linear e simultânea.

Através da notória influência dos escritos de Moholy-Nagy enquanto professor da Bauhaus e dos móbiles produzidos por Alexander Calder nos Estados Unidos na década de trinta, os artistas brasileiros indicavam suas próprias experimentações relacionadas com a máquina. A afinidade com os critérios abstracionistas geométricos se torna evidente na produção brasileira a partir de uma rigorosidade matemática encontrada na experimentação sobre as formas, transparecendo na projeção de motores mecânicos próprios para as obras. Como salienta Zanini, os artistas buscavam na aproximação com a indústria a possibilidade da reprodução em série de uma linguagem com alcance universal, estabelecendo, assim, uma nova forma de estarmos conectados

para além da palavra (ZANINI, 2018, p. 279). Através da produção em escala industrial, a arte poderia se fundir definitivamente na vida. Mary Vieira, uma das principais precursoras da arte cinética, viria a enfatizar que suas esculturas eram formuladas a partir de uma *disciplina* para atingir a liberdade de criação (VIEIRA, 1976 *apud* LOPES, 2014). Os *aparelhos cinecromáticos* de Abraham Palatnik também haviam sido elaborados a fim de que a dinâmica operante através da máquina pudesse se desdobrar em ilimitadas trajetórias relacionando cor, luz, tempo e espaço.

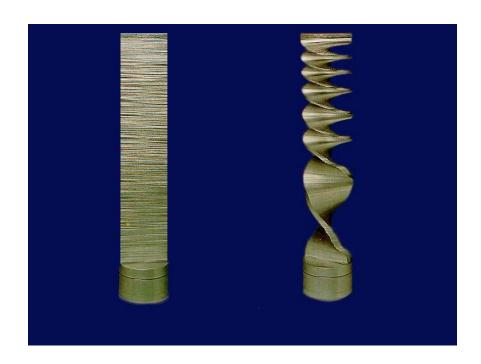


Imagem 5: Imagem representativa da escultura Polivolume, de Mary Vieira. FONTE: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21950/mary-vieira >.

Acesso em 3º de janeiro de 2019.

Estes primeiros empreendimentos já demonstravam o desgaste da classe artística em torno da definição de suportes e materiais próprios a cada gênero de expressão, enfatizando cada vez mais o processo de interação que coloca a obra de arte para "funcionar". Arlindo Machado (2005) afirma que estas primeiras iniciativas já estabeleceriam as principais diretrizes experimentais das relações entre arte, ciência e tecnologia observadas atualmente. O esvaziamento do modelo expositivo modernista com o desenvolvimento das linguagens híbridas também começava a indicar seus primeiros atritos nas primeiras exibições de arte cinética. Embora Mário Pedrosa (2004 apud ZANINI, 2018) não tenha hesitado em indicar o primeiro aparelho de Palatnik,

Azul e roxo em primeiro movimento (1951), para a I Bienal de São Paulo, o trabalho quase não foi exibido por conta da indefinição de sua nomenclatura. Não obstante, a ausência de qualquer referência para sua recepção institucional ou de qualquer indicação para cuidado e manutenção técnica do complexo dispositivo permitiria que o trabalho estivesse operante por apenas quinze minutos (que se deu ao longo do evento de abertura da exposição).



Imagem 6: Detalhe da escultura Azul e roxo em primeiro movimento na I Bienal de São Paulo, 1951. Fotografia de Vicente de Mello. FONTE: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1447/azul-e-roxo-em-primeiro-movimento >. Acesso em 3º de janeiro de 2019.

O movimento de arte cinética proporcionaria ao cenário artístico brasileiro o terreno propício para os futuros experimentos concretistas e neoconcretistas, especialmente por conta de sua investigação sobre a variabilidade virtualmente infinita das formas. Através de poemas visuais paradigmáticos como *A Ave* (1956), a participação do espectador começa a ser organizada a partir da estrutura da obra de arte,

no interior de seu próprio processo – o que promove a manipulação de posições para exploração de sua poética (KAC *apud* SARAIVA, 2010). A busca pela multiplicidade incessante de posições seria logo consolidada no imaginário artístico com a teoria sobre a obra de arte aberta publicada por Umberto Eco em 1962. Nesta ocasião, transformações mais profundas seriam realizadas sobre o lugar do espectador nos espaços expositivos. De acordo com o diagnóstico de Zanini (2018), o contato com o intelectual italiano influenciaria definitivamente as referências de experimentação artística com diferentes técnicas, suportes e materiais.

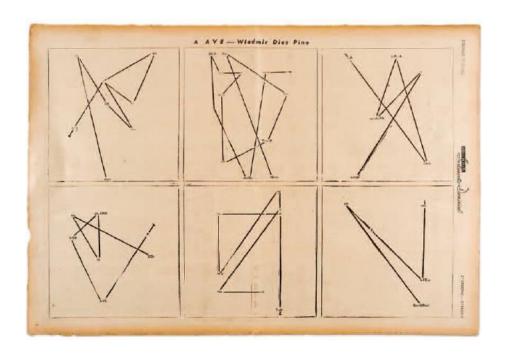


Imagem 7: Detalhe do poema visual A Ave, de Wlademir Dias-Pino. FONTE: Revista ARS, v.13, n. 26. São Paulo, jul. - dez. 2015.

A obra de arte aberta e as formas modulares multissensoriais

Em sua argumentação, Umberto Eco (2006) enfatiza que a prima qualidade das artes está no seu convite e abertura para uma diversidade de interpretações e possibilidades de leitura. Para o autor, não apresentar obras "fechadas", encerradas ou prontas, permite que o intérprete entre no processo criativo ao lado do autor e que, então, vivencie a experiência estética ao mesmo tempo em que ele – pois está

formulando sentidos e valores de forma mais ou menos compartilhada. É preciso cuidar para que a experiência de contato com a obra de arte não deposite sobre o espectador determinada responsabilidade em conseguir captar a *intenção* do artista criador através de algumas diretrizes e indícios deixados por ele. A obra de arte não deve, portanto, ser composta para que seja apreciada e compreendida apenas de uma determinada *maneira* – a maneira pretendida pelo artista. Com isso, sua qualidade estética pode ser mensurada pela multiplicidade de perspectivas e investimentos singulares e pessoais em que é entendida (idem, ibidem, p. 22).

A esfera da arte começa a se articular como um regime de comunicação (CAUQUELIN, 2005). A experiência que deve ser salientada enquanto prática artística reside na mobilização de redes efêmeras e cambiantes de compartilhamento. A manifestação artística passa a ser entendida na medida de seus empreendimentos, agenciamentos e atividades. Para Cauquelin (ibidem), constatamos um regime de comunicação quando os meios pelos quais acessamos a obra de arte são evidenciados como componentes da investigação proposta pelo artista. Não raro o público passa a ser colocado diante do vazio, se confrontando com os meios e condições pelos quais o evento expositivo se estrutura (O'DOHERTY, 2002).

A experiência do corpo do espectador em contato com a obra de arte começa a despontar como questão de forma mais evidente nos trabalhos da década de sessenta. Como indica Simone Osthoff (2005), a passagem da rigorosa produção racionalizada para as modulares e efêmeras formas relacionais estabelece uma conexão histórica fundamental com o desenvolvimento recente das práticas artísticas imateriais realizadas a partir da computação digital. A autora (ibidem) assinala que nos trabalhos de Lygia Clark, por exemplo, a ênfase na integração do espectador ao funcionamento da obra de arte não é delimitada ao acionamento de um mecanismo. Em seus projetos, o espectador dialoga com as formas manipuláveis da obra com o seu corpo e sentidos, ao passo que a obra também reage sensivelmente a suas investidas. Ao analisar como exemplo a série *Nostalgia do Corpo*, de 1964 a 1968, a pesquisadora sinaliza como o objeto é tido apenas como um ponto de encontro. O enfoque está nas possibilidades relacionais criadas com o suporte do objeto.



Imagem 8: Máscara Abismo com Tapa-Olhos (1968). FONTE: Interative. Disponível em: < https://interartive.org/2012/09/the-therapeutic-art-of-lygia-clark >. Acesso em 3° de janeiro de 2019.

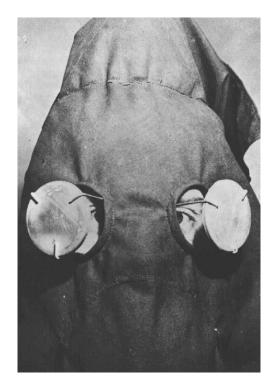


Imagem 9: Máscara Sensorial (1967). FONTE: Interative. Disponível em: < https://interartive.org/2012/09/the-therapeutic-art-of-lygia-clark >. Acesso em 3° de janeiro de 2019.

Lygia Clark atribui ao neoconcretismo suas principais referências, dados os experimentos sobre linhas, cores, texturas e superfícies. Estas experimentações se desenrolam para a transgressão das fronteiras entre realidade e virtual, entre a abstração e a materialidade da experiência. O trabalho *Bichos* (1960) articula uma posição ambígua: por um lado, apresenta uma movimentação orgânica; por outro, apresenta uma estrutura arquitetônica e geométrica. Suas esculturas assumem uma indecidibilidade que mobiliza o corpo do espectador de forma inédita.

Para a artista, a obra precisa desdobrar sucessivamente novas camadas relacionais entre espaços e tempos, tornando evidente sua referência nas experimentações desenvolvidas atualmente com realidade aumentada. Arlindo Machado (2009) comenta que as linguagens híbridas procuram explorar a elasticidade das mídias, suportes e técnicas com o intuito de estimular singulares experiências sensoriais com o público. A materialidade da experimentação artística passa a se situar nas relações dadas através da interface, em que o espectador não apenas aciona ou ativa seu engenho, mas integra o sistema e é incorporado em sua dinâmica. Em *Baba Antropofágica* (1973), realizada com coordenação da artista quando professora na *Sorbonne*, observamos o agenciamento de tais princípios. Os participantes têm como proposta envolver o corpo do outro com linhas de costura que saem diretamente de suas bocas até recobri-lo completamente.

A experiência de recepção é cada vez mais descrita através da jogabilidade da proposta artística, das formas de acesso e de contato estabelecidos com o público, das possibilidades sensoriais exploradas que permitirão uma fruição mais lúdica — e menos intelectual. Para estas propostas artísticas, constatamos o deslocamento dos projetos expográficos para o ambiente universitário com a premissa de se tratarem de projetos laboratoriais que cortam absolutamente a possibilidade de uma mera observação contemplativa do acontecimento em performance. Todos os envolvidos, ao passo em que concebem, elaboram e preparam a proposta, também se entregam e se envolvem¹.

A emergência de *happenings* também situa importante referência para as experimentações em arte e tecnologia em relação ao lugar do espectador. Allan Kaprow

_

¹ Para acompanhar realização de versão da performance, siga para o vídeo a seguir: https://www.youtube.com/watch?v=47gID1FwLc.

irá defender em manifesto escrito em 1966 a eliminação completa da noção de espectador (2006). Sua relevância está por expandir os ambientes expositivos para além das instituições, ao criar espaços temporários acordados apenas para realização do encontro. Estes eventos não procuram formular uma nova entidade, estabelecendo novos modelos expositivos. Os lugares selecionados para realização dos *happenings* - estações de metrô, estúdios, salas de aula, cozinhas - não pretendem ter a sua função primeira transfigurada definitivamente, servindo apenas para a circulação e fruição de arte. São pontos estratégicos cujas características irão auxiliar na realização do *happening*, mas que retomam sua característica funcional ou utilitária tão logo o encontro se encerra.

A partir de sua conceituação acerca da experiência suprassensorial, Hélio Oiticica procurava em seus trabalhos transformar o campo de experiência reconhecido e familiar para o desconhecido (MACIEL, 2009). Quando passistas e estandartes da escola de samba Estação Primeira de Mangueira não puderam adentrar o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro por serem muito "barulhentas" com seus pandeiros e tamborins (VIANNA, 2001), os museus nunca haviam antes cooptado para sua frequência a presença de um público mais popular. O único meio para mediação entre dois contrastantes domínios culturais era a completa submissão dos sentidos do público para apuração silenciosa e obediente dos saberes dos especialistas sobre o que é arte. Não obstante, a recepção de sua iniciativa, que seguiu até os jardins do museu para apresentação resoluta dos parangolés, foi bastante calorosa e aplaudida entre os convidados para a abertura da exposição *Opinião 65*. Ao utilizar inusitados suportes, materiais e técnicas em sua prática artística, sua ideia era engajar novos campos possíveis da sensibilidade a partir das próprias referências culturais do público, sem pudor de sair do campo convencionalmente compreendido como da arte. Por conta desta iniciativa, é possível conferir a extensa influência de Oiticica na premissa experimental das linguagens híbridas contemporâneas, pois investigam, sem muito embaraço, códigos particulares ao universo dos videogames, das mídias sociais, assim como da ciência, entre outros.

Apesar de ter sido louvado, a empreitada de Hélio Oiticica ao morro não havia sido inédita. Muitos artistas demonstraram interesse pelas favelas quando seus moradores se tornaram alvo de ostensivas remoções violentas promovidas pelo governo militar, que chegaram a deslocar mais de cem mil habitantes em poucos anos. Contudo,

a maior parte das interações se baseava na caracterização de alegorias e alas dos desfiles de escolas de samba com um conjunto de inovações plásticas e temáticas artísticas ditas "revolucionárias" (CAVALCANTI, 1994 *apud* VIANNA, 2001). Como salienta Vianna (ibidem), uma das principais conquistas empreendidas pela classe artística do período era fazer desfilar suas mais recentes experimentações – sempre se voltando a uma dita valorização do folclore brasileiro.

Hélio Oiticica, entretanto, nunca fez parte desta movimentação – tanto que nunca demonstrou interesse em se tornar um carnavalesco, integrando o corpo de passistas da escola. A proposta de seus *parangolés* não era de que os integrantes da escola desfilassem com suas inovações, mas de que houvesse o contato de uma coisa com a outra, sem imposições nem verticalismos (OITICICA, 1986). A provocação do artista não residiu restritamente na subversão do estatuto do museu em coordenar sobre o que será apresentado como arte na instituição e sobre como deve ser apreciado em seu recinto. Festivamente, o artista questionou *para quem* o artista fala e *quem* convida para integrar importantes mudanças na produção artística, apresentando a pertinência de pensar cuidadosamente como se dão estes modos de participação e integração do espectador. O público em questão não era absolutamente desconhecido – contudo, nunca lhes havia sido proposto ocupar a instituição com as suas próprias referências sensíveis e a partir de seus próprios meios para produção artística: com muito samba.

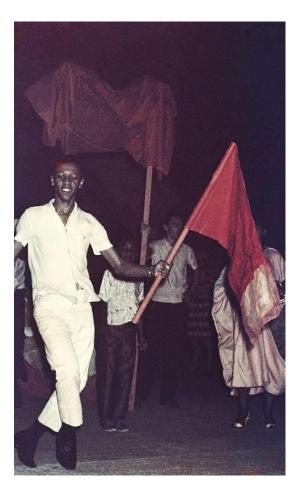


Imagem 10: PARANGOLÉ P2, Bandeira 1 (Hélio Oiticica, 1964). Reprodução fotográfica Desdemone Bardin. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66322/parangole-p2-bandeira-1 >. Acesso em 3° de janeiro de 2019.

Para o artista, a apropriação das coisas do mundo colocaria em xeque a própria dimensão atribuída às exposições e mostras de arte. Caso o museu continuasse a se agarrar aos mesmos velhos costumes, ficaria sem forças, obsoleto, deserto. *O museu é o mundo*, é a experiência cotidiana – e o espaço expositivo precisa, então, acompanhar e se modificar para cooptar esta mudança emergente (OITICICA, 1967).

Extremamente pertinente no desenvolvimento de experimentações relacionando instalações imersivas multimídias, o artista acreditava que o desarranjo das expectativas sensoriais proporcionaria ao espectador a capacidade em alterar sua própria estrutura comportamental (idem, 1986). A construção da experiência visual se constituía, de acordo com sua concepção, mediante o corpo. Esta preocupação levou o artista a criar ambientes cada vez mais imersivos, a fim de que o espectador pudesse habitar temporariamente novas relações com a cor. A estrutura dinâmica tida em suas

Cosmococas (1973) opera interdisciplinarmente texturas, materiais, suportes e técnicas para o alargamento lúdico da experiência sensível.



Imagem 11: Detalhe da instalação Quasi-Cinema CC3 Maileryn, Block Experiments in Cosmococa – Program in Progress (Hélio Oiticica & Neville D'Almeida, 1973). FONTE: Coleção MACBA. Disponível em: < https://www.macba.cat/en/cc3-maileryn-quasi-cinema-block-experiment-in-cosmococa-program-in-progress-2498 >. Acesso em 3° de janeiro de 2019.

O desdobramento da presença entre diferentes modos de ser e de estar, oscilante e cambiante entre um "dentro e fora" simultâneo, é amplamente investigado em empreendimentos contemporâneos híbridos, se relacionando extensivamente com o legado de Lygia Clark para o campo. A produção de Bia Medeiros e o grupo Corpos Informáticos trabalha sobre a presença telemática através da multiplicação e fragmentação do gesto e do movimento do corpo na sua captura transmissão por diversos aparelhos videográficos, por câmeras de vídeo e por *webcams* (MELLO, 2005). De acordo com Osthoff (2010), a artista concebe acontecimentos performáticos

em que o compartilhamento em redes digitais de experiências sensoriais telemáticas proporciona novas ecologias para o corpo e para o sujeito.

A influência de Oiticica é sentida atualmente em experimentações multimídias componentes da trajetória da artista Rejane Cantoni, por exemplo, que apresentou com Daniela Kutschat a instalação interativa imersiva *OP_ERA*, *Sonic Dimension* (2005)². De acordo com Christine Mello (2005), o trabalho desdobra as possibilidades de entrecruzamento de diferentes experiências sensoriais para formulação de uma visualidade geométrica abstrata - concatenando experiências rítimas, cinéticas e vibracionais com o uso de interfaces sensíveis inteligentes. Com isso, convida o espectador a imergir de forma performática no espaço artificialmente projetado para atravessar todas as dimensões dos sentidos. Os projetos que também apresentou com Leonardo Crescenti, como *Infinito ao Cubo* (2007)³, são emblemáticos a respeito. Sua pesquisa se baseia no desenvolvimento de plataformas imersivas que, articulando mídias e técnicas distintas, reposiciona de forma poética a relação entre homem e máquina mediante envolvimento do participante em experiências multissensoriais.

Exercício experimental de liberdade

Mário Pedrosa irá evocar a geração que surge ao longo dos anos sessenta como artistas que primaram pelo "exercício experimental da liberdade". Atravessados pelo terror oriundo da truculenta política de censura e repressão recém-instaurada pela ditadura militar, a investigação artística foi abrigada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, acolhida especialmente pelo coordenador de cursos da instituição, Frederico Morais. As proposições lançadas ao longo de projetos como *Arte no Aterro* (1968) e *Domingos de Criação* (1971) buscaram ampliar o escopo de atuação da arte, assim como dos modos de exibir convencionais. As experimentações do período procuraram esgaçar os limites do espaço expositivo. Ao passo que estes artistas não hesitavam em transpor o perímetro do museu para realização do contato mais próximo e aberto com o público, Frederico Morais conseguia tratar e receber de forma

_

² Para ver registro da instalação, seguir para o link: https://vimeo.com/111771330. Acesso em onze de novembro de 2018.

³ Para acompanhar parte de exibição da instalação, seguir para este vídeo: https://vimeo.com/24852427. Acesso em dezenove de julho de 2017.

paradigmática estas novas tendências na instituição. O curador defendia a reformulação completa do entendimento sobre o espaço expositivo, abraçando completamente a ideia de laboratório experimental de criação⁴.

A realização do *Domingos de Criação* (1971) foi muito importante para integrar ao espaço expositivo a realidade e o desafio do manuseio de novos materiais e suportes na produção artística. Desse modo, Frederico Morais propunha a elaboração de novos modos de gerenciamento museológico e de disposição de obras de arte que se davam a partir de experiências e processos. Para o idealizador do projeto, se as experimentações artísticas estão seguindo para a prática cotidiana, para a rua e para a vida, o museu precisa deixar de ser apenas um veículo legitimador de originais – para ser um propositor de atividades lúdicas que se desenvolvem no ritmo da cidade (MORAIS, 1975). Ao longo do projeto, a participação do público era construída a partir de apropriações, intervenções e negociações dos termos e condições de relação com o outro: a partir do reforço da noção de coletividade como fio condutor para realização as experimentações. A exposição se configurava em torno de proposições, se preocupando com os meios para a ativação de experiências (SILVA, 2013).

Jaremtruck (2008) diagnostica que esta radicalização de posicionamento da classe artística se deu como uma forma de resistência à ditadura. A censura da mostra brasileira na ocasião da Bienal de Paris (1969) incitou clamor e revolta internacional, de modo que diversos países decidiram boicotar grandes eventos no país, como a Bienal de São Paulo. O boicote foi duramente sentido pelas instituições expositivas, que procuravam manter presença como referência na produção artística contemporânea. A bienal paulista que aconteceria no mesmo ano teve vários de seus empreendimentos encerrados subitamente por conta do embargo, não conseguindo explorar e desenvolver emergentes tendências das linguagens híbridas em diálogo com as investigações internacionais (ZANINI, 2018).

Com isso, a apropriação dos novos meios de comunicação assume uma perspectiva subversiva. O uso de artifícios técnicos e de inovações tecnológicas na produção brasileira ficou marcado pela necessidade de incitar circuitos alternativos de

_

radicais (ZANINI, 2018, p. 262).

⁴ O conceito de museu como "laboratório experimental" aparece pela primeira vez no Suplemento Literário do *Estado de São Paulo* em 1964, ao comentar o colóquio de Jean Cassou no Comitê Francês do CIMAM que havia acontecido no ano anterior. O termo "laboratório" vinha sendo usado recorrentemente para indicar os museus que se apresentavam mais interessados em cooptar as práticas artísticas mais

informação, se contrapondo às políticas de censura instauradas pela ditadura militar. A apropriação e manipulação de manchetes de jornais para que figurassem os casos de violência e de tortura protagonizados pelo regime – como é o caso da série *Clandestinas* (1970), de Antonio Manuel – é um dos exemplos de como as interfaces híbridas proporcionavam modos de protesto no conturbado período.

Como trabalhava na oficina de diagramação das páginas para impressão do jornal *O Dia*, o artista começou a realizar cirúrgicas alterações subversivas sobre as manchetes e anúncios da edição para o dia seguinte. Manuel conseguia inserir as páginas alteradas nas máquinas de impressão rotativas, elaborando uma tiragem alternativa que contava com mais ou menos duzentos exemplares. O público de sua obra, longe dos olhos do controle governamental que sobrevoava sobre as instituições de arte, seria os leitores (MANUEL, 2006 *apud* SCOVINO, 2009).



Figura 12: Exemplares da série *Clandestinas* (Antonio Manuel, 1970). FONTE: Revista Galáxia, n. 36. São Paulo: set. – dez. 2017.

Cildo Meireles também encontra brechas no sistema repressivo com a sua série *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola* (1970). Cooptando garrafas de vidro retornáveis da empresa de bebidas (concebida neste contexto como o emblema do sistema capitalista de consumo), o artista realizava impressões de decalques com tinta branca vitrificada para, então, retomar a circulação destas garrafas alteradas no comércio convencional. Os decalques, além de veicularem mensagens contra o imperialismo norte-americano, também descreviam como reproduzir as impressões para ampliar o alcance das garrafas alteradas.

A intervenção não era percebida quando as garrafas eram retornadas a bares e restaurantes, pois o decalque ficava imperceptível quando estava vazia. Apenas quando preenchida com o refrigerante que seus dizeres se tornavam aparentes. Com a ideia de atingir um público mais amplo, que não necessariamente estaria disposto ou receptivo a equipamentos culturais, o convite do artista estaria em mobilizar uma cadeia subversiva de produção e circulação intrínseca na própria engenharia do sistema convencional de consumo. São táticas que, abertas a precariedade e a vulnerabilidade de sua manutenção e existência, são constantemente renovadas por artistas que procuram meios de se comunicar de forma transgressiva. Meireles queria que as pessoas obtivessem tudo que lhes era negado pelo sistema. Por conta disso, se interessava em produzir trabalhos que pudessem ser, mais ou menos efetivamente, "utilizados" (SCOVINO, 2009). Para o artista, a principal proposta era de que as inserções existissem para além de sua própria autoria, e não fossem apenas a obra de uma pessoa – "(...) o trabalho só existe na medida em que outras pessoas o pratiquem" (MEIRELES, 1981, p. 24).



Imagem 13: Inserções em Circuitos Ideológicos - Projeto Coca-Cola (Cildo Meireles, 1971). Fotografia de Vicente de Mello. FONTE: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10593/cildo-meireles>. Acesso em 3º de janeiro de 2019.

Walter Zanini e Júlio Plaza, em parceria, desempenharam importante papel ao cunhar estratégias curatoriais que pudessem incorporar a operacionalidade da criação de redes subversivas para troca de informação e comunicação. À frente da gestão do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Zanini buscava meios para que a classe artística conseguisse manter contato com as vertentes internacionais. Ao cuidar da produção da exposição Prospectiva '74, estes curadores não queriam apenas abrir as portas do país para um contexto mais democrático de interação com artistas estrangeiros. As práticas artísticas convidadas para residência colaborativa na exposição eram de artistas oriundos de lugares fora do eixo *mainstream* – como o Leste Europeu e outros países na América do Sul. Com isso, o projeto expográfico se articulava como uma oportunidade para fomentar e promover o diálogo de tendências experimentais marginalizadas. Com isso, "a exposição tornou-se um espaço privilegiado de visibilidade àquelas redes subterrâneas que operavam além da censura e completamente distantes de interesses comerciais" (FREIRE, 2016, p. 192).

Portanto, Zanini e Plaza buscaram em sua expografia suspender a primazia da função estética das exposições para instituir a *curadoria como rede*, e, então, agente mobilizadora de circuitos mais inclusivos e não hegemônicos de solidariedade e de cooperação internacional. Plaza irá, na ocasião, defender a ideia de museu "como veículo para canalizar informação" (1974 *apud* FREIRE, 2016). Zanini irá também ressaltar o necessário deslocamento da concepção do espaço expositivo como lugar para conservação para se tornar centro para pesquisa e experimento, abraçando sua dimensão laboratorial (1976 *apud* FREIRE, 2016).

Esta qualidade tem sido largamente agenciada e negociada pelas relações entre arte, ciência e tecnologia mais recentes. Em 1991, através da curadoria de Eduardo Kac em Luz Elástica, organizado para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Gilbertto Prado formula a experiência intitulada de *Telescanfax*. O processo consistia na intervenção de artistas e colaboradores com o scanner de mão sobre imagens registradas e capturadas da programação televisiva para envio conseguinte destas leituras via fax para outros núcleos de intervenção em diversos lugares do mundo - que viriam a transmitir também via fax suas próprias transformações sobre as imagens. De acordo com o artista, a miscigenação da leitura via scanner de mão (que se trata de uma mídia numérica) com a impressão da imagem televisiva (através de uma mídia analógica, portanto) proporcionava uma imagem da decomposição, da desfiguração completamente embaralhada, labiríntica e enigmática (PRADO, 1994). Tantos outros projetos promovidos pelo artista no começo da década de noventa demonstram seu interesse na possibilidade de constituir uma experiência visual híbrida obtida a partir da parceria com colaboradores localizados remotamente, por vezes até mesmo anônimos, que seria composta a partir de uma troca simultânea, em tempo real⁵.

A popularização da cibercultura na vida cotidiana, do dinâmico processamento de informação, de inteligências coletivas formadas em redes *online*, da acessibilidade a bancos de dados pela *internet*, do convívio com conteúdo hipermidiático e com narrativas virtuais (como o *videogame*), reflete na busca por alternativas redes para produção de sentido e de engajamento do espectador. É constatado o aumento do volume de trabalhos coletivos colaborativos firmados através das redes, que se tornam conhecidos como *webarte*. Trabalhos como *O livro após o livro* (de Giselle

⁵ É possível assistir a manifestação da performance *TeleScanFax* através do vídeo a seguir: https://www.youtube.com/watch?v=PFjEJzdyrf4. Acesso em 3° de janeiro de 2019.

Beiguelman, 1998), com expressiva influência da arte postal, são formulados a partir das próprias possibilidades materiais do virtual com interesse na negociação temporária de sítios de intercâmbio criativo. Suas propostas procuram desconstruir os modos convencionais de apreciação e de produção artística para explorar a qualidade da rede e do virtual como importante aspecto da poética. No caso exemplar de Beiguelman, são tidos ensaios para a realização ativa e lúdica da leitura e escrita hipermidiática ao agenciar circuitos alternativos para uma prática criativa coletiva.

Como defende Rudolf Frieling (2016), para examinar as tendências emergentes do conceito de participação e de interação no campo da arte, é preciso mapear a história das distintas interfaces e mecanismos de circulação e exibição propostos ao longo do século XX. Ao realizar este empreendimento, pude observar ao longo desta seção muito além das mudanças conceituais sobre a noção de espectador no cenário brasileiro. Pude verificar quais foram as estratégias curatoriais desenvolvidas — e as negociações institucionais agenciadas — a fim de que fossem tidas transformações sobre os modos de organização e de exibição das linguagens híbridas. Ao dispor de extensa estrutura expositiva modernista, o circuito artístico brasileiro ainda se interroga atualmente quais são as formas de expor apropriadas para as experimentações artísticas que se relacionam com disciplinas e modos de fazer pouco convencionais ao veículo expositivo estabelecido pelo cubo branco. Mesmo com as radicais mobilizações artísticas mencionadas ao longo do texto que formularam novas referências e parâmetros de relacionamento e de contato com o público, o tratamento com o espectador não está de forma alguma acordado e estabelecido.

A relação das propostas expositivas de linguagens híbridas com a gestão de espaços culturais

Com o processo de redemocratização no país, é possível constatar novas preocupações em torno das experimentações em arte, ciência e tecnologia. De acordo com Franciele dos Santos (2015), observamos que os projetos expográficos do segmento têm buscado: a) formas de inserção, ou de entendimento, das linguagens híbridas dentro da história da arte contemporânea *mainstream* (SHANKEN, 2016); b) formas de legitimação, ou de reconhecimento, da linguagem a partir de seus próprios critérios e parâmetros de produção; e c) formas de consolidação do discurso da expressão.

De outro lado, ao longo da década de noventa, os espaços expositivos também têm procurado aderir em sua programação mais trabalhos relacionados aos meios digitais. É possível relacionar este renovado interesse por conta de acentuadas mudanças sobre os modelos de gestão museológica. Nathalie Heinich (2007) identifica o maior número de projetos expográficos de caráter temporário em contraponto às exibições permanentes de acervo. Por conta desta característica emergente, a aquisição e conservação de acervo deixaram de configurar a principal função dos espaços expositivos - priorizando, com isso, a possibilidade de circulação das obras entre instituições. A partir deste novo cenário que se consolida, é cada vez mais valorizada a diversidade programática da instituição, que passa a receber uma maior variedade de temáticas nas exibições. Com isso, a autora (ibidem) observa que os espaços expositivos começam a receber maior número de disciplinas e interesses expográficos fora do campo da arte per se, diversificando os mecanismos e métodos de exposição de acordo com a qualidade ou natureza do assunto. Como declara categoricamente Dan Buren (2004), o tema da exposição não se encontra mais estritamente sobre o conteúdo disposto pelas obras de arte selecionadas, mas sim sobre a própria exposição da configuração da exposição enquanto obra de arte.

Não é nenhuma surpresa, portanto, o ascendente interesse para produzir exposições que relacionam arte, ciência e tecnologia. Giselle Beiguelman (2004) compreende que esta adesão parece estar atrelada à popularização do consumo doméstico de tais artigos e aparelhos, de forma que diferentes classes sociais com

distintas bagagens culturais e gostos têm demonstrado interesse em conhecer mais sobre a *cibercultura*. Mesmo quando não se trata notoriamente de uma exposição sobre os processos de hibridação, diversas instituições têm elaborado projetos em que se apresenta a transformação da produção artística empreendida pela computação digital – problematizando as alterações nos modos de se relacionar dada a dinâmica das mídias sociais e das redes. Richard Rinehart (2016) adiciona que o crescente consumo de *internet* e o aumento da interação *online* em ambientes domésticos ao longo da década de noventa aumentou expressivamente o número de artistas interessados nos desdobramentos sensíveis das novas mídias.

A quantidade ascendente de eventos não implica na qualificação da organização de tais projetos – muito menos na necessária revisão de diversas convenções que permeiam os modos expositivos das instituições. Com isso, Beiguelman (2004) compreende que esta qualificação só poderia ser atingida caso fosse dada a abertura ao atendimento das demandas dos trabalhos que relacionam arte, ciência e tecnologia – que não se restringem a demandas técnicas. Este processo implicaria na ruptura com diversos preceitos estabelecidos e *know-how* constituído pela área de curadoria e de gestão.

Como salienta a autora (ibidem), ao mesmo tempo em que é observada esta notória conquista de espaço da produção tecnológica, nunca esteve tão evidente o seu isolamento. Isto se deve por conta da ausência de reflexão crítica sobre o que é, de fato, explorado por estes trabalhos e o que precisa "transparecer" *expograficamente*. Um dos principais indícios deste distanciamento está em uma suposta impossibilidade de relacionar tais trabalhos com outras obras de arte contemporâneas que empregam outros materiais e suportes. A pesquisadora descreve como as exposições produzidas recentemente parecem não poder ser "confrontadas" com outras formas de expressão e outras linguagens – sua particularidade está sempre encarcerada pela questão do uso de inovações tecnológicas, como se a sua experimentação se encerrasse neste tópico.

Além disso, não raro os artistas convidados a expor em ambientes expositivos tidos como tradicionais sofrem do paradoxo de precisar adaptar as suas produções a convenções supostamente compartilhadas sobre os modos de fruição e de apreciação de obras de arte. Beiguelman critica que o museu parece exigir que a produção sempre apresente um *objeto expositivo*, sob a justificativa de que possa se aproximar a um

público mais amplo. Um exemplo elucidado pela autora em sua argumentação é a montagem realizada pelo Itaú Cultural da instalação interativa de investigação de espaços em quarta dimensão elaborada por Rejani Cantoni e Daniela Kutschat, o projeto OP_ERA . A instalação havia sido elaborada através do desenvolvimento de *software* específico, demandando adicionalmente de particular programação da CAVE (descrita pela autora como um espaço adaptado para apresentação de realidade virtual e sistemas imersivos). A obra de arte estava articulada de acordo com uma dimensão experimental interativa, de modo que sem a montagem da CAVE não seria possível, de fato, entrar em contato com a instalação. Contudo, o que se constatou ao longo de sua exposição foi a mera disposição de um vídeo demonstrativo, que documenta a realização da instalação na universidade.

Adicionalmente, tantas outras instituições demonstram ter receio em lidar com a cultura cibernética e as interfaces *online* de interação. Diante de tais iniciativas, usualmente os projetos expográficos procuram transfigurar estas superfícies de contato para se tornarem telas, no máximo, monitores. As instituições compreendem que a qualidade aberta dos *hyperlinks* pode representar um risco para o usuário e para a segurança do espaço – argumento categoricamente criticado pela autora. Aparentemente, o público poderia navegar em sites pornográficos ou expor a instituição a um *malware* ou vírus ao acessarem seus próprios correios eletrônicos durante a exposição. A estratégia comumente empregada é "travar" os *websites* dispostos na exposição. Estas medidas são incompatíveis com a própria qualidade da *web* e da arquitetura da informação – de poder navegar sem qualquer compromisso de realizar uma leitura linear e sincronizada.

Se o rigor técnico e as rígidas posturas e referências estéticas para a produção artística foram gradativamente desconstruídas com o uso interdisciplinar de objetos, materiais e suportes para alternativos modos de participação do espectador (CORNWELL, 1992), os meios de assimilação e de cooptação de tais iniciativas nos espaços expositivos ainda têm sido minuciosamente estudados e disputados dentro do campo (FRIELING, 2016). De acordo com Frieling (ibidem), sua experiência enquanto curador do SFMOMA (Museu de Arte Moderna de São Francisco) tem indicado que os meios pelos quais a participação e integração do espectador devem ser propostas e dispostas na instituição ainda estão em extensa negociação.

Os trabalhos colaborativos, continua o autor, realizam acontecimentos, performances ou instalações a partir da articulação de ficções condicionadas artificialmente dentro de uma temporalidade própria. Os espaços expositivos têm a tendência em engendrar a experiência de participação colaborativa através da exibição de registros, documentos e relatos sobre a performance, sem realmente assumir o desafio de dar continuidade a esta temporalidade narrativa vivenciada. Portanto, a instituição encontra grande dificuldade em recontextualizar trabalhos artísticos que enfatizam a experiência processual e que, usualmente, investigam questões como a precariedade ou vulnerabilidade das condições de existência do corpo, a efemeridade e a espontaneidade das relações, além da imaterialidade dos suportes.

Rinehart (2016) ressalta que estes impasses institucionais estão intimamente atrelados a sua gestão centralizada no objeto de arte em si. Com isso, o museu ainda se estrutura em torno da ideia de que a preservação da obra de arte só pode se dar mediante os cuidados sobre suas condições materiais e físicas. Por enfatizar este modo de conservação, a instituição (sempre) parece carecer de meios técnicos para atender as demandas dos trabalhos. Seja porque o software desenvolvido depende de conhecimento qualificado de ponta, de modo que poucos profissionais compreendem com tamanha maestria da tecnologia. Seja porque o aparato técnico utilizado está obsoleto do ponto de vista industrial e comercial, de modo que muitas peças integrantes do aparelho não são mais produzidas.

A ausência de estudos para a recontextualização processual da experiência de contato e de interação elaboradas ao longo do projeto tende a conduzir o museu a terríveis situações expográficas, salienta o pesquisador (ibidem). Portanto, o desafio da exposição de experimentações em arte, ciência e tecnologia não se encontra restritamente na manutenção de seu *hardware* ou na atualização do sistema operacional do *software*, mas depende da disposição curatorial das formas de acesso estabelecidas em sua criação e das formas de se relacionar com o espectador participante propostas. De forma sintética, é possível assinalar que os principais problemas para *display* de trabalhos em arte, ciência e tecnologia atualmente circundam os seguintes aspectos: a autoria múltipla compartilhada, a estética ativista ou engajadora, a exibição do processo ou da experiência (ao invés da apresentação de um objeto acabado), e a intervenção do público (COOK & GRAHAM, 2010).

Tendo em mente este panorama, Santos (2015) diagnostica que diferentes especialistas e profissionais do meio não apenas disputam pela definição *apropriada* sobre os critérios, parâmetros e conceitos próprios para a produção em arte, ciência e tecnologia. Ao longo da análise dos projetos expográficos, se vê a negociação sobre como se deve *efetiva* e materialmente engajar o público visitante para que usufrua sensivelmente das propostas de sua poética.

Em sua pesquisa (ibidem), a historiadora avalia que, dentre as peculiaridades de cada exposição, alguns projetos expográficos são notáveis por sua capacidade em dialogar com conceitos *revisitados* – ou seja, por seu empenho em intermediar através da situação expositiva com os conceitos explorados no campo da arte de forma mais ampla: é o caso de *Arte Novos Meios/Multimeios* (1985), por exemplo. De outro lado, outros projetos foram igualmente importantes por seu empreendimento em consolidar e em legitimar o discurso constituinte das investigações híbridas, estabelecendo um escopo próprio de atuação da linguagem. Estas exposições procuraram estabelecer dentro da historiografia da arte contemporânea conceitos *instaurados* especificamente pelos experimentos em arte, ciência e tecnologia: é o caso de *Emoção Art.ficial 2.0* (2004)⁶, por exemplo.

Não raro a curadoria destes projetos expositivos agencia, a partir da produção de seminários, palestras e cursos, firmar uma narrativa acadêmica e intelectual e defender, com isso, a constituição de uma terminologia particular do meio - é o caso de "serendipidade" e de "ciberarte", por exemplo. Estas exposições costumam desempenhar importante papel na integração de especialistas, pesquisadores e artistas interessados, formando um circuito próprio para proposição de novas colaborações. Portanto, continua a autora, as principais diretrizes norteadoras para produção de situações expositivas são preocupações com os processos de legitimação do segmento para uma historiografia mais abrangente e inclusiva da arte contemporânea. Estas exposições procuram enfatizar a importância das novas mídias e inovações tecnológicas para exploração de outras dimensões poéticas. O agenciamento de exposições específicas do segmento busca consolidar a relevância destas experimentações como

_

⁶ O instituto Itaú Cultural tem organizada uma *playlist* com diversos vídeos que procuram mapear os trabalhos em exposição. Para assistir aos registros criados sobre a bienal, seguir para: https://www.youtube.com/playlist?list=PL41EC94B1EBEE73A6. FONTE: Itaú Cultural (canal de comunicação do YouTube). Acesso em 8 de fevereiro de 2019.

veículos para constituição de uma linguagem peculiar e própria, possível apenas através da elaboração e da apropriação criativa de dispositivos técnicos.

Tendo em mente este panorama da história de iniciativas que investigaram alternativas disposições do espectador na experiência artística, agenciando distintas formas de participação do público no espaço expositivo, espero na segunda etapa da pesquisa apresentar descritivamente quais empreendimentos têm sido realizados atualmente relativos às exposições em arte e tecnologia. A negociação pelo estabelecimento de modelos expositivos próprios das linguagens híbridas está intimamente atrelada à consolidação de distintas possibilidades de concepção e de integração do público. Esta negociação, como mencionado ao longo do primeiro segmento da dissertação, pauta o agenciamento de profundas transformações da comunicação do museu para com seu entorno. Desse modo, é preciso compreender como estas conformações têm sido dadas atualmente para sinalizar os próximos passos para uma experiência de recepção mais assertiva.

PARTE II

Abordando a experiência do público em exposições de arte e tecnologia

A definição da experiência de recepção raramente consegue um consenso. Ela encontra distintas concepções de acordo com o recorte realizado, variando se é examinado o contexto a partir do objeto de arte, da poética proposta pelo artista, do espectador, do regime de artes – e parece seguir indefinidamente a multiplicidade de formas para se compreender a experiência do público. Afinal, é dada a interação de diferentes interesses que a experiência em questão se desdobra.

Esta heterogeneidade de percepções sobre como se dá a recepção, com isso, acabou se mostrando o alicerce de minha pesquisa. Independente da definição dada, a experiência de recepção sempre é concebida de acordo com condições ideais e é idealizada (Muniagurria, 2006). A situação de exposição costuma ser imaginada e planejada a partir de disposições bem específicas entre o espectador e a obra de arte. Portanto, esta seção da pesquisa foi construída a fim de verificar como se relacionam os distintos entendimentos da experiência do público com os eventuais condicionamentos para realização da fruição da exposição.

Para averiguar os diferentes modos de receber investigados em exposições de arte e tecnologia, a análise da experiência de público foi dividida em dois segmentos, que atuam complementarmente. O primeiro recorte de análise contorna a expografia formulada pela curadoria do projeto. Com isso, é observado o processo constituinte do modo de exibir, definindo e mapeando materialmente o percurso do visitante pela exposição. Portanto, também contempla as estratégias de comunicação agenciadas para a experiência de visitação – como o plano educativo. Cabe salientar que todos os mecanismos conformadores da expografia que foram analisados ao longo da pesquisa transparecem como a exposição, enquanto projeto, concebe e demarca a posição do espectador em relação às experimentações em arte e tecnologia.

O segundo recorte enfoca no espectador e nos tipos de visitação que acontecem ao longo da vida da exposição em cartaz. Neste momento são destacadas as relações interpessoais projetadas pelos diferentes atores componentes da cena da visitação.

Portanto, são observadas as diferentes trocas e negociações entre as expectativas e interesses do espectador sobre a interação com a exposição e as diferentes condições de visitação proporcionadas por distintos agentes de mediação. Cabe comentar que, ao passo que as modulações da expografia estão intimamente atreladas a questões espaciais, as da prática de visitação estão fundamentalmente relacionadas com questões temporais. Isto porque se tratam de intercâmbios e conformações que se dão no momento de contato entre os distintos agentes de mediação com o público. Ao observar mais atentamente os modos de recepção, procurei compreender os entrelaçamentos entre a posição do espectador estimulada pelo projeto expográfico e as disponibilidades sensíveis do espectador que negocia as possibilidades de interação com a exposição dentro de um espectro de componentes condicionadores e mediadores da prática de visitação.

Cada um destes segmentos promotores da situação de exposição agencia relações interdependentes entre espaço e tempo, configurando modos de receber. Ao longo da execução do projeto, estes segmentos mobilizam vínculos temporários para negociação e distribuição de posições. Os papeis articulados *adequam*⁷ expectativas sobre como deve se dar tanto a apreciação quanto a produção artística – definindo *convenções*⁸ de comportamento e ação do público. A proposta da análise comparativa entre diferentes modos de exposição em arte e tecnologia tem como objetivo compreender como estas adequações de comportamento são disputadas – e, então, como entrevemos mudanças nas disposições e disponibilidades do espectador.

Recorte sobre a expografia

⁷ Emprego o termo em referência à observação de Norbert Elias (2001) acerca da *etiqueta* na sociedade de corte. De acordo com sua análise, a etiqueta define uma hierarquia de valores e critérios sobre o comportamento tido como *adequado* dada a posição social do indivíduo. Com isso o autor indica que é construída uma expectativa que relaciona a autoridade com os modos de agir e de interagir. Não obstante, a etiqueta assinala uma postura em relação ao outro.

A convenção, segundo Howard Becker (1977), trata do estabelecimento e da consolidação de determinados modos de fazer e de ser acordados pelos agentes envolvidos na prática ou na situação social em questão. A definição de convenções se faz necessária a fim de criar uma estrutura cooperativa e coesiva entre atores de diferentes domínios para manutenção de uma cadeia produtiva. Como problematizado por Pierre Bourdieu (1996), estes "acordos" não são necessariamente consensos. Com isso, as convenções estão em constante disputa e demonstram a configuração hierárquica atual dos modos de fazer e de ser. As diversas *maneiras* encontradas na cadeia de produção artística articulam e conformam identidades e posições - e projetam, a partir da diferença, grupos e segmentos culturais distintos.

Para cuidar da análise sobre as disposições curatoriais, é necessário considerar as conformações resultantes das negociações entre as delimitações arquitetônicas e infraestruturais do espaço expositivo com as concepções expográficas formuladas pela curadoria. Ao tratar destas articulações, não observo apenas o plano de disposição das obras de arte pelo espaço, mas também estou considerando os veículos intertextuais de comunicação com o público – como a existência de textos introdutórios apresentando a exposição; a localização de bilheterias; as formas de entrada para as galerias da exposição; a disponibilidade de programas ou mapas da exposição, e etc.

Ao longo do percurso do visitante pela exposição, são constatados diversos mecanismos (visuais, espaciais, físicos, sensoriais) a fim de proporcionar uma experiência compartilhada de códigos, referências e valores. Como mencionado no início do capítulo, mas que vale ressaltar, o empreendimento para o compartilhamento da experiência sempre se trata, sobretudo, do compartilhamento de uma ideia de experiência. Os pontos de comunicação não se dão senão mediante uma série de ruídos. Isto porque, mesmo considerando uma proximidade entre os diferentes atores envolvidos na situação de exposição, o compartilhamento dos mesmos cenários culturais e sociais não reassegura a possibilidade de entendimento dos mecanismos de comunicação que visam articular possíveis disposições materiais para apreciação da exposição (VELHO, 1997). Então, para observar os veículos intertextuais de comunicação, procurei fundamentalmente realizar uma comparação entre as intenções e iniciativas de comunicação engajadas tanto pela organização do projeto quanto pela instituição e os usos e apropriações que os espectadores realizavam. Caso houvesse discrepâncias, observei quais eram, então, os usos que os espectadores propunham.

Como sinaliza o historiador Brian O'Doherty (2002), o formato do espaço expositivo é resultado do compartilhamento de determinadas convenções sobre como a obra de arte deve ser percebida. A arquitetura e a infraestrutura da galeria materializam uma historia de disposições disputadas, resultando em determinados condicionamentos materiais para que o espectador aprecie como *esperado*. A galeria ratifica modulações e compressões sobre o seu corpo para que sua presença seja *adequada* à preservação e à contemplação da obra de arte. Segundo o autor, é preciso atentar aos distintos mecanismos físicos que são empregados pela instituição a fim de que o visitante se sinta compelido a se comportar de forma diferenciada, demonstrando zelo pelo objeto valioso disposto. Portanto, aspectos como a temperatura e a iluminação do local podem ser

relevantes na constituição da experiência de recepção. O espaço expositivo veicula em seu próprio *design* como acessar o conhecimento destacado através da obra de arte, e que vontades devem ser subtraídas a fim de participar desta experiência de conhecimento.

As interações entre a disposição dos objetos ou instalações com a arquitetura da galeria são capazes de veicular as expectativas sobre a experiência de recepção. Portanto, foi preciso observar no trabalho de campo as circunstâncias materiais que projetavam os lugares momentâneos de interlocução entre o espectador e a obra de arte, considerando sua posição no ambiente em relação aos outros objetos, assim como em relação a todos os outros mecanismos estruturais que condicionam fluxos de público.

Para este recorte, especial atenção foi dispensada na análise sobre o processo de montagem da exposição pesquisada, interrogando a produtores, diretores e curadores do projeto como cada obra de arte veio a se posicionar da forma encontrada. Enquanto acompanhava a produção da exposição verifiquei como as condições infraestruturais da instituição mapearam os postos das obras de arte e como as diferentes políticas de circulação e atendimento do espaço definiram algumas impossibilidades expográficas. Também foi examinado como a própria estrutura do espaço expositivo poderia condicionar o percurso do visitante pela exposição. Mais adiante no trabalho de campo, observava as disparidades de formulação dos recursos intertextuais de mediação concebidos pela instituição e pela organização da exposição na proposição de determinados fluxos e ações do público. Da mesma forma, se estas discrepâncias transpareciam nas formas de acesso do espectador aos temas e investigações da exposição.

Portanto, ao pesquisar a expografia, foi preciso observar adicionalmente quais foram as estratégias de comunicação com o público – se apresentaram mapas para localização das obras de arte, centros de informação, como eram elaboradas e posicionadas etiquetas, textos, vídeos e como eram veiculados os conceitos da exposição na identidade visual. Além do objeto de arte em si, uma série de recursos são empreendidos a fim de estimular a compreensão do sentido de sua proposta – como as etiquetas, textos, vídeos e instruções diversas. O material extra disponível ao longo da expografia poderia modular de alguma forma a experiência de recepção. Para considerar este material, foram utilizadas as classificações cunhadas por Lisbeth Gonçalves (2014)

para definir as diferentes funções que um recurso intertextual poderia assumir para reassegurar a interpretação dos códigos e valores propostos pela curadoria. Como argumenta a autora, as mensagens podem ter função *referencial* quando buscam apresentar informações ou instruções adicionais sobre as obras de arte e facilitar o momento de interação (etiquetas, mediação); podem ter função *conotativa* quando se propõem a envolver o espectador, através da reflexão de especialistas, sobre os temas e investigações artísticas articuladas pelo projeto da exposição (textos introdutórios na exposição, apresentações de catálogos, palestras); e podem ter função *poética* quando buscam expandir sensorialmente a relação do visitante com os valores e propostas expostos (idem, ibidem, p. 34).

Recorte sobre a visita

Uma modulação expressiva da experiência do público ao visitar exposições de arte e tecnologia acontece nos modos de atendimento e mediação realizada tanto pela organização do projeto quanto pela instituição expositiva. As modulações não estão restritas aos condicionamentos espaciais e físicos oriundos da disposição curatorial. As relações interpessoais proporcionadas pela prática de visitação demarcam meios de acesso ao conhecimento exposto pela situação de exposição. Os contatos promovidos entre diferentes atores envolvidos condicionam tempos e disponibilidades do espectador. De acordo com o diagnóstico de Hooper-Greenhill (1988), a avaliação sobre o "sucesso" de uma exposição não deve deixar de passar pela observação da relação entre o planejamento e gestão de estratégias de comunicação com o público-alvo visado pela produção e as interações e vivências do público visitante com estes recursos mediadores.

Para mapear estes pontos de contato e de relacionamento, foram pesquisados, primeiramente, como eram formulados os planos educativos, assim como as suas formas de implementação, em relação com a mediação visada. No contexto de trabalho de campo, primeiramente era pesquisado como se dava a relação entre a visão da instituição sobre a abordagem educativa e os objetivos de comunicação da organização da exposição. Logo constatei que antes mesmo da montagem os coordenadores de cada domínio negociavam os limites de atuação e agenciamento de cada um. Enquanto um

ficaria responsabilizado pela realização do planejamento educativo – que normalmente envolve agendamento e recepção de grupos escolares -, outro concentrava a função de realização da mediação e monitoria – que normalmente envolve intermediar diretamente o contexto de interação entre público e obra de arte.

Foram verificadas quais eram as percepções e noções norteadoras para elaboração de cada abordagem e atendimento ao público através de entrevistas com os coordenadores educativos de cada domínio. Não obstante, também procurei acompanhar o treinamento e a formação dos profissionais que executariam cada planejamento. Adicionalmente, integrei de perto a agenda de recepção dos grupos de visitantes para analisar comparativamente os modos de interação destes grupos com outros tipos de visitação. Procurei compreender como as noções sobre atendimento educativo conformavam ideias sobre o que seria a experiência de público *apropriada* para esses agentes e profissionais (MUNIAGURRIA, 2006) e então, consequentemente, como poderiam estimular determinadas interações, ações e fluxos.

A partir da análise sobre as políticas de atendimento e abordagem ao público, se tornou evidente que seria preciso o estudo sobre os diferentes espectadores da visitação espontânea. Não seria possível compreender as interações do público através de uma mera dualidade entre público espontâneo e público agendado. Primeiro porque não necessariamente os dois tipos de visitação são distintos – seria preciso verificar esta pressuposta discrepância. Segundo, o público espontâneo, assim como os diversos grupos agendados para atendimento educativo, não se configura como uma entidade homogênea, que acessa a exposição a partir das mesmas condições e circunstâncias de visitação. A prática de visitação foge do senso comumente conduzido de que a interação do público com a obra de arte é fundamentalmente uma prática individual e solitária – e mais, uma prática desinteressada.

Ao compreender a visitação a uma exposição de artes plásticas enquanto uma prática social (DABUL, 2005), é assinalada a importância em observar as interações e relações estabelecidas entre diversos atores ao longo da prática de visitação. Lígia Dabul (2008), a partir de sua pesquisa, conclui que o público ao visitar uma exposição de artes plásticas realiza, conjuntamente, diversas atividades pertinentes ao uso do tempo livre, como conversar, brincar, namorar, estudar, fotografar. Todas estas atividades acontecem ao longo do percurso do visitante pela exposição (elas não

acontecem distanciadas da interação com a obra de arte), de modo que modulam a própria experiência de recepção.

Enquanto entram em contato com as obras de arte, os visitantes procuram o feedback do outro, interagem entre si, acionam afetivamente relações com os outros agentes envolvidos – independente de ser um público espontâneo ou agendado. Toda esta composição de comportamentos, segundo a autora, encontra as seguintes variáveis: se a galeria está cheia ou vazia; se está barulhenta ou silenciosa; se o espectador está acompanhado de grande número de pessoas, ou se está em dupla, ou se sozinho; se está com amigos, familiares, cônjuges, colegas de trabalho; se o grupo de visitantes que lhe acompanha é composto por crianças ou por idosos; de quanto tempo o espectador dispõe para a atividade; e como se relaciona com os diferentes departamentos de atendimento. Com isso, a produção de sentidos engajada pela troca entre público e obra de arte, assim como a lisibilidade dos conceitos articulados materialmente pelo artista e pela curadoria, depende também dessas interações sociais forjadas coletivamente entre os visitantes, assim como entre os visitantes e demais atores envolvidos.

Por conta de sua avaliação, indiquei algumas categorias de análise, distinguindo diferentes tipos de público e de visitação para além da polarização entre espontâneo e agendado – mas sem deixar de reconhecer complementarmente esta diferença. Procurei, antes de tudo, compreender quando o espaço expositivo costumava receber maior e menor fluxo de visitantes. A partir desta primeira observação, disposta após frequência assídua à exposição, separava quando a instituição recebia mais visitantes em *contexto profissional*; em *contexto pessoal*; em uma *visitação solitária ou em companhia*; e em *contexto educativo* (quando recebia grupos agendados para mediação educativa). Esta distinção foi realizada através da separação de turnos da manhã, da tarde e da noite, destacando horário de almoço e horário de saída (do trabalho e da escola). Também realizei uma diferenciação dentro dos dias da semana. Com isso, no início do trabalho de campo, identificava quais tipos de visita o espaço recebia – nem sempre todas estas categorias de análise realmente frequentavam a exposição estudada⁹.

_

⁹ A diferenciação entre grupos de visitantes em contexto pessoal e em contexto profissional se deve porque, apesar de realizarem a prática de visitação para estreitamento de vínculos formados previamente, a postura observada era diferente. A interpretação obtida mediante a observação era de que, em contexto profissional, o visitante procura constituir determinada imagem de si mesmo, enquanto que, em contexto pessoal, procura se relacionar com os entes queridos a partir de outra percepção sobre si mesmo.

Não obstante, como mencionado há pouco, a prática de visitação não é, tampouco, uma prática desinteressada. É preciso reconhecer, de antemão, que cada tipo de visita é atravessado por distintos interesses e expectativas sobre a própria situação de exposição. Segundo Hooper-Greenhill (1988)¹⁰, ao longo do trabalho de campo, é necessário ter em mente que o público pode demonstrar os seguintes objetivos com sua frequência a museus e outros espaços expositivos:

- a) Estar junto de outras pessoas;
- b) Fazer algo enriquecedor com seu tempo livre;
- c) Utilizar um local conveniente e agradável como ponto de encontro;
- d) Ter experiências desafiadoras;
- e) Ter uma oportunidade de conhecer ou de aprender algo novo;
- f) Realizar uma atividade mais participativa ou engajadora em seu tempo livre.

Não existe uma interconexão direta e compulsória de um objetivo com outro. A pesquisa de campo precisa estar baseada, de fato, na averiguação de quais são as ligações entre as motivações no contexto de visitação estudado. Com isso, foi observado se existem motivações vinculadas umas às outras variando com o tipo de visitação e com as circunstâncias observadas para tanto. Além disso, se as políticas de atendimento do espaço expositivo (contemplando tanto a elaboração da programação como os projetos educativos implementados) ou se as propostas curatoriais e a expografia da organização procuraram criar ambientes propícios para atingir determinados interesses de visitação. As diferentes formas de lidar com as frustrações e expectativas de interação dos diferentes espectadores também foram analisadas neste ponto.

Graças a este leque proposto de diferentes motivações para a prática de visitação, foi possível observar através das anotações de campo como os visitantes demonstraram e gerenciaram suas expectativas e frustações ao longo de sua experiência. Estas expressões foram então relacionadas com as motivações listadas a fim de ordenar uma observação de maior significado sobre o comportamento do público. Constatei que, quando o visitante parece apresentar determinado objetivo em sua visita, ele interagia de uma forma específica.

_

¹⁰ Em seu argumento, a autora cita como principais referências analíticas ambas pesquisas de Marilyn Hood sobre o tema: Staying away — why people choose not to visit museums. *Museum News*, n.61, v.4, 1983, e sua tese de doutorado, *Adult attitudes toward leisure choices in relation to museum participation*. Columbus, EUA: Ohio State University, 1981.

No caso da pesquisa descrita por Hooper-Greenhill (idem), foi observada a associação entre o público que frequenta exposições de artes plásticas para aprender algo novo e para realizar uma experiência desafiadora com o tipo de visitação solitária. Além disso, que o público que procura no espaço expositivo atividades engajadoras está normalmente acompanhado de familiares - e que, assim, procura empregar a visitação como forma de educação das crianças. Este público procura realizar uma atividade enriquecedora culturalmente com sua família – aproveitando o que é chamado de "tempo de qualidade" com seus entes mais próximos. Apesar de frequentarem o museu, o número de visitas por ano é bem menor do que dos visitantes solitários. Enquanto que o primeiro tipo apresentado costuma ir ao museu sempre que tem tempo de sobra, o segundo tipo apresentado prefere ir ao museu em ocasiões especiais. Ao fim do trabalho de campo, também procurei averiguar se estas conclusões adquiridas em sua pesquisa se aplicariam para as exposições em arte e tecnologia estudadas e como se dariam as discrepâncias constatadas.

O público, antes de tudo, fui eu mesma

Uma vez que compreendi que não seria possível pesquisar a experiência do público sem considerar que esta experiência é atravessada por diversas variáveis e condicionantes, tão logo surgiu outra preocupação: como se aproximar deste público. Não havia, desde o momento da elaboração do primeiro esboço do projeto de pesquisa, qualquer intenção de examinar os modos de exibir em exposições de arte e tecnologia através de dados quantitativos e questionários estruturados. Não porque achava que as pesquisas quantitativas eram inexatas — as considerações de Bourdieu e Darbel sobre como se forma o *amor pela arte* (2007) me impedem categoricamente de cometer este equívoco. O meu primeiro e maior receio era de que, com essa abordagem, não conseguiria de fato vivenciar de perto como os espectadores poderiam ser "afetados" e envolvidos ao longo de sua visitação. As considerações que tinha como objetivo formular demandavam minha participação e integração na rotina da dinâmica da exposição.

Em um segundo momento, também percebi que precisava formular uma abordagem que não desse muito espaço para que o público mudasse de comportamento e postura ao constatarem minha posição como pesquisadora. Com isso, os modos e circunstâncias pelas quais realizaria a minha inserção em campo seriam determinantes para a constituição da análise. Na escrita etnográfica, a realidade retratada nada mais é que a interpretação das circunstâncias de trabalho de campo – que são delimitadas através de negociações agenciadas entre pesquisador e os atores envolvidos na prática cultural (CLIFFORD, 2002).

Como assinala Bourdieu no título mencionado (2007), a interpretação das observações obtidas em trabalho de campo deve atentar, antes de tudo, às circunstâncias em que a pesquisa foi possível. Toda a abordagem elaborada pelo sociólogo considerou que as respostas coletadas pelo questionário aplicado seriam fornecidas de acordo com a visão do entrevistado sobre o que é "apropriado" dizer. Com isso, tendem a selecionar a opção que exprima um maior valor para si mesmo. Portanto, ao longo da pesquisa, tanto na realização de entrevistas com os profissionais responsáveis pela produção quanto na observação participante das interações dos visitantes com a exposição, precisei considerar que as pessoas provavelmente me contariam apenas o que elas consideravam

interessante que eu soubesse, e que o público poderia acessar as obras de arte diferentemente uma vez que compreendesse que havia alguém lhe observando.

Na pesquisa de Dabul (2005), por outro lado, considerando que se tratava de uma pesquisa qualitativa, era também observado como os agentes do centro cultural pesquisado se relacionaram de forma diferenciada com ela uma vez revelada a sua posição como pesquisadora. Em seu relato, ela descreve como estes atores procuravam se aproximar para detalhar suas próprias impressões e entendimentos sobre as obras de arte expostas, demonstrando certo orgulho quando ela expressava interesse em anotar os seus comentários. Em relação ao público, sua solução foi se posicionar como uma dos agentes do centro cultural, reservada em alguma localização que os seguranças adotam normalmente para obter uma visão mais ou menos privilegiada da galeria e de seu fluxo. A pesquisadora poderia, com alguma desatenção, ser confundida com alguns dos funcionários do espaço e assumir uma posição de observação mais naturalmente convencionada. Como eu tinha a intenção de também observar as formas de relacionamento e de mediação dos funcionários com os espectadores em diferentes cenários de visitação, logo descartei a possibilidade de estar "mais próxima" de um lado do que de outro. A princípio, resguardando o inevitável momento em que os agentes mediadores se familiarizariam com a minha presença, também tinha a intenção de entender como agiriam sem a sensação de que estavam sendo observados.

Portanto, para abordar a experiência do público de forma mais sensível, eu teria de assumir uma aproximação mais subjetiva e afetiva: ou seja, eu teria de ser, antes de tudo, o público tão logo a exposição estivesse em cartaz. Não obstante, a opção por este posicionamento para a escrita etnográfica precisa considerar e cuidar de algumas problemáticas. A manutenção de um distanciamento do observador em relação ao objeto de estudo é um aspecto metodológico tradicional que tem sido amplamente revisado na disciplina da etnografia há algumas décadas (ver CARDOSO, Ruth (org.), 1996), especialmente no contexto de emergência de uma nova metodologia para a etnografia urbana que despontou no cenário brasileiro a partir da década de setenta (ver MAGNANI, 2002).

Contudo, como diagnostica Gilberto Velho (1978), apesar da demanda em procurar "se colocar no lugar do outro", pouco se compreende como deve ser empreendido este esforço. A aproximação como método pode também se apresentar

como uma ilusão, e contaminar a coleta de informações e análise dos dados de outra forma. O autor avalia como este empreendimento também encontra outras *distâncias* em seu caminho, pois é preciso considerar analiticamente a *distância social* e a *distância psicológica* enfrentada inevitavelmente pelo pesquisador. Para a criação de formas efetivas de envolvimento e participação, é preciso forjar pontos de entendimento entre o pesquisador e o objeto de estudo que por vezes está além da comunicação verbal.

Por ser uma pessoa que também tem em sua trajetória profissional a atuação como produtora cultural, a situação de exposição e sua dinâmica correspondente me eram intimamente familiares – embora o vínculo com os atores envolvidos na organização dos projetos estudados tenha sido realizado apenas na ocasião da pesquisa. Esta premissa me foi muito benéfica ao formular e conduzir as entrevistas com os profissionais relacionados ao processo de montagem da exposição, por ter uma ideia prévia de quais poderiam ser os problemas técnicos e administrativos que uma produção encontraria dadas as demandas dos trabalhos de arte e tecnologia¹¹. Da mesma forma, a experiência profissional prévia no ramo me auxiliou no acompanhamento da abordagem educativa, pois havia atuado extensamente no setor em outros centros culturais e, então, partilhava da formação sobre alguns preceitos e valores constituintes do plano de mediação.

É preciso, entretanto, estar assombrada pelas *distâncias* existentes que eu poderia não estar ciente previamente por estar "de perto". Como enfatiza Roberto Da Matta (1978), o que sempre vemos e presenciamos pode nos ser familiar, mas não necessariamente nos é conhecido. Eu poderia compreender como se dava a distribuição de códigos, tradições e valores que sistematizam a produção de exposições de artes plásticas. Eu poderia dispor das normas e condutas que estruturam cenários de interação e as condições vigentes para o compartilhamento de experiências. Contudo, eu sempre tomei uma posição nestas interações e relações por ser uma produtora. Até o desafio do trabalho de campo e da escrita etnográfica, sempre assumi uma postura de acordo com a minha visão sobre como as interações deveriam se dar. Também disputava sobre o que considerava ser *adequado*. Esta postura poderia intervir nos meios de observação caso não tivesse a consciência e cuidado de trabalhar sobre isso.

_

¹¹ Não obstante, como descrevo na primeira seção, existiam alguns "mitos" sobre a exposição de arte, ciência e tecnologia que eu tive de "desmistificar" enquanto avançavam os dias em campo e tomava maior conhecimento sobre a dinâmica da situação de exposição.

Como alerta Velho (1978), por ser uma realidade familiar, o pesquisador tem a capacidade de reconhecer, de forma um tanto grosseira, as hierarquias de valores e discursos que articulam diferenças entre os atores envolvidos no mesmo cenário e prática social. Sem questionar a sua própria posição nesta hierarquia, entretanto, o pesquisador apenas vê como os diferentes atores acessam de formas distintas a mesma prática. Não consegue, assim, relacionar criticamente como estes distintos acessos constituem experiências e significados diferentes, nem consegue em sua pesquisa analisar as distintas lógicas que mobilizam suas ações e posturas. Apesar disso, foi através desta familiaridade sobre posições e lugares esperados para a realização desta prática cultural que pude, ao longo da observação participante, flutuar e oscilar entre papeis sem realmente ser notada (ao longo do relato de campo estas flutuações serão melhor descritas e expostas).

Como situa Becker (1977), não é mais uma questão a observação absolutamente imparcial — já está esclarecida a impossibilidade desta abordagem objetiva. Inevitavelmente o pesquisador irá ter alguma forma de envolvimento e de posicionamento em relação ao objeto de estudo. Portanto, a problemática central na escrita e análise etnográfica está na forma como o pesquisador irá construir e tomar este posicionamento. É fundamental, antes de tudo, o reconhecimento de sua posição nas interações e relações construídas ao longo do trabalho de campo sobre a prática cultural estudada com os atores envolvidos. Com isso, continua o autor, é preciso reconhecer na escrita etnográfica a ordem estabelecida que organiza discursos e autoridades, ao mesmo tempo em que desconstrói a credibilidade desta distribuição para evidenciar a diversidade de modos de acesso ao conhecimento.

No caso da pesquisa apresentada, compreendi que, por um lado, precisei questionar minha própria posição, visão e valores sobre o meio como uma delimitação condicionante do acesso aos dados e informações coletadas em campo. Era necessário, portanto, revisar as formas como o meu relacionamento estava sendo dado a cada nova etapa da pesquisa, analisando como as interações com os produtores, curadores, educadores, administradores e monitores poderiam estar sendo enviesadas de acordo com a perspectiva deles sobre a minha posição, ao mesmo tempo produtora e pesquisadora, assim como a partir de minha opinião sobre a função deles na situação de exposição. Por outro lado, complementarmente, precisei evidenciar com alguma destreza a hierarquia das mediações dadas nas interações dos diferentes públicos com a

disposição curatorial e as estratégias de comunicação implementadas, assim como o discurso das autoridades a respeito dos condicionamentos e modulações estipulados na manutenção destes modos de exibir.

Para ter todos os dados e informações de ambos os recortes, tanto do planejamento expográfico e da curadoria quanto das interações e contatos das diferentes práticas de visitação à exposição, se reafirmou a necessidade de me deixar "afetar" pelas vivências do espectador em sua visita e de transitar como uma visitante pela exposição pesquisada. Compreendi adicionalmente que poderia suspender desse modo as condutas que normalmente desempenho como produtora enquanto realizava a pesquisa de campo. Favret-Saada (2005) enfatiza como o relato de campo e a decorrente análise etnográfica precisa ressaltar o campo dos afetos vividos pelo pesquisador. Esta iniciativa compreende na desconstrução do papel da observação participante na coleta de dados. A autora diagnostica que durante a observação participante, o pesquisador assumiria uma visão precária do que seria a sua "participação" na prática cultural estudada uma vez que sua participação normalmente se restringe a sua presença durante a realização do evento, a um estar lá em testemunho. O pesquisador se baseia fundamentalmente na preservação de uma complexa rede de informantes "nativos" – que são os que, de fato, "participam" do evento. A antropóloga evidencia como a qualidade de sua observação e de sua inserção em campo se deve essencialmente ao momento em que os atores envolvidos na prática compreenderam que ela era como um deles, e havia sido "pega" pela feitiçaria. O acesso a uma diversidade de gestos, costumes, iniciativas e perspectivas dos atores se deu em um processo de envolvimento e participação que vai além da criação de "empatia" e de um vínculo com um informante.

Ao estar aberta a viver a experiência do público com o público, ou seja, ao abortar o distanciamento analítico sobre sua prática de visitação, pude descrever com maior registro de impressões e vivências as modulações da recepção. Os visitantes transmitiam sem maiores pudores suas expectativas e frustrações em relação à interação com as obras de arte dispostas. A partir de então pude realizar uma descrição densa (GEERTZ, 1989), em que não apenas relataria uma série de gestos, poses, ações, mas poderia compreender seus laços e conexões significativas. Através desta participação, pude analisar com maior destreza o alcance e a repercussão de determinadas atitudes dos espectadores com outros agentes envolvidos na prática, e pude compreender quais mecanismos e lógicas impulsionaram suas disposições e posturas.

I Bienal de Arte Digital 2018: Linguagens Híbridas

A produção do Festival de Arte Digital iria comemorar uma década de estrada através da realização de seu primeiro projeto expositivo em formato de bienal. Funcionando como um contraponto ao próprio festival, que visa responder criativamente às urgências das inovações da indústria tecnológica, a I Bienal de Arte Digital, por outro lado, se propõe a traçar um espaço de reflexão e de ponderação dos conceitos e propostas investigados ao longo da trajetória da organização. O tema "linguagens híbridas" procurava dar conta da diversidade de transformações tidas sobre a vida em sociedade por conta de processos interdisciplinares e multimidiáticos que têm proporcionado uma troca incessante entre realidade e virtualidade.

Durante este período, o festival havia se formado a partir da apresentação de performances audiovisuais com duração de apenas algumas horas, escalando para produções tecnológicas e digitais. Um dos principais interesses da organização do festival havia sido, nos primeiros anos, a "defesa" de um segmento das artes digitais em um circuito paralelo. Em um segundo momento do projeto, que se deu em torno de 2011, o festival tem procurado provocar o público habituado às mídias a uma experiência da "não interatividade" para que possa, então, compreender os trabalhos tecnológicos para além do entretenimento *fácil* (MUCELLI, Tadeus, 2018)¹². Contudo, a necessidade em promover e fortalecer o conhecimento e a pesquisa sobre o segmento através de seminários e cursos sempre orientou as ações do projeto. Com isso, o festival se constituiu como um meio para divulgação dos diversos rizomas emergentes da produção artística recente através das inovações técnicas. Enquanto isso, de forma complementar, a bienal se articulou em sua primeira edição através de quatro pilares: a exposição - alvo da amostra da pesquisa de campo apresentada; performances - que foram apresentadas nos primeiros dias de exposição, como um meio de inaugurar o evento; oficinas e seminário - estes dois segmentos visam estabelecer meios de intercâmbio científico entre diferentes pesquisadores interessados.

Do objetivo em formular um evento expositivo cuja agenda estivesse configurada para estimular análises críticas sobre as principais vertentes laboratoriais desenvolvidas na última década, a I Bienal de Arte Digital se preocupou em desenvolver

¹² MUCELLI, Tadeus; RAMOS, Ivan (org.). FAD – Festival de Arte Digital: edição 1ª Bienal de Arte Digital – Linguagens Híbridas. Belo Horizonte: Conteúdo Arte & Tecnologia, 2017.

o *design* de sua exposição a partir do reconhecimento e classificação dos eixos e circuitos dos meios híbridos de expressão artística. Uma vez estabelecido o espaço expositivo que acolheria o evento, a ideia de linguagens híbridas foi decupada para ser abordada e disposta em três esferas distintas: a relação entre o analógico e o digital; entre o real e o virtual; e entre o natural e o artificial. Portanto,

São trabalhos que exploram – através de meios alternativos à participação, interação e colaboração entre o público e o artista – sensações hápticas e sinestésicas dessa constante atualização da relação entre homem-máquina. Mais do que isso, eles expõem como as forças que constituem a condição de existência natural e tecnológica, agora mais orgânicas e simbióticas – ainda que não tenham perdido seu DNA na operação dos metadados e algoritmos – estão produzindo seres híbridos. (idem, ibidem, p. 13)

Primeiro contato, primeiras impressões

Como mencionei no capítulo anterior, a definição de uma abordagem afetiva sobre a experiência de visitação precisou o mapeamento de quais projetos expográficos seriam contemplados para análise. O início da pesquisa se baseou, essencialmente, no processo de tomada de decisão de que a melhor forma para compreender os meandros e modulações da recepção seria a partir da vivência com o público visitante e, então, na seleção das exposições mais pertinentes. Existiam algumas preocupações pragmáticas e operacionais em mente no processo de mapeamento que foram decisivas para a escolha final. A primeira delas era a seleção de exposições que fossem ocorrer durante o ano de realização estipulado para desenvolvimento da pesquisa, com tempo hábil para avaliar as anotações tidas durante a observação participante e para escrever o relato etnográfico com o feedback da banca de qualificação. Esta consideração já descartou alguns projetos expográficos que ocorreriam muito "tarde" - em outubro, novembro, dezembro. Além disso, a segunda preocupação era escolher exposições que pudessem ser aportadas financeiramente para a pesquisa de campo – por conta disso, privilegiei os eventos que seriam realizados na cidade de minha residência, de modo a não sobrecarregar o orçamento.

Curiosamente, na mesma semana que me deparei com estas condições para definição das exposições a serem estudadas, soube que a organização do FAD (Festival

de Arte Digital) havia preparado para este ano uma bienal, não um festival — e que a inauguração da exposição aconteceria no dia seguinte. Agora é possível compreender um pouco mais a necessidade do prelo descrito no parágrafo anterior: não tive tempo de preparar o contato com a equipe curadora da BAD (Bienal de Arte Digital) antes da abertura do evento em si no Centro Cultural Oi Futuro, tampouco procurar conhecer a equipe administrativa do próprio espaço e de seu corpo educativo. Por não conhecer previamente nenhum dos profissionais produtores da bienal, sequer tinha ideia de que o evento aconteceria, senão na véspera. Sem ter definido como se daria a abordagem aos agentes envolvidos na curadoria e organização da exposição e como seria meu posicionamento com o público, assim que soube do evento me inscrevi em seu seminário oferto na programação. Contava em ter um pouco de sorte para estabelecer vínculos com a curadoria.

No primeiro dia, percebi de imediato que a exposição não estava pronta para a abertura. Havia lido na noite anterior na programação disponível *online* que o evento de abertura se daria daqui três dias. Com isso, a série de palestras e *workshops* integrantes do projeto seria realizada antes da própria bienal. Apesar de não ter consolidado contato com ninguém antecipadamente a fim de participar da montagem da exposição e entrevistar os principais profissionais responsáveis pela concepção da expografia, pude contemplar as galerias praticamente vazias em processo de montagem no vai-e-vem do seminário.



Imagem 14: Processo de montagem da I Bienal de Arte Digital 2018. FONTE: Imagem cedida por gentileza da direção curadora.

O contato com a curadoria da exposição se deu em um dos intervalos entre uma palestra e outra, quando identifiquei o diretor responsável pelo projeto, Tadeus Mucelli. Em poucas palavras tive a chance de explicar sobre a pesquisa acadêmica que desenvolvia, interpelando sua colaboração para compreender o cenário de realização da bienal e para conceder a sua licença para observar a experiência de visitação. Procurei explicar que gostaria de observar, dentro do possível, as formas pelas quais o desenho da exposição iria se conformando e se adequando às possibilidades infraestruturais, administrativas e arquitetônicas do espaço cultural e como estes aspectos poderiam influir na experiência de recepção. Com a demonstração de franca alegria pelo interesse, conseguimos agendar algumas entrevistas ao longo daquela semana, enquanto estaria na cidade para cuidar dos detalhes da montagem e da inauguração da bienal antes de voltar a Belo Horizonte.

Considerando a oportunidade de discutir em detalhes todo o processo de concepção e de produção da exposição, o curador afirmou ter muito apreço pelo desenvolvimento de um campo científico de conhecimento e pesquisa sobre arte e tecnologia, confirmando ele mesmo ser um professor e pesquisador. Ele assinalou procurar fomentar uma rede para realização de eventos acadêmicos da área, integrando

profissionais do meio. Infelizmente ele seria a única pessoa da organização da BAD que consegui entrevistar. O contato com o coordenador educativo do projeto se mostrou impossível – ele sempre desmarcava os encontros na véspera e reclamava de estar muito ocupado para me atender. Por conta disso, muito do material que obtive sobre a mediação se deu exclusivamente a partir da perspectiva do departamento de atendimento do centro cultural.

Além de estar interagindo pela primeira vez com a equipe do FAD e sua trajetória, também nunca havia visitado a unidade do Flamengo do Centro Cultural Oi Futuro. Situação que se mostrou muito interessante, pois pude ter minhas primeiras impressões sobre a montagem sem qualquer referência de produções tidas previamente no espaço. As minhas primeiras visitas foram para participar do seminário ministrado pela bienal. Misturada a tantos outros ouvintes, artistas, estudantes, amigos dos palestrantes, no meu primeiro dia o espaço cultural estava fechado para visitação. Com o portão de entrada encarcerado, para entrar era preciso sinalizar a um segurança à meia-porta que estava participando do seminário. O centro cultural, tipicamente, parecia um canteiro de obras, cenário muito particular do processo de montagem de exposição, que envolve um tanto de marcenaria e de soluções elétricas.

De imediato percebi que as formas de acesso ao instituto são bastante intermediadas, e não apenas nesta ocasião especial em que o espaço estava a funcionar para o seminário da bienal exclusivamente. Tão logo adentro, caminho pelo saguão de entrada externo para acessar o espaço interno. De frente à porta de entrada de vidro, encontro a recepção. Procurando entender quais eram as estratégias de comunicação do espaço, entrei sem demonstrar nenhum interesse em passar pelo balcão de atendimento – ninguém veio a me orientar do contrário. Demorei um tempo, contudo, no saguão de entrada, olhando para cima, sem ter ideia de como me localizar no recinto. Apesar de ter achado, honestamente, bastante bonito por conta da angulação geométrica entre materiais contrastantes, como concreto e madeira, que se sobrepunham e se entrecruzavam pela disposição do espaço com feições bem modernas, não conseguia entender como dimensionar os andares da instituição nem como acessar às diferentes galerias. Não é possível, dentro de um vislumbre, compreender intuitivamente a totalidade da distribuição do equipamento cultural. As escadas reforçam positivamente a ideia labiríntica do espaço, convidando o visitante a transitar erroneamente.

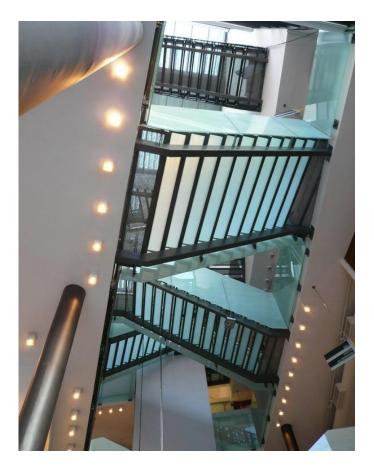


Imagem 15: Olhando do saguão de recepção para cima. FONTE: Imagem disponível em http://www.milazzo.com.br/projetos.php

Acredito que o vagar sem rumo que demonstrei, olhando para todos os lados, acionou a movimentação do segurança próximo a mim, que perguntou se eu já havia vindo ao centro cultural antes, se era a minha primeira visita e se eu gostaria de alguma orientação. Deixando um pouco de lado minha curiosidade sobre a montagem que estava rolando por perto, perguntei do seminário mesmo – estava atrasada e aflita em achar alguém da organização que me inserisse no campo mais propriamente. Um pouco surpresa de descobrir o numeroso número de andares do instituto, ele me disse que eu devia recorrer ao elevador. Para chegar lá em cima, no último andar, eu deveria subir muitos lances de escada. Realmente, ao contemplar o espaço pela transparência do elevador de vidro, percebo o quão pouco é possível observar do ambiente em uma primeira visita. Mais tarde veria que o espaço é todo formulado em torno de passagens, de acessos mais discretos, e de jogos entre o visível e o invisível para criar ambientes

mais ou menos independentes entre si. Não é intenção criar uma sensação de espaço amplo e aberto, mas sim de espaços interconectados e relacionados a partir de uma rede difusa.

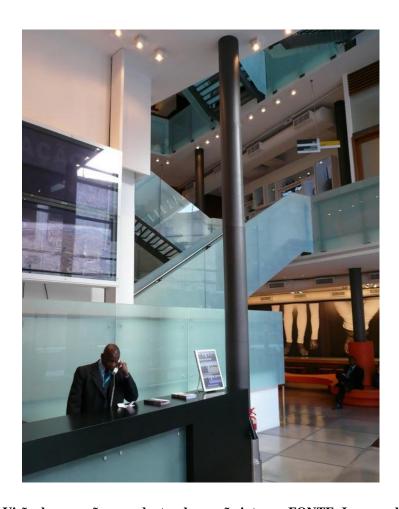


Imagem 16: Visão da recepção para dentro do saguão interno. FONTE: Imagem disponível em http://www.milazzo.com.br/projetos.php

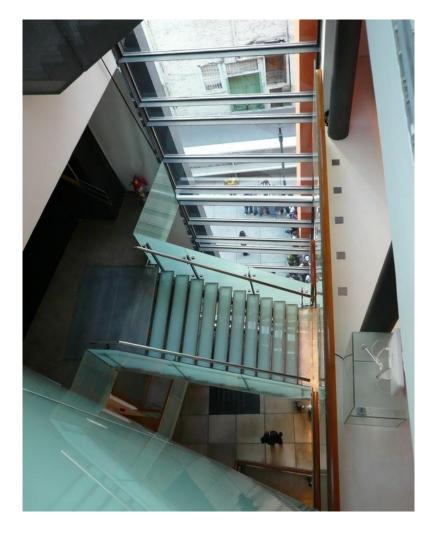


Imagem 17: Vista do último andar do centro cultural olhando para baixo. FONTE: Imagem disponível em http://www.milazzo.com.br/projetos.php

As galerias para exposições temporárias — todos os três níveis estariam destinados para a BAD — eram todas abertas, com suas disposições voltadas para o corredor de escadas interligadas. Mesmo com muita iluminação natural, as galerias conseguiam se manter reservadas para iluminação artificialmente controlada. O espaço conta ainda com uma cafeteria, que normalmente acaba sendo utilizada por aqueles que frequentam o auditório, como os ouvintes e participantes do seminário da bienal e os espectadores das peças de teatro, que acontecem apenas nos fins de semana. O terraço segue contiguamente à cafeteria. Contudo, é mais utilizado por alguns leitores solitários, perfil este que encontrei com muita frequência também no saguão interno de entrada, que também funciona como uma livraria.



Imagem 18: Saguão interno de entrada dos visitantes (livraria se encontra à direita). FONTE:

Imagem cedida por cortesia da organização.

Apenas após algum tempo de permanência e de insistência, consegui entender onde está tudo no edifício. Antes da ocasião da entrevista, quis conhecer a exposição sem estar "contaminada" pela percepção que me seria fornecida pelo discurso do curador. Como nossas conversas se dariam no próprio centro cultural, não queria que ele acabasse definindo para mim os caminhos e percursos a serem feitos pela exposição, nem que orientasse meu olhar. Para mim estava claro que, uma vez que eu conversasse com a curadoria sobre o processo de concepção e montagem da bienal e sobre as estratégias de comunicação estabelecidas para o público, eu viria a adquirir novos enfoques. Como o público não teria previamente contato com o discurso da curadoria, queria experimentar como eu, enquanto público espontâneo, interagiria com os trabalhos.

Ao longo da visitação, compreendi que várias seções e departamentos do edifício procuravam se manter ocultos aos olhos do visitante. Como a sua configuração é incomum, procurei seguir o fluxo das escadas como principal meio para interação com as galerias. Com isso, uma vez no saguão de entrada, entendi que a exposição provavelmente começaria na primeira galeria, próxima ao térreo. O espaço da livraria parecia ser destinado apenas à leitura mesmo, funcionando como ponto de encontro.

Orientei minha atenção diretamente para a primeira sala. De imediato me chamou a atenção um tanque de água centralizado no recinto. A água exalava um cheiro peculiar, o que acaba atraindo mais ainda a atenção. Muitos recursos de comunicação da galeria se destinavam para este trabalho, empregando textos, desenho da máquina operante no tanque e documentário elucidativo sobre a engenharia do aparelho. Ao me virar para a direita, encontrei uma projeção audiovisual no chão da galeria.



Imagem 19: Obra *Caravela* (de Ivan Henriques, Brasil-Holanda, 2015). FONTE: Imagem cedida por cortesia da direção curadora.

A projeção acompanhava um áudio disponível por um aparelho que direciona todo o som em uma cúpula. Para ouvir, é preciso permanecer embaixo da cúpula. Contudo, não consegui entender muito bem as palavras proferidas. Qualquer ruído tido no instituto ecoava, de modo que é necessário ficar um tempo embaixo da cúpula, canalizando todos seus esforços, para distinguir com alguma destreza o que está sendo dito. O áudio estar todo em inglês também não facilita a compreensão. Como a dimensão da projeção era pequena, para prestar atenção em seu desenvolvimento era preciso se agachar, o que impede de ouvir e acompanhar a narrativa visual ao mesmo tempo.



Imagem 20: Obra Protoplasmic routes (de Axel Cuevas Santamaría, México, 2017). FONTE:

Imagem disponível em https://bienalartedigital.com/sobre-a-bienal/

Antes de seguir, percebi um pequeno totem disposto bem na entrada da galeria. Fiquei um pouco desconcertada de não ter reparado no objeto antes. Olhando para ele, a primeira definição que me veio à mente foi: "pedra". O totem acompanhava um texto longuíssimo. Por conta das minhas vivências prévias como produtora cultural, inferi que provavelmente o espectador não leria este texto. Então decidi ignorá-lo para entender como esta decisão poderia afetar minhas considerações sobre a obra de arte. Indaguei se poderia ser algo como uma pedra lunar – a disposição solene da pedra no totem dava esta sensação. Compreendi que esta galeria procurava falar um pouco mais sobre as relações da arte com a ciência.



Imagem 21: Obra *Bombyx Chrysopoeia* (Joe Davis, 2018, EUA-Japão). FONTE: Imagem cedida por cortesia da direção curadora.

Tive de subir dois lances de escada antes de chegar à próxima galeria, que me recebia com um grande monumento fixado na parede. Esta parede escondia boa parte do restante da galeria. Por trás da parede, a galeria se dividia em outras duas salas completamente escuras. Ao acompanhar a escultura monumental, percebi que ela se movimentava de acordo com a locomoção do meu próprio corpo. Fora isso, à minha direita, me chamou a atenção o jogo de luzes criado por uma disposição de garrafas no chão. Logo atravessei para ver de mais perto a instalação visual, reparando que ao seu lado se encontrava um pequeno aparelho visor que dispunha em sequência uma letra após outra. Percebi que cada letra acompanhava as luzes acesas nas garrafas, e provavelmente formavam textos. Não conseguia captar quais palavras eram formadas pelo jogo, mas fiquei um bom tempo observando a estrutura da instalação e a escultura que as garrafas formavam entre si. Esta instalação ficava próxima à porta de uma das salas escuras, mas como estava realmente tudo escuro, imaginei que os trabalhos estavam ainda em montagem.

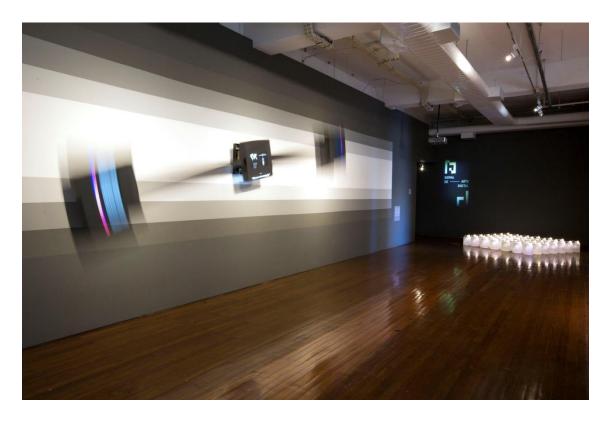


Imagem 22: Perspectiva lateral da segunda galeria da BAD. FONTE: Imagem cedida por gentileza da comissão organizadora.

Segui para a outra ponta da galeria, onde era possível ver um vídeo projetado na parede. Para ouvir o áudio, era preciso colocar fones de ouvido. Um par estava pendurado ao lado da projeção. A princípio tentei assistir sem colocar os fones. A paisagem apresentava alguns dizeres em inglês, o que me desmotivou um bocado. Sempre pensei que a maior parte das pessoas não saberia falar inglês muito bem. Fiquei na dúvida se colocava os fones de ouvido ou não, tendo em mente que o espectador poderia não demonstrar muito interesse por conta dessa barreira criada pela língua. Ao posicionar os fones, logo percebi que uma voz dizia sincronicamente as frases dispostas no vídeo.

Logo ao seu lado se encontrava a porta de entrada para a outra sala escura da galeria, que parecia estar operando. Ao adentrar, percebi três painéis de tecido pintados com diferentes projeções audiovisuais para cada tela. Fiquei um bom tempo apenas admirando como a luz ressaltava as diferentes texturas e transparências da tela pintada. Finalmente, me posicionei no centro triangular das telas, acompanhando o vídeo coreográfico apresentado.

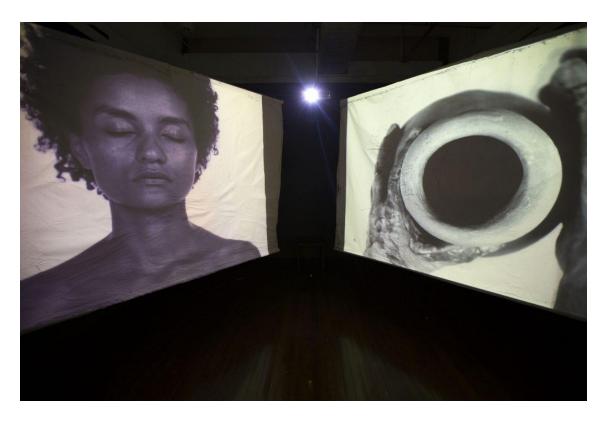


Imagem 23: Obra *Antarabava* (de Ana Moravi, Brasil, 2016). FONTE: Imagem disponível em https://www.feiracultural.art.br/2018/03/24/bienal-de-arte-digital-comeca-na-segunda-feira-com-programacao-inedita/

Subi para a última galeria da exposição. Nesta galeria, se mostrou evidente para mim que se tratava de uma reflexão sobre o analógico, considerando as videoinstalações. À minha direita, encontrava uma projeção audiovisual de dimensões bem mais suntuosas em comparação com os outros trabalhos. Esta projeção ocupava todo o pé direito da galeria, contando ainda com bancos para se sentar e assistir ao vídeo completo. O trabalho audiovisual compreendia uma forma de documentário poético, apresentando como o artista havia construído e performado pela cidade uma instalação multimidiática, com feições improvisadas e apresentada como uma gambiarra. A instalação se encontrava logo atrás dos bancos, mas sem a vida que demonstrava ter tido durante a performance encontrada no documentário. O áudio da projeção era emitido através de alto-falantes localizados um em cada ponta da tela do vídeo. Contudo, assim como encontrei na primeira galeria grande dificuldade em compreender com discernimento as palavras por conta do eco muito comum no espaço expositivo, não foi

possível assimilar o que era dito. Os outros trabalhos audiovisuais eram dispostos através de monitores, relacionados um do lado do outro, com um par de fones de ouvido para que fosse possível ouvir o seu áudio.



Imagem 24: Perspectiva da terceira galeria da bienal, voltada em direção a videoinstalação Improviso Ambulante (Leandro Aragão, Brasil, 2016). FONTE: Imagem cedida por gentileza da organização.



Imagem 25: Perspectiva da terceira galeria da bienal, voltada em direção aos outros vídeos em exibição. FONTE: Imagem disponível em https://bienalartedigital.com/sobre-a-bienal/

Ao me encontrar com o diretor do projeto, aproveitamos para também ver um pouco mais da exposição. Neste "segundo" momento, poderia ver como se daria a experiência de visitação através de seu olhar. Por conta da tendência em seguir fielmente o roteiro implícito pela disposição das escadas, eu havia deixado de notar diversas obras de arte. Entre elas, uma escultura sonora que se encontrava no terraço, e outra que se encontrava no saguão externo de entrada. Os trabalhos no espaço externo do centro cultural me passaram desapercebidas. Também não reparei nas telas que se encontravam no ambiente da livraria – neste caso, acredito que por estar com "pressa" de ver "toda" a exposição logo. A indicação da localização das obras de arte pelo espaço, configurando o percurso de visitação, era estabelecido através de totens pequenos e discretos que contavam com dizeres como "a exposição continua seguindo adiante". Sua comunicação visual acompanha uma paleta de cores de baixo contraste, tornando a distinção entre letra e plano de fundo um tanto que diluídas.

Ao sinalizar que não havia percebido esta comunicação, indicando que se deveria seguir para o terraço, por exemplo, o curador afirmou que a ideia era esta

mesmo – de que o caminho do espectador pelo espaço se desse sem muito direcionamento. Ele argumentou durante a entrevista que não queria induzir o espectador a entender a exposição de *determinada* forma – portanto, era um risco necessário para que o espectador se mantivesse autônomo.



Imagem 26: Posição da obra *Espelho Sonoro* (Rodrigo Ramos, Brasil, 2017) no terraço do centro cultural. FONTE: Imagem cedida por gentileza da organização.

As etiquetas referenciais, assim como outros recursos intertextuais de mediação, não deveriam, neste contexto, expressar os limites técnicos constituintes da obra de arte, muito menos veicular se se trata de uma obra interativa, imersiva ou participativa. O entendimento sobre como proceder em torno do trabalho deveria ser um empreendimento independente realizado pelo próprio espectador, assinala a direção do projeto. A mensagem, portanto, procura traçar indícios para uma reflexão expandida sobre o que a obra de arte demonstra ou representa sobre determinado campo das relações do ser humano consigo mesmo e com o mundo ao seu redor. O maior objetivo destes textos era considerar as investigações poéticas, contemplar as referências teóricas que incitaram o artista a realizar o projeto apresentado, assim como expor os lugares

conceituais que o artista visa com seu trabalho. A leitura reassegura, portanto, o aspecto "não-interativo" da posição do espectador.

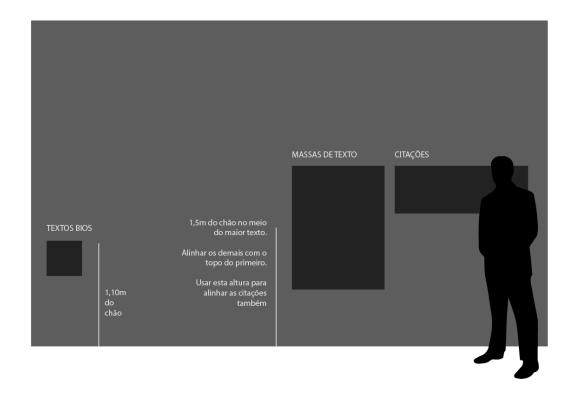


Imagem 27: Configuração da disposição dos textos referenciais pela expografia da BAD. FONTE: Imagem cedida por cortesia da organização.

Outros lugares só me foram localizados na ocasião da observação das visitas mediadas com grupos escolares administradas pela coordenação educativa do Oi Futuro, como onde ficava bebedouros, banheiros, e mesmo o museu de telecomunicação curado pelo próprio centro cultural. Através da entrevista com o curador da BAD na primeira semana em campo, compreendi que a gestão do espaço cultural não interferia diretamente na disposição e configuração final das obras de arte que havia sido concebida pelo projeto expográfico convidado. O diálogo com a administração e produção do instituto se dava apenas para estabelecer alguns critérios de segurança para o fluxo de pessoas pelo espaço, assim como para apresentação da capacidade técnica de cada galeria, dispondo da planta elétrica, por exemplo. Do espaço expositivo, quem viria a se relacionar de forma mais próxima com a exposição e quem viria a se envolver

mais com a experiência de recepção na bienal seria a coordenação educativa. Enquanto a gestão não participava muito da produção da exposição, o departamento educativo assumia papel mais ativo, pois elaborava o atendimento ao público de acordo com o diálogo estabelecido com a coordenação do mesmo segmento da organização do projeto expositivo. Usualmente, cada um dos respectivos departamentos se responsabilizava por uma seção do atendimento ao público.

Após a semana de abertura da BAD, tive de lidar com a interrupção do feriado de Carnaval. Com isso, não frequentei a exposição depois do evento de inauguração. Depois deste período de recesso, enviei alguns e-mails para a produção do programa educativo do espaço explicando a qualidade da minha pesquisa, apresentando as formas pelas quais se daria a observação participante e perguntando como poderia acompanhar as visitas mediadas sem causar nenhum transtorno. Um pouco preocupada de que concluíssem de que seriam "avaliados" por mim, enfatizei nas mensagens que apenas observaria a experiência de visitação do público, que procurava assimilar os diferentes tipos de espectador que o centro cultural recebia e como cada tipo interagia com a exposição. Contradizendo minhas expectativas, a coordenação prontamente me respondeu demonstrando estar completamente disponível para me receber como fosse melhor para mim — me enviaram logo a agenda de visitação da instituição para que eu sinalizasse quando fosse vir. Como os grupos agendados eram todos de origem escolar, procurei confirmar minha presença variando a escolaridade e a idade. Ao longo das sessões, também me preocupei em acompanhar educadores diferentes.

Muito abertos para conversar e para trocar ideias sobre a minha pesquisa e sobre as formas de elaboração da abordagem educativa da instituição, em pouco tempo me sentia à vontade durante a observação. Contudo, no começo, como apenas observaria, considerei que não seria necessário me apresentar para os alunos e professores recebidos. As pessoas indutivamente achavam que eu integrava o departamento educativo. Justamente por conta desta impressão, não raro os alunos queriam falar comigo sobre as obras de arte e me solicitavam para ajudar, conversar, abraçar, contar histórias, tirar fotografias. Por conta deste inevitável envolvimento e integração como uma figura do educativo, comecei a testar algumas apresentações.

Em uma dessas ocasiões, uma das educadoras me apresentou como *pesquisadora*, informando que eu observaria os alunos ao longo da visita. Solicitei que

ela evitasse essas palavras, fiquei com receio de interferir na forma como se comportavam. Não senti muita diferença desta visita em especial das outras que acompanhei. Eventualmente, cheguei à conclusão que seria uma das estagiárias do departamento, pois assim não assumia nenhuma responsabilidade direta sobre os alunos, mas também não seria entendida como uma "examinadora" dos bons modos. Esta pressuposição veio de minha experiência profissional prévia com pesquisa e atendimento ao público. Em outros centros culturais, reparava que os alunos mudavam de postura quando achavam que os professores estavam observando, tentavam ficar mais quietos e zelosos. Os alunos também tendem a mudar de comportamento quando veem que estão muito cercados por agentes de segurança, e procuram provocar incidentes. Esta dinâmica costumava aparecer quando os alunos ficavam mais "velhos", a partir dos onze anos. Com o tempo, reparei que os próprios educadores ansiavam um pouco a minha participação – me pareciam ter a expectativa de que eu pudesse falar alguma coisa sobre a exposição que eles não soubessem, provavelmente por conta do contato que eu tive com a organização do evento e eles, não. Portanto, a cada nova visita, eu ia tateando quais as melhores formas de me aproximar dos espectadores para que eles não sentissem que eu estava induzindo a uma determinada forma de compreensão e de interação com as obras de arte. Neste momento inicial, percebi que quanto mais conseguisse emular a própria dinâmica do grupo, mais à vontade o público ficava, sem questionar muito o meu lugar.

Algumas considerações sobre a expografia

Um dos pontos que tanto me interessou para integrar este projeto expográfico dentre as exposições de arte e tecnologia cuja experiência de recepção seria analisada foi a própria iniciativa de realização de uma bienal do segmento. Com isso, poderia compreender que qualidades uma bienal poderia proporcionar ao campo, considerando que as exposições de arte e tecnologia recentes, de acordo com Franciele Filipini dos Santos (2015), se preocupam em consolidar determinado discurso sobre a área de experimentação artística com as inovações técnicas. Além disso, como uma bienal de arte, ciência e tecnologia posicionaria determinada noção sobre o lugar do espectador nos espaços expositivos.

Para realização do projeto expográfico, a comissão curadora da bienal se preocupou ativamente em proporcionar um edital público para seleção dos trabalhos, se orientando a partir de algumas premissas tidas como éticas, como a integração percentual expressiva de obras de arte de autoria feminina, assim como a participação representativa da maior parte dos países latino-americanos. Não obstante, a própria comissão reuniu diferentes profissionais da área com diversas origens acadêmicas, como professores, artistas, pesquisadores, produtores culturais e técnicos.

A avaliação foi realizada de forma cega, se baseando, antes de tudo, na relevância da proposta e em seus conceitos-chave para o tema da exposição — linguagens híbridas. Durante a inscrição, a organização examinou a capacidade do artista em articular sobre seu próprio projeto, desde sua viabilidade financeira até as referências conceituais engajadas. Com isso, o processo seletivo se deu em duas etapas: a primeira, compreendia na análise sobre a pertinência conceitual do trabalho apresentado e sua aproximação temática; a segunda, na análise sobre as possibilidades operacionais do projeto em relação à capacidade infraestrutural do espaço expositivo. Os trabalhos deveriam ser categorizados no ato de sua inscrição como: performance; galeria (exposição); intervenções públicas interativas (ocupações *site-specific*); laboratório (oficinas); ou simpósio (palestras).

As obras de arte selecionadas apresentavam em sua proposta uma experimentação que procurava escapar de termos como "imersão" e "interatividade", agenciando o estabelecimento de alternativos parâmetros sobre os modos *apropriados* para perceber os trabalhos do segmento. De acordo com o relato do diretor do projeto, o objetivo desta concepção expográfica era, acima de tudo, romper com a dinâmica mais ou menos convencionada sobre como se dá a visitação em exposições de arte, ciência e tecnologia. A I Bienal de Arte Digital seria necessariamente não tátil, não intuitiva, não sensorial, não interativa. O tratamento sobre as relações entre realidade, virtualidade e artificialidade seria formulado mediante um distanciamento crítico do espectador – e contemplativo. O lúdico não seria oriundo da jogabilidade das propostas, mas do posicionamento reflexivo. Ao longo da minha permanência em campo em interação com o público, tive a especial preocupação em entender como estas intenções transpareceriam nos modos de acesso e de contato do espectador com as obras de arte, assim como com a situação de exposição como um todo.

A aproximação com o público espontâneo

O Centro Cultural Oi Futuro, constituindo diversificada grade de atividades culturais, com grupos de leitura, performances teatrais, museu histórico de telecomunicações e exposições temporárias de artes visuais, tem como enfoque apresentar experimentações artísticas relacionadas às inovações técnicas e aos novos meios de comunicação. O objetivo de aproximar o público ao desenvolvimento das telecomunicações e, atualmente, às novas mídias está evidentemente materializado na reforma arquitetônica empreendida sobre a edificação de 1918¹³. Como é identificado na própria argumentação do arquiteto do espaço, o centro cultural foi formulado para que a imaterialidade característica do novo cenário da comunicação se tornasse "sensível" ao visitante através da sobreposição de malhas e materiais contrastantes. Os andares se distribuem em níveis articulados alternados por escadas dispostas em "ziguezague". Como descrevi acima, ao visitar o espaço pela primeira vez, se tornou nítido para mim que esta disposição configurava a sensação de interconexão, ao mesmo tempo em que imprimia um efeito um tanto que labiríntico, como se uma rede difusa irrigasse a ligação entre os diferentes níveis do edifício.

Nunca havia frequentado o centro cultural antes, então não tinha uma ideia de qual era o público frequentador nem quais atividades atraíam maior número de visitantes. Não obstante, considerei em minha experiência pessoal que o espaço era de fácil acesso, pois se localizava próximo a uma via principal do bairro de Laranjeiras, que funcionava como uma ligação entre a zona sul e o centro da cidade do Rio de Janeiro. Apesar de ser uma vizinhança mais residencial, o centro comercial do Largo do Machado, ponto de referência para se chegar ao centro cultural, é bastante movimentado, contando com outros equipamentos culturais, como galerias de arte e cinemas de rua. Também por contar com uma estação de metrô, não tive dificuldades para chegar ao lugar - mesmo morando no subúrbio da cidade, sem ter acesso a linhas metroviárias.

¹³ É possível acompanhar a planta do projeto arquitetônico em design 3-D no vídeo a seguir: https://www.youtube.com/watch?time continue=100&v=JHJSjPF0WQU.

Depois do feriado mencionado anteriormente, e das entrevistas com o corpo curador do projeto expositivo, comecei a realizar, de fato, a observação participante. Foi neste período que comecei a enviar mensagens e a me comunicar com a coordenação educativa por *e-mail*. Então, nestes primeiros dias, ninguém do espaço expositivo havia tomado conhecimento propriamente de que uma pesquisa de campo estava em andamento. A ausência de autorização do próprio centro cultural me preocupou um pouco nos primeiros dias por não saber se a equipe de segurança viria a me impedir de realizar anotações nas galerias ou de fazer registros audiovisuais da expografia. Não raro os espaços expositivos coíbem fotografias, vídeos, interações mais calorosas e outras intervenções pessoais sobre a dinâmica da situação de exposição. O lugar costumava ser bastante calmo e quieto, sem muita agitação, de forma que eu poderia ser facilmente notada agindo diferentemente. Paralelamente, não queria que os espectadores se sentissem vigiados por mim.

Com isso, minha solução foi fingir que eu era uma *aluna de artes*. Eu tenho a mínima ideia se era eficiente em minha atuação¹⁴. Contudo, eu chegava às galerias com o meu bloco de notas e, olhando diretamente para as obras, fingia que fazia anotações e desenhos sobre elas – enquanto que, na verdade, estava observando com minha visão periférica a movimentação dos visitantes. Aproveitava os bancos disponíveis para que os espectadores assistissem às videoinstalações para examinar, dirigida de frente para o trabalho, como as pessoas interagiam entre si, com os recursos mediadores disponíveis e com as próprias obras. Durante este período, concluí que os seguranças procuravam ser bastante discretos em relação aos visitantes espontâneos, e costumavam observar a movimentação resguardando uma distância em relação ao público.

Por conta de minha primeira visita, algumas ponderações guiaram minhas observações sobre os espectadores espontâneos:

 a. Se os totens orientadores (que procuravam indicar para o público que a exposição continuava seguindo determinada direção) seriam notados pelos visitantes;

-

¹⁴ Entretanto, ao informar no primeiro encontro com os educadores que estava frequentando a exposição há uma semana, eles se mostraram perplexos, afirmando que nunca haviam notado a minha presença. Com o tempo, ao me apresentar aos seguranças enquanto acompanhava as visitas mediadas com grupos escolares, e ao comunicar que estava pesquisando a exposição há algum tempo, eles também se mostravam surpresos com a notícia – o que me deixava bastante satisfeita comigo mesma, confesso. Não obstante, não há razão para não especular que eles só queriam ser simpáticos – contudo, nunca comentei que queria passar desapercebida a nenhum deles.

- b. Se as etiquetas explicativas, textos curatoriais e todas as outras estratégias de comunicação empreendidas pelo espaço seriam assimiladas pelo público;
- c. Por quanto tempo permaneceriam em cada galeria;
- d. Se esboçariam durante a visitação comentários sobre os trabalhos exibidos ou se demonstrariam algum interesse maior em algum especificamente;
- e. Como se dariam as interações entre os diferentes atores componentes da situação de exposição.

Consegui com algum êxito que os visitantes não reparassem na minha presença demorada nas galerias. Usualmente, eram visitantes solitários, variando muito pouco com o período do dia. À tarde, era mais comum encontrar estudantes e pessoas mais jovens - diria que adolescentes. À noite, era mais comum encontrar pessoas mais velhas, às vezes com terno, mas mesmo assim ainda bastante jovens – diria que, no máximo, quarenta anos. Mesmo quando acompanhados de mais uma ou duas pessoas, a visitação se dava majoritariamente no silêncio absoluto. No máximo, alguns sussurros que prontamente ecoavam pelo centro cultural. Com raras exceções, as visitas se davam em torno de meia hora, e muitos visitantes não "desgrudavam" da escada. Ou seja, sequer entravam nas galerias (nem mesmo a segunda galeria que indica duas antessalas escuras adjacentes). Posicionando-se ao lado da escada na altura da terceira galeria, os visitantes assistiam com maior interesse ao documentário poético do Leandro Aragão, e vislumbravam de longe as outras videoinstalações. Decidir colocar os fones de ouvido era bem raro, e normalmente eram os mais jovens, que visitavam à tarde, que ficavam mais tempo nas galerias querendo entender tudo.

No segundo nível, quando alguns poucos tomavam a iniciativa de entrar nas salas escuras, ficavam por muito tempo e costumavam brincar com o jogo de luzes que a projeção proporcionava. Alguns pais acompanhados de crianças menores oscilavam em lidar com o medo de escuro demonstrado por elas contra uma fascinação sem limites pela sombra que o próprio corpo causava sobre as imagens projetadas. Na primeira galeria, o tanque de Ivan Henriques era uma senhora atração. Não sei contar quantas vezes as pessoas colocaram a mão na água, comentando em seguida "é água mesmo".

Fora isso, os recursos mediadores eram pouco acionados e, independente do perfil de visita realizado, as etiquetas não eram notadas. Quando reparava alguém se

aproximando de algum dos textos curatoriais, observava que repetiam ao companheiro o título da obra de arte, mas a ausência de demora de sua leitura me fez concluir que não se propunham a ler o texto por completo. As obras de arte em inglês eram absolutamente ignoradas — o documentário explicando a pesquisa que culminou na produção de *Caravela* (Ivan Henriques, Brasil-Holanda, 2015); o áudio emitido na instalação de Axel Cuevas Santamaría; e a videoinstalação *Attention Seeker* (Georgie Grace, 2016, Inglaterra). Assim como ocorreu em minha experiência pessoal, ninguém notava que existiam obras de arte no ambiente da livraria. Percebia também que as pessoas que frequentavam a livraria, levando seu próprio material de estudo ou de trabalho, não costumavam acompanhar a exposição. A atenção dos visitantes segue diretamente para a composição labiríntica vertical das escadas, que também começou a figurar as esculturas robóticas inteligentes de Jack Holmer (*Manifesto contra a gravidade*, Brasil, 2016)¹⁵.



Imagem 28: Detalhe da videoinstalação *Attention Seeker* (Georgie Grace, Inglaterra, 2016) localizada na segunda galeria expositiva. FONTE: Imagem concedida por gentileza da organização.

¹⁵ Por conta de uma tempestade que aconteceu no Rio de Janeiro durante o Carnaval, as esculturas, dada a sua programação sensível, tiveram de ser rapidamente abrigada para dentro do espaço expositivo, se deslocando do átrio externo para o saguão interno de recepção.

O acompanhamento da abordagem educativa

O departamento educativo da instituição destinou sua atenção para o agendamento e atendimento de visitas mediadas, que usualmente recebem grupos escolares. A organização da bienal, por outro lado, cuidou da abordagem ao público através do desenvolvimento do projeto de monitoria. Antes de entrar nos detalhes do atendimento dado pelo centro cultural, gostaria de traçar alguns comentários a respeito da realização do projeto de monitoria por ter sido uma iniciativa de vida mais breve.

A mediação proposta pela produção tida através da monitoria se voltava mais para os próprios monitores em si do que para o público. A coordenação educativa da bienal, que acompanha a produção do festival também, costuma identificar projetos locais não governamentais que incentivam a inserção de jovens de determinada comunidade mais vulnerável na pesquisa informática e científica. Dada uma parceria com estas entidades, a organização convida integrantes interessados destes projetos a participarem da exposição ao assumir o papel de monitor. Enquanto monitores, sua função é salvaguardar e preservar o funcionamento e a integridade dos trabalhos expostos. Por participarem ativamente da manutenção do equipamento, os monitores recebem preparação técnica especial, de modo a conhecer a operacionalidade de programas inovadores, que normalmente não se encontram no mercado brasileiro.

O desenvolvimento do projeto de monitoria procurou, portanto, agenciar um contexto de aprendizado e de intercâmbio sobre novas formas de explorar as inovações tecnológicas com os jovens contemplados por essas iniciativas sociais. Contudo, devido a urgências orçamentárias, esta ação não seguiu ao longo de toda a exposição da bienal. Embora tenha sido realizada a formação e o treinamento com os monitores, os jovens precisaram abandonar a iniciativa por ausência de recursos e de apoio financeiro. Desse modo, esta vertente da bienal não foi apropriadamente executada. Com isso, não houve qualquer representante da organização a zelar pela manutenção dos trabalhos artísticos, assumindo a responsabilidade que seria dos monitores.

A coordenação educativa do instituto demonstrou consolidada percepção sobre a abordagem educativa a ser proporcionada pelas visitas mediadas. Sua administração está alicerçada em uma rede de operação estabelecida, vinculando o centro cultural à rotina pedagógica de diferentes escolas de ensino público, instituições educativas e

colégios privados. Para a elaboração do programa de atendimento ao público sobre a bienal, a equipe responsável atendeu a uma breve palestra do coordenador educativo da produção, que se deu enquanto os trabalhos estavam em montagem. A palestra acompanhou o provimento de uma apostila da organização, que indica algumas informações sobre cada obra exposta e sobre cada artista, os conceitos veiculados pela curadoria e diretrizes para gerenciamento de atividades mediadas. Os educadores da instituição não tiveram a oportunidade de interagir com as obras de arte antes da inauguração da exposição.

Para consideração sobre o programa educativo trabalhado pelo setor do centro cultural, é preciso comentar que suas diretrizes de atuação estão intimamente atreladas aos eixos temáticos estabelecidos pela companhia fundadora e patrocinadora do espaço, a empresa de telecomunicações Oi. Estes eixos de atuação expõem as vertentes comunicacionais e os vínculos relacionais que a empresa pretende realizar com seu público-alvo através do instituto. Seu foco de agenciamento está no Museu de Telecomunicações 16, segmento constituinte do espaço cultural.

Com isso, a abordagem educativa para a Bienal de Arte Digital perpassou, antes de tudo, pela forma de atendimento estabelecida para este espaço de conhecimento - customizado para estabelecer uma relação construtiva com os seguintes eixos temáticos:

- a. A história das telecomunicações apresentação dos principais nomes e invenções referentes às tecnologias da comunicação;
- b. A comunicação humana abordagem sobre o desenvolvimento da comunicação e como isso impacta a vida em sociedade;
- c. Arquitetura e design contempla a relação do ser humano com a inovação e a criatividade, trabalhando sobre o desenvolvimento da interface entre sujeito e objeto;
- d. Redes e rizomas abordagem crítica sobre a criação de redes midiáticas e de mediação na formação da relação do ser humano com o outro;
- e. Acessibilidades que é o tratamento sobre acesso, informação, apropriação e engajamento.

O museu foi especialmente desenvolvido como espaço de experiência lúdica para educação, e o departamento educativo foi criado na ocasião da inauguração deste

¹⁶ Para observar a disposição do museu, visitar link a seguir com seu registro audiovisual: https://www.youtube.com/watch?v=lV9Z9TknwcY (Acesso em 19 de março de 2018).

segmento. Portanto, todas as visitas de grupos agendados, compostas fundamentalmente por colegas de classe mediante a autoridade do professor, direcionavam maior tempo para a exposição permanente. O restante da visita irradiava a dinâmica estabelecida pelo perfil de recepção modulado pela expografia do museu. Ao se propor a contar a história do desenvolvimento dos aparatos tecnológicos referentes às telecomunicações, o museu emprega em seu design expositivo mecanismos extensivamente interativos. Mesmo que trilhe um percurso narrativo histórico, a experiência de visitação não implicava em uma abordagem linear sobre as descobertas científicas e os impactos das tecnologias na comunicação e nas formas de se relacionar com o outro. O visitante decupava seu trajeto de modo disforme e difuso, seguindo de acordo com o que lhe chamava mais a atenção no momento. A partir do estímulo a verbalização das impressões e sensações tidas em contato com as interfaces dispostas, os educadores construíam interrogações com os envolvidos – sempre pertinentes aos eixos temáticos. Os educadores defendiam que o entendimento sobre as obras de arte deveria ser constituído coletivamente, a partir da troca e do diálogo entre os alunos participantes em contato dinâmico com os trabalhos expostos.

Para agendar uma visita mediada, o responsável pela excursão precisa indicar em qual destes eixos o grupo demonstra maior interesse. Ao analisar os formulários para agendamento das visitas mediadas que acompanhei durante a pesquisa de campo, averiguei que os responsáveis pela organização da excursão (usualmente professores da escola) procuravam tratar de forma reflexiva a extensão da prática e do emprego de aparatos tecnológicos no cotidiano dos alunos, preocupados de forma mais evidente com a influência das redes sociais na vida do estudante e da classe.

Por conta da ênfase à experiência de visitação ao museu, a visita mediada à bienal contava com mais ou menos quarenta minutos. As turmas recebidas normalmente eram muito maiores do que a capacidade de atendimento indicada pela coordenação no agendamento. Portanto, os educadores se dividiam em dois grupos, a fim de poderem dar atenção a todos. Acompanhando a dinâmica estabelecida no museu, os educadores deixavam os visitantes livres para interagir com as obras de arte que quisessem. Enquanto entravam em contato com os trabalhos, aos poucos os educadores se aproximavam dos pequenos grupos formados para conversar mais com os alunos sobre as próprias obras.

Curiosamente, por conta da interface interativa proposta pela exposição permanente, os visitantes entendiam que deveria ter alguma forma de se apropriar, de manusear e de intervir sobre os trabalhos da bienal. Com isso, a partir de um primeiro contato, em que o trabalho se apresentava como um franco enigma, eles começavam a projetar suas próprias camadas de significado. Como tive a oportunidade de observar, em sua maioria, visitas mediadas compostas por estudantes adolescentes, variando entre 12 e 17 anos, algumas iniciativas foram agenciadas por eles a fim de transfigurar os trabalhos para sua própria percepção e bagagem cultural. Um exemplo muito feliz anotado durante a minha participação foi o emprego da projeção da obra de arte *Protoplasmic routes* (Axel Cuevas Santamaría, México, 2017) para realização de uma competição de dança popular na época, chamada *de batalha do passinho* — o que demonstrava para mim como os meios de acesso e de contato com o trabalho eram criados e estabelecidos a partir de suas próprias realidades culturais.

Contudo, não raro as tentativas para interação eram frustradas, e sem muito pudor a expectativa não correspondida era demonstrada em situação de grupo. Uma decepção muito comum era a disposição de apenas um par de fones de ouvido para assistir às videoinstalações, e a indisponibilidade de apreensão de alguns trabalhos por estarem em língua estrangeira. A segunda galeria da bienal, que contava com duas antessalas escuras para a projeção de videoinstalações, era a que fazia mais "sucesso" entre os estudantes. Por conta da sombra que seus corpos criavam sobre a superfície de projeção das imagens, prontamente a maioria começava a criar formas e a jogar contra as luzes na obra Black Moves (Carla Chan, China-Alemanha, 2016).



Imagem 29: Disposição da obra *Black Moves* (Carla Chan, China-Alemanha, 2016) na bienal. FONTE: Imagem concedida por gentileza da organização.

A descoberta de como "funcionava" a instalação Bloques Erráticos (Daniel Cruz, Chile, 2016) foi uma experiência que tive a felicidade em compartilhar com os visitantes enquanto acompanhava uma das mediações. Foi uma experiência especialmente rica para a minha pesquisa, pois realmente fui entendendo com eles as possibilidades poéticas da instalação, que não haviam sido esclarecidas para mim previamente. Não tinha ideia de que bastava posicionar a câmera do celular em direção aos galões com água que as luzes começavam a formar letras reconhecíveis e, então, o poema escrito pelo artista rapidamente se desvendava diante de meus olhos. Excitados com a descoberta de que seu próprio aparelho celular tinha a capacidade de criar um poema com uma obra de arte (de utilizar algo que "a gente sempre usa"), foram tantos os que quiseram registrar em vídeo a formação das palavras que não sei lhe contar. De outro lado, também costumava ser muito interessante a dinâmica proporcionada pela experiência de contato com a instalação *Caravela*, na primeira galeria – e não porque o objeto robótico era próximo da realidade cotidiana dos visitantes. Muitos alunos se mostravam fascinados com a possibilidade de se construir algo que poderia ajudar a limpar as águas de esgoto. Os educadores sempre aproveitavam a brecha para discutir um pouco sobre a realidade de saneamento básico da cidade do Rio de Janeiro, e a precariedade de políticas ambientais no país.

De acordo com minha experiência em campo, relacionando tanto a visitação mediada quanto a visitação solitária, as obras de arte sempre se apresentavam ao espectador enquanto um enigma. Com isso, a instalação exibida parece não se dispor a modos de interpretação. Sua materialidade constitutiva procura sistematicamente tornar a experiência de interação nebulosa. As relativas exceções são encontradas nas videoinstalações exibidas na terceira galeria, provavelmente por conta da familiaridade com a mídia.

Desse modo, a maior parte do público visitante encontrado, ao se defrontar com o mistério (ou a intangibilidade de sentido) pertinente ao trabalho em exibição, ora demonstrava ansiedade, e procurava na leitura das legendas alguma dimensão do significado da obra, ora demonstrava tédio, e simplesmente desistia da experiência de contato com o trabalho. Ansiedade é entendida neste contexto como uma demonstração de impaciência, e de disputa. A sistemática hermética autônoma da obra, e de seu modo de exibir, projeta atritos com o espectador, que precisa dispensar de seu campo de conhecimento prévio para *quebrar a caixa preta*. Este atrito questiona a capacidade de entendimento e de sensibilidade do espectador: eis a demonstração da frustração. O tédio corresponde a uma disputa pela capacidade de saber sobre o sentido da obra de arte, e pode se tratar de uma estratégia contra o distanciamento.

A I Bienal de Arte Digital 2018 contou com pouco mais de 11 mil visitantes em pouco mais de um mês de exibição no Centro Cultural Oi Futuro, entendido com satisfação como sucesso de público pela instituição, pois costuma receber apenas um terço desta frequência neste período de férias e de Carnaval. Da primeira montagem no Rio de Janeiro, a bienal seguiu para nova edição em Belo Horizonte.



Imagem 30: Identidade visual da I Bienal de Arte Digital 2018, à entrada da primeira galeria da exposição. FONTE: Imagem cedida por gentileza da organização.

Festival Internacional de Linguagem Eletrônica: A arte eletrônica na época disruptiva

Durante seus vinte anos de existência, a veterana organização FILE (Festival Internacional de Linguagem Eletrônica) vem construindo sua história com a colaboração de vários investidores parceiros para se consolidar como uma das principais referências expositivas em arte e tecnologia no mundo. A principal missão do festival reside na promoção das inovações criativas em torno do universo digital e no estímulo para democratização do acesso a estas experimentações. A produção compreende estar inserida no limiar de paradigmáticas mudanças nos modos de se relacionar com o mundo e consigo mesmo, de forma que as novas mídias se apresentam como importante sintoma deste novo panorama que desponta (PERISSINOTTO, Paula; BARRETO, Ricardo, 2010)¹⁷. Em seu projeto expográfico, que busca absorver distintas vertentes dos meios híbridos de expressão, a organização salienta a necessidade de ampliar as discussões tecnológicas digitais no âmbito cultural e de diversificar o entendimento sobre as possibilidades poéticas das inovações técnicas 18. A partir de edições anuais em São Paulo, a organização agencia mostras em várias cidades do país – é o caso do estudo de caso sobre a exposição Disruptiva, que percorreu as unidades de Belo Horizonte, Brasília e Rio de Janeiro do Centro Cultural Banco do Brasil.

Ao longo de sua trajetória, a organização estabeleceu uma diversidade de eventos sobre a linguagem eletrônica, expandindo o escopo de atuação do próprio festival. Com isso, assumiu a iniciativa de promover premiações, assim como tem se preocupado com a formação de um arquivo para memória das obras de arte exibidas durante o período de vida do projeto. Atualmente, a edição que acontece na capital paulista está ramificada em diversas mostras especializadas de acordo com o seu suporte, produzindo desde exibições de videoarte, gamearte até intervenções urbanas. Durante a minha experiência em campo, ressaltaram que, se em São Paulo a organização costuma assumir o risco de apresentar trabalhos mais laboratoriais, valorizando o aspecto processual e inacabado de alguns projetos artísticos, as mostras produzidas que realizam uma turnê pelo país apresentam investimentos mais assertivos em termos de performance com o público a longo prazo. Considerando o desempenho

¹⁷ PERISSINOTTO, Paula; BARRETO, Ricardo. *Teoria digital: 10 anos do FILE (Festival Internacional de Linguagem Eletrônica).* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

¹⁸ Informação disponível em < https://file.org.br/about/?lang=pt > (Acesso em 6 de dez. de 2018).

de algumas obras de arte em outras edições do festival, a organização do FILE mobiliza o projeto expográfico chamado recorrentemente apenas de *Disruptiva* para circular pelo território nacional.



Imagem 31: Divulgação da exposição na fachada do Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro. FONTE: Imagem disponível em https://file.org.br/rio2018/?lang=pt. Acesso em 8 de dezembro de 2018.

Primeiras interações com o processo de montagem

A organização do festival estava no meu radar desde que havia decidido pesquisar exposições de arte, ciência e tecnologia, especialmente por conta do longo tempo de vida em operação. Estava interessada em observar como esta experiência adquirida para montar, executar e manter "funcionando" uma diversidade de experimentos criativos com as inovações técnicas refletiria em determinado *know-how* sobre os modos de exibir. Durante o andamento da pesquisa de campo na I Bienal de Arte Digital, comecei a verificar como poderia me comunicar com o FILE. Após minuciosa pesquisa *online* a fim de encontrar as profissionais responsáveis pela curadoria, pela produção executiva e pela coordenação educativa, consegui entrar em contato com a equipe através das redes sociais. Apesar de ter conversado com todas, ao ter sinalizado que estava em contato com a fundadora e organizadora do evento, Paula

Perissinotto, a princípio minha comunicação com a equipe de produção foi direcionada exclusivamente para ela.

Sem muita demora, ela prontamente me respondia, transparecendo ser muito solícita. Não obstante, trocamos longamente várias mensagens por *e-mail*, caracterizadas por diversas perguntas sobre a natureza da minha pesquisa. Demorei um pouco para conseguir lhe esclarecer o que estava pesquisando, e sempre quando achava que estava conseguindo chegar a algum lugar, começava nova onda de perguntas e dúvidas. Usualmente, ela demonstrava estar desconcertada por conta da minha necessidade em estudar as formas pelas quais a expografia influenciaria a experiência de recepção atravessando setores como a abordagem educativa e a montagem da exposição. Em sua concepção, para compreender este aspecto era preciso apenas análise da disposição curatorial. A minha insistência, persistindo com explicações cada vez mais detalhadas sobre como procederia em campo e sobre como interagiria com os diferentes profissionais envolvidos, eventualmente teve efeito.

A produção me informou que, além da edição anual do próprio festival na capital paulista, também seria realizada uma mostra especial com patrocínio do Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio de Janeiro em alguns meses — cenário que considerei perfeito para a observação participante. Desse modo, não precisaria participar da exposição em apenas dado momento. Se tivesse de viajar para São Paulo, poderia permanecer em campo por apenas algumas semanas. Ao realizarem uma exibição na cidade de minha residência, poderia contemplar o desenvolvimento da situação de exposição em diversos momentos de sua vida em público. Ao contrário da pesquisa de campo anterior, esta exposição estaria em cartaz por quase dois meses.

Estava francamente animada em saber que esta mostra especial se daria através do patrocínio do Centro Cultural Banco do Brasil - era um equipamento cultural que eu particularmente frequentava assiduamente. Sempre preferi gastar o meu tempo livre com a programação cultural oferta pela região central da cidade, essencialmente por conta de seu fácil acesso e locomoção para o subúrbio, onde moro. Como o centro da cidade é bastante agitado e movimentado, o espaço sempre serviu como solução para me encontrar com meus amigos e seguir para a diversidade de atividades que se dão por perto. Além de estar próximo de outros centros e casas de cultura, o CCBB também está localizado perto de uma área abarrotada de bares e restaurantes. O centro cultural parece

ter se beneficiado bastante das reformas urbanas realizadas ao longo da produção de megaeventos que se dariam entre 2014 e 2016 no Rio de Janeiro, pois passou a integrar da paisagem histórico-arqueológica recuperada por projeto de revitalização da Praça XV.

O próprio centro cultural consiste em um edifício de valor histórico-cultural, de modo que se propõe a cooptar um segmento de público que possui fins turísticos em sua visitação. A principal premissa deste espaço expositivo é receber um público diverso, tanto em sua bagagem cultural quanto em sua condição socioeconômica, me lembrando um pouco a política das Maisons de la Culture, mencionadas no começo da dissertação. Para tanto, sua programação procura atender a diferentes interesses e gostos a fim de integrar no mesmo lugar um ponto de encontro. O centro cultural abriga diversas atividades, considerando uma biblioteca, uma livraria, salas de teatro e de cinema, além do espaço para exposições. Suas galerias expositivas apresentam uma formatação típica para exposição modernista: um cubo branco que permite artificialmente projetar um ambiente linguístico hermético voltado exclusivamente para a experiência com a obra de arte. Não obstante, suas longas e altas galerias, combinadas com antessalas de configurações inusitadas (uma delas havia sido construída para funcionar como cofre) permitem que diferentes modos de exibição sejam propostos em sua agenda. Mesmo assim, vale comentar que todo objeto em exibição costuma estar gerenciado por mecanismos de alto controle e segurança.

Depois da sinalização positiva da organizadora do festival, mantive contato mais estreito com a produtora executiva da mostra *Disruptiva*, Ana Carla Magna, para verificar como poderia integrar a montagem da exposição. De acordo com o que me foi dito por ela, a equipe teria mais ou menos uma semana para a montagem, e eu poderia observar seu andamento com três dias para a inauguração. A princípio, havia me disponibilizado para realmente trabalhar na montagem e integrar a equipe de produção como possível, dado que também tinha experiência no ramo enquanto produtora cultural. Eu tinha uma ideia previamente formada de que provavelmente a organização não iria querer que alguém "de fora", que não necessariamente conhece o ritmo de trabalho da produção, integrasse etapa tão fundamental. Sem muita surpresa, recebi como resposta que poderia observar, através do auxílio e direcionamento da produtora executiva, os retoques finais da montagem. Também conversava no mesmo período com a coordenadora educativa do festival, Eliane Weizmann, antes do início da

pesquisa de campo. Ela imediatamente se dispôs a compartilhar comigo a apostila de treinamento para mediação tão logo estivesse pronta, e me convidou para integrar o próprio curso preparatório que seria dado aos monitores da exposição.

No meu primeiro dia, fiquei um tanto desarvorada com a burocracia criada em torno do centro cultural. Para entrar no recinto, tive de confirmar antecipadamente com a produtora o meu nome completo, o número da minha identidade e do registro de pessoa física para disponibilizar à equipe de segurança. Ao chegar ao portão de entrada, um dos seguranças identificou que meu nome estava na lista para entrada autorizada apenas do dia seguinte – e, com isso, não queriam me deixar entrar de jeito nenhum. Apenas quando a produtora apareceu para me buscar pessoalmente que o desentendimento foi solucionado.

Com o pedido de não realizar nenhum registro fotográfico ou audiovisual do processo de montagem (me sinalizou que tamanha medida se devia à privacidade requerida pelos artistas), ela me guiou por todo o espaço expositivo respondendo às minhas perguntas. A exposição estava praticamente pronta para abertura ao público, contando com nichos de produção organizados em que os assistentes de produção de cada artista podiam recorrer a fim de obter determinado recurso ou informação para a montagem. Cada artista estava responsabilizado em desempenhar a montagem de sua própria obra de arte, considerando que seus assistentes precisavam estar disponíveis para o fornecimento de informações sobre a manutenção do trabalho ao longo da exposição. Além disso, observei que era necessário preparar uma apostila com todos os dados pertinentes à resolução de possíveis problemas com o sistema operacional do trabalho para a equipe de produção.

A exposição tomaria praticamente todo o centro cultural, ocupando todas as galerias destinadas à exposição de artes visuais, além do saguão de recepção. A maioria das pessoas no recinto estava realizando os retoques finais dos trabalhos, checando sua operacionalidade, testando e verificando o funcionamento das máquinas e instalando detalhes da comunicação visual do projeto.

Neste primeiro momento, queria compreender melhor quais eram as conformações expográficas negociadas mediante as condições infraestruturais e arquitetônicas das galerias. Depois de me pedir para contar um pouco mais sobre a minha pesquisa, ela me comunicou que normalmente aparecem as mesmas

condicionantes em relação ao espaço expositivo: a) capacidade da infraestrutura elétrica; b) sistema de ventilação e refrigeração; c) circuito seguro para fluxo de pessoas; e, d) dimensões do pé direito da galeria. Ao indagar como a curadoria mantinha um percurso expográfico conceitualmente concebido na formulação do projeto, ela prontamente me informou que a organização realiza a expografia apenas de acordo com a disposição do espaço e as necessidades operacionais das instalações. Não há uma preocupação de que o público se direcione por determinado caminho, assim como não há uma temática que diferencia uma galeria da outra. Os trabalhos realizados para *tablet* costumam, por exemplo, se encontrar em uma mesma sala para que seja mais prático o plano de segurança e também porque normalmente apenas uma das salas tem a capacidade elétrica para manter todos os aparelhos funcionando ao mesmo tempo. Caso não tenha, a produção se preocupa em realizar adaptações pontuais em apenas uma das galerias, otimizando a operação.

Ao selecionar as obras de arte para a turnê em território nacional, todas precisam se comunicar entre si para poderem se conformar sem muito embaraço pelos espaços expositivos. Não obstante, a organização também não apresenta nestes projetos de grande circulação obras de arte estruturadas em torno da *internet* e das redes *online* de interação. Esta decisão se deve, essencialmente, por conta de experiências prévias em que o espaço expositivo simplesmente não conseguia cooptar *apropriadamente* esta forma de expressão.

Enquanto seguíamos ao longo da exposição, em que a produtora executiva me indicava onde cada obra de arte ficaria, e porque ela demandava aquela configuração dispositiva, sempre que cruzássemos com algum dos profissionais da equipe ela prontamente me apresentava. Nesta ocasião, aproveitava para perguntar diretamente ao designer gráfico, por exemplo, como havia concebido a comunicação visual da exposição. Apenas no primeiro dia havia conseguido entrevistar pessoas envolvidas nos mais diversos segmentos da montagem, desde o técnico de manutenção até a curadora. A produtora sempre informava àqueles que encontrávamos que respondessem às minhas perguntas caso eu tivesse a necessidade de conversar com qualquer um deles mais adiante. Montava aos poucos dentro da minha cabeça o quebra-cabeça que era compreender qual seria a concepção de público para a exposição.



Imagem 32: Detalhe da comunicação visual disposta na primeira galeria da exposição. FONTE: Imagem disponível em https://file.org.br/rio2018/?lang=pt. Acesso em 13 de dezembro. 2018.

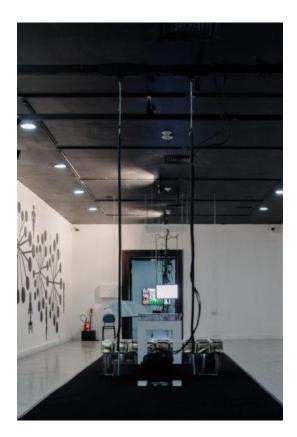


Imagem 33: Configuração das obras de arte na primeira galeria da exposição. FONTE: Imagem disponível em https://file.org.br/rio2018/?lang=pt. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

Próximo ao fim do dia, tive a oportunidade de conversar um pouco melhor com a fundadora e organizadora do evento. Curiosamente, ela sempre me parecia um pouco perplexa com as minhas perguntas, sempre pontuando que não há muito "mistério" em torno da montagem. De acordo com sua visão, o trabalho mais árduo era realizado no processo de seleção das obras de arte – especialmente porque a concepção da curadoria não acontecia "antes" da escolha pelas obras. Não raro ela enfatizava que as obras de arte nunca poderiam simplesmente "ilustrar" determinado argumento defendido pela exposição.

Como relatou durante nossa entrevista, os organizadores do festival identificavam como determinados experimentos artísticos dialogavam entre si, transparecendo frequentemente uma problemática em comum. Ao reconhecer uma questão recorrente expoente no campo, a organização começava, então, a estruturar conceitualmente como uma exposição poderia comunicar e relacionar ao público tais indagações e conceitos emergentes. Depois da realização desta primeira etapa, a principal preocupação era averiguar se os trabalhos que interessavam à equipe de produção "suportavam" a exibição por um longo período de tempo, se possuíam em seu sistema operacional a capacidade de serem manuseados por numeroso público. Com isso, a montagem em si tratava apenas da decupação das obras de arte pelo espaço.

Às vezes me surpreendia como o quanto sua percepção era sucinta e pragmática sobre como o desenho da exposição deveria ser formado. Esta sensação que tive me assombrou toda a pesquisa de campo. Procurei entender por que fiquei tão estonteada com sua postura, investigando como minha trajetória particular enquanto produtora cultural estava agenciando minhas impressões sobre os modos de fazer estabelecidos pela organização. Como mencionei anteriormente, ao estabelecer a necessária aproximação mais *afetiva* na observação participante, considerei de extrema pertinência a constante revisão do meu posicionamento em relação às formas pelas quais se estruturavam a experiência de visitação na exposição por conta da minha trajetória profissional na área. Tinha ciência de que carregava comigo *opiniões*, ou seja, minha própria perspectiva, minhas próprias referências, convenções e vícios sobre como trabalhar em espaços expositivos. Para análise das anotações etnográficas, tomei especial cuidado para entender como ficava surpresa com algumas formas de proceder encontradas, entre elas, a percepção pragmática sobre o processo constitutivo da expografia.

Pouco depois também viria a aprender porque, ao entrar em contato pela primeira vez com as pessoas envolvidas na produção, havia precisado explicar extensivamente sobre minha pesquisa, minha formação, minha orientação, minha vivência na área antes de confirmarem a minha participação no processo de montagem e a minha permissão para realização da pesquisa de campo. Desavisadamente, um dos fundadores do festival havia solicitado conversar comigo em particular. Após alguns rodeios, em que o curador me interrogou, inclusive, o quanto eu sabia sobre arte digital e sobre quantos festivais de arte e tecnologia existiam no mundo (me recusei a tentar oferecer qualquer resposta a este questionário), me foi revelado que a minha presença na montagem havia sido alvo de debate entre os profissionais da produção. A indecisão sobre como procederem se deu, de acordo com seu relato, por não terem certeza sobre quais eram minhas reais intenções – se eu não estaria utilizando a pesquisa acadêmica como pretexto para obter uma série de informações privilegiadas. Sem ter muita noção se deveria repetir suas palavras a outros membros da equipe, com receio de constranger as pessoas e comprometer a minha pesquisa de campo, nunca averiguei se esta era apenas a sua percepção sobre a minha presença como pesquisadora ou se, de fato, a minha pesquisa era uma questão para a equipe. Ele havia ressaltado que todos estranharam muito eu precisar compreender todas as etapas da produção, incluindo a abordagem educativa, para analisar as modulações de recepção empreendidas pela exposição. Não hesitei em tentar esclarecer este recorte escolhido. De todo modo, nunca vivi em momento nenhum da pesquisa de campo qualquer hesitação de ninguém para responder minhas dúvidas e para me esclarecer qualquer operação definida para a Disruptiva.

Vínculos criados com a mediação

Nos dias seguintes viria a participar do treinamento dos monitores da exposição a convite da coordenadora educativa da organização. Não demorou muito para descobrir que, assim como se deu na bienal, as responsabilidades em termos de atendimento ao público visitante foram divididas entre o projeto para mediação, que seria administrado pelo FILE, e o programa educativo, que seria gerenciado pelo departamento correspondente da instituição. O curso preparatório para monitoria era etapa mandatória para início do ofício, com duração de dois dias, à véspera da inauguração da exposição.

A forma como a produção aborda o público visitante é entendida como um dos principais pontos para o sucesso do projeto expositivo, de modo que esta seção é cuidada nos menores detalhes. De acordo com a visão da coordenadora, é preciso reconhecer que o espectador não tem ideia de quais são os meios para acessar e para interagir com a obra de arte exposta. Inclusive, os trabalhos selecionados procuram incessantemente revisar a percepção convencionada sobre o que é arte, de modo que os meios para entrar em contato com a proposta artística não estão estabelecidos. Por conta deste cenário, a coordenadora salienta que o público inevitavelmente vai procurar mais a mediação – e, com isso, o monitor deve estar ciente de que a forma como estabelecerá o diálogo com o visitante definirá toda sua experiência de recepção.

No primeiro dia do treinamento, acabei chegando um pouco atrasada porque meu nome não estava na lista que informava os futuros monitores da exposição e, com isso, a equipe de segurança do centro cultural decidira que eu não poderia entrar na palestra. Mais uma vez, tive de recorrer à produtora executiva que, por sorte, estava no espaço expositivo no horário trabalhando para esclarecer a situação. A coordenadora educativa não sabia que era preciso informar o nome de qualquer pessoa que fosse adentrar o nível administrativo do edifício e que, por ter combinado comigo diretamente a minha participação, estaria tudo certo para que a minha presença fosse permitida.

Por ter chegado com a palestra iniciada, todos os monitores ficaram me observando enquanto me acomodava em um dos assentos livres ao fundo do auditório. Estavam todos se apresentando antes do início do treinamento em si. Por conta do desvio de atenção que havia causado, a coordenadora logo em seguida me convidou a me apresentar. Não havia pensado em combinar com ela como deveria ser feita a minha apresentação aos monitores, nem como deveria me posicionar em relação à equipe enquanto estivesse em trabalho de campo. A princípio, acredito que meu instinto inicial era simplesmente passar desapercebida.

Como era a primeira vez que me encontrava pessoalmente com a coordenadora, não havia tido a oportunidade de conversar com ela a respeito disso, nem sobre sua opinião de como eu deveria proceder. Seguindo de acordo com o contexto que me havia sido dado, me apresentei aos monitores, comunicando que eu era uma pesquisadora, estava desenvolvendo minha pesquisa de mestrado, contando um pouco do que se tratava o projeto acadêmico e de como eu integraria à rotina da equipe. Brinquei que

seria um "fantasminha camarada", pois tentaria observar a dinâmica de visitação e de contato com as obras de arte sem que os próprios visitantes reparassem na minha presença, frequentando assiduamente o espaço expositivo. Destaquei que, de forma alguma, a observação participante se dirigiria aos monitores, para não se preocuparem comigo. Sempre que eu falava isso sentia um aperto de estar dando a impressão a eles de que faria exatamente o contrário. Tinha muito receio de que a sensação de estarem sendo observados condicionasse o comportamento dos monitores. Contudo, costumo atribuir esta sensação a uma insegurança de estar ainda estabelecendo os vínculos com as pessoas com quem conviveria pelos próximos meses e de, portanto, não ter certeza ainda de como os relacionamentos seriam construídos.

Ao longo do restante da apresentação entre os monitores, observei que muitos eram da área de artes e humanidades, mas sem se limitar a uma determinada disciplina: encontrei formados em história da arte, cinema, pintura, turismo, administração, comunicação. A maior parte do grupo era bastante jovem, possuía menos de trinta anos e afirmava estarem iniciando as suas carreiras. Não necessariamente tinham intenção em se especializar em arte-educação nem em trabalhar com exposições de artes visuais. Algumas pessoas vieram de outros estados para integrar a equipe, se hospedando na cidade apenas para participar da produção do festival. Usualmente estes monitores em especial haviam trabalhado nas outras edições do projeto, em Belo Horizonte ou em Brasília, e se "apaixonaram" pela exposição. Cada turno de trabalho (separado em turno da manhã e da noite) contaria com um supervisor. Pelo que havia entendido, os supervisores eram profissionais com mais experiência de gestão de pessoas, e que já haviam trabalhado com a organização em outros projetos. Sua função seria administrar o serviço de atendimento da mediação, cuidando, por exemplo, do cumprimento do horário de entrada e saída, dos intervalos, da rotatividade dos monitores entre as obras. Além disso, integrantes do treinamento para mediação, cada turno viria a dispor de um técnico de manutenção. Estes técnicos, que participaram ativamente do processo de montagem, trabalhando junto com os assistentes dos artistas, conheciam o sistema operacional da maquinaria das instalações. Dispondo de um técnico por turno, eles ficariam responsáveis por averiguar a manutenção dos equipamentos e auxiliar aos monitores caso a instalação não funcionasse como esperado.

O treinamento no primeiro dia consistiu em uma palestra, em que a própria coordenadora educativa conta sobre a história do festival, quais são as principais missões que direcionam a atuação da organização e como a exposição foi elaborada. É informado aos monitores quais são os conceitos constituintes da curadoria, explicando como estes conceitos se desdobram nas obras de arte dispostas. É ressaltado nesta palestra que os monitores precisam se conscientizar que iriam representar a organização durante a exposição. É esclarecido que o público, ao longo de sua visitação, costuma acionar os monitores por compreender que atuam como porta-vozes da organização, e, por conta disso, buscam através dos monitores uma diversidade de informações e mesmo de *feedback* sobre a *maneira* apropriada de interagir com a obra de arte. Portanto, é destacado aos monitores que é preciso ter muito cuidado com a escolha das palavras e com a forma de lidar com o visitante, pois o público iria entender que as palavras ditas pelo monitor são as palavras ditas pela organização.

Consequentemente, que é muito importante não falar que a obra de arte está "quebrada", por exemplo, caso ela não esteja funcionando corretamente – falar, então, que a obra de arte precisa de refrigeração ou de repouso, independente do que esteja acontecendo. Nunca transparecer preocupação também era importante, sinaliza a coordenadora, pois o público fica seguro se o monitor está tranquilo. Com isso, nunca hesitar em responder às solicitações do espectador, e sempre tranquilizá-lo sobre o funcionamento da instalação informando o quanto quisesse sobre o que acontece ao interagir com a obra de arte. Depois desta orientação, ela menciona que os monitores não devem "direcionar" a forma de interagir e de perceber a obra, para atentar a este aspecto e evitar "dirigir" o espectador a uma determinada forma de experiência. Com esta orientação, os monitores levantaram algumas dúvidas sobre restrições do tempo de permanência do espectador para interação com a obra de arte. Para este questionamento, a coordenadora afirmou que os monitores não devem definir previamente o tempo de duração e que, usualmente, os visitantes não costumam "demorar" demais. Contudo, é preciso cuidar para que a obra de arte não exceda ao tempo de funcionamento estipulado pelo artista e, ao mesmo tempo, atender a todos os espectadores que ficaram na fila para pegar uma das "senhas".

Durante o treinamento também participaram os coordenadores do departamento educativo do centro cultural. Ao tomar ciência de quem eram, em um dos intervalos lhes procurei para me apresentar. No *website* do espaço cultural, não se encontrava disponível qualquer meio de comunicação com o departamento, sendo apenas possível agendar uma visita mediada. Estava sem saber como iria me comunicar com o

departamento, especialmente após as sucessivas experiências que tive com a burocracia do espaço. Nesta oportunidade para estabelecer contato a fim de combinar como poderia proceder a minha pesquisa de campo com os educadores da instituição, eles aproveitaram para me informar que o departamento estava sendo inteiramente repaginado e que, com isso, eles haviam assumido o cargo naquela semana mesmo. Portanto, os coordenadores não haviam entrado em contato com a organização previamente, nem elaborado ainda como se daria a abordagem educativa. Com outros compromissos e afazeres pertinentes ao momento de reformulação do setor, o departamento, com a experiência do treinamento dos monitores, começaria a pensar como iriam proceder durante a exposição.

Por conta desse cenário, eles me pediram para que lhes procurasse via *e-mail* dentro de um mês, que consideravam ser o tempo necessário para se estabelecerem. Após este período, trocamos algumas mensagens, em que me afirmaram não se sentirem confortáveis em ter a presença de uma pesquisadora durante as visitas mediadas porque ainda estavam estruturando e constituindo a nova abordagem educativa da instituição. Mesmo ao enfatizar que a minha observação não seria sobre os modos de atendimento do departamento educativo do centro cultural, que eu gostaria apenas de avaliar os tipos de visitação que se davam na situação de exposição, eles não demonstraram qualquer abertura para negociação. Em contraponto, me sinalizaram que nada me impedia de agendar uma visita mediada e visitar a exposição com os educadores como se fosse uma visitante. Perguntei se gostariam que eu combinasse antecipadamente quando iria realizar a visita mediada com o departamento, mas eles declararam que este procedimento não era necessário uma vez que os educadores sempre se encontrariam disponíveis nos horários oferecidos pela instituição para a visita mediada.

O segundo dia de treinamento compreendeu a visitação pela exposição. A maior parte dos artistas se disponibilizou para conversar com os monitores e para comunicar eles próprios como se daria o funcionamento de sua instalação. A princípio, conversavam longamente como foi o processo criativo de concepção do trabalho, às vezes contando algumas histórias sobre o esforço de executar sua ideia. Ao longo desse dia, durante as suas demonstrações sobre como deveria se dar a experiência com a obra, me pareceu que eles se preocupam muito de que os profissionais envolvidos com a manutenção e com a mediação tenham plena ciência das capacidades operacionais da instalação a fim de que ela não fique sobrecarregada. Então, ao estabelecer as formas

mais seguras que o espectador poderia se envolver com o trabalho, estavam sendo estabelecidas as formas mais seguras de manter a máquina em ativa. Se todo mundo decidir passar a mão na tela de uma pintura, logo suas cores desbotarão. Cada artista definia por quanto tempo a obra de arte poderia se manter em operação e por quanto tempo precisaria, consequentemente, repousar para refrigeração ou para higienização. Com isso, também era definido quantas pessoas poderiam interagir com o trabalho neste período de tempo, uma vez que o sistema também "queimaria" caso o mecanismo da obra fosse acionado vezes demais enquanto estivesse aberta ao público. Por conta disso, surgiram as "senhas" para as instalações interativas imersivas que demandariam ao longo da exposição destes cuidados, estabelecendo um número máximo de visitantes para cada período de funcionamento do trabalho.

Durante o percurso alguns poucos monitores vieram falar comigo também, curiosos sobre a pesquisa, sobre mim, sobre minha atuação profissional. Não me sentia à vontade para abordar as pessoas, uma questão de temperamento, de não parecer impertinente, mas gostava muito dessas oportunidades para me mostrar uma pessoa acessível. Nestas breves conversas, descobri um pouco mais sobre o momento de vida que estas pessoas estavam, o que elas achavam da exposição e o que pensavam sobre como o público agiria em torno das obras. Guardei em minha memória estas impressões iniciais para ver se isto alteraria a sua forma de atendimento. Trocava algumas ideias sobre meu projeto acadêmico, e me encontrava com seus próprios projetos. Contudo, ouso afirmar que foram no máximo cinco pessoas, se não me engano, que demonstraram interesse em me conhecer melhor. A maioria transparecia estar completamente absorta na memorização de todas as informações para operação das instalações.

O discurso curatorial

Apesar de pertencer e constituir o discurso curatorial a afirmação de que os conceitos articuladores e norteadores da formulação do projeto expográfico não definiram a disposição das obras de arte pelo espaço expositivo, era tido como de extrema pertinência o conhecimento sobre as principais noções agenciadas pela curadoria durante o treinamento da mediação. Era entendido que estas concepções

atravessavam os modos de recepção disponíveis pela exposição, e compreender do que se tratava as distintas formas de interação auxiliaria os monitores em seu atendimento. Por conta deste aspecto observado nos primeiros dias da pesquisa de campo, compreendi que era preciso estudar como se construiu este discurso antes de iniciar minha convivência com o público visitante.

A exposição gravita em torno do conceito de "inovação disruptiva". Este termo é inspirado em outro conceito oriundo do universo econômico, chamado "destruição criativa", que se trata da remodelação completa de determinada indústria frente à ruptura avassaladora causada pelo lançamento de produto inédito no mercado. Esta novidade transforma as preferências e referências do consumidor, mudando estilos de vida. Como defende no texto conotativo curatorial¹⁹, diversas pesquisas artísticas têm relacionado as inovações tecnológicas aos novos comportamentos urgentes encontrados na sociedade para que possa, com isso, investigar novas formas de percepção do público sobre a arte. No âmbito cultural, as experimentações artísticas disruptivas visariam transformar a configuração das exposições de arte, alterando o que seriam os paradigmas da indústria.

Em sua proposta, a organização expôs quatro tipos de *corpos*, que seriam, então, ensaios sobre as novas formas de interação e comportamento do público dentro do espaço expositivo — *vivencial*, *cinético*, *virtual*, e *lúdico*. A partir das definições construídas pela curadoria, mas também de acordo com as minhas impressões obtidas pela observação participante, estes corpos contemplariam as seguintes descrições:

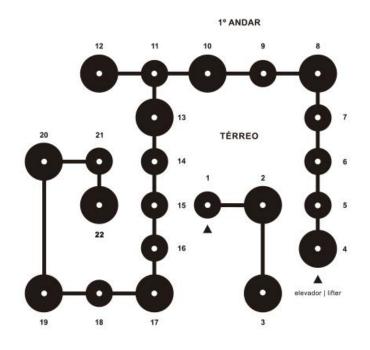
- 1. Corpo vivencial: todas as obras de arte correspondentes assinalam o envolvimento do corpo físico em ambientes artificiais configurados para explorar através de seus sentidos novos modos de estar. É evocada com este "corpo" a presença da carne e do sangue para experimentar novas sensações. A comunicação visual poética que sinaliza quando o trabalho está vinculado ao corpo vivencial apresenta um corpo relativamente estável e palpável.
- Corpo cinético: todos os trabalhos relacionados evocam de forma mais notória o
 corpo cambiante, que se encontra nem lá nem cá. Este corpo agencia novos
 movimentos, ritmos, tempos, sem determinar ao certo seu contorno definitivo. O

 $^{^{19}}$ Informação disponível em: < https://file.org.br/file_rio_2018/file-rio-de-janeiro-2018-electronic-art-in-the-disruptive-age-ccbb/?lang=pt>. Acesso em 10 de dezembro de 2018.

- deslocamento incessante deste corpo implica numa presença ubíqua, conceito apresentado na comunicação visual poética através de um corpo duplo.
- 3. Corpo virtual: são articuladas expressivamente as instalações imersivas em realidade virtual neste "corpo". São expostas obras de arte que trabalham com avatares e diferentes modos de estar em universos programados digitalmente, seguindo desde os perfis construídos para as redes sociais até os personagens atuantes em jogos. O movimento do espectador interfere e modifica o desenvolvimento de narrativas. Em sua comunicação visual poética, o corpo aparece diluído em fractais.
- 4. Corpo lúdico: as obras de arte correspondentes performam a possibilidade de mutações e transformações conscientes no próprio corpo, por vezes se desvinculando no processo completamente do referente real. De acordo com a comunicação visual poética, o corpo é segmentado e dividido para ser depois recomposto e reformulado.

DISRUPTIVA

MAPA DA EXPOSIÇÃO | EXHIBITION PLAN



SIGA O MAPA FOLLOW THE PLAN

INSTALAÇÕES | INSTALLATIONS

- 1. TÚNEL
- 2. NEMO OBSERVATORIUM 02000-02002
- 3. SHRINK 01995
- 4. SWING
- 5. MARTELA
- 6. GAMES
- 7. TO REVERSE YOURSELF
- 8. THE GARDEN OF EMOJI DELIGHTS
- 9. ANIMA+
- 10. THE PHYSICAL MIND
- 11. BE BOY BE GIRL

- 12. LES DISCIPLINES DU RECTANGLE
- 13. FLOOOR
- 14. BOUND
- 15. DEAR ANGELICA
- 16. VÍDEO-BOLEBA
- 17. STARRY NIGHT 18. GAMES – TABLETS
- 18. GAMES IABLET
- 19. LITTLE BOXES 20. HARDWIRED
- 21. SIMULACRA
- 22. KAGE TABLE

FILE RIO DE JANEIRO 2018

festival internacional de linguagem eletrônica electronic language international festival

Imagem 34: Mapa da exposição disponibilizado pela produção no evento. FONTE: Imagem disponível em https://file.org.br/rio2018/?lang=pt. Acesso em 10 de dezembro de 2018.

Após a primeira semana em campo, em que pude observar os detalhes finais do processo de montagem e pude integrar o treinamento dos monitores da mostra, tive de ficar algumas semanas sem comparecer no centro cultural por conta de uma série de outros compromissos pessoais e profissionais. Ao retornar, observei que a dinâmica de visitação pela exposição havia sido consolidada e os recursos mediadores estruturados e firmados entre si com certa harmonia. Neste novo momento da pesquisa de campo, não mais encontraria os envolvidos com a organização, e começaria a conviver mais ativamente com os monitores, educadores e agentes de segurança.

No meu primeiro dia desta etapa da observação participante, quis entender como se dava o desenho da exposição agora que estava aberta ao público. Compreendia que a expografia pode ganhar novos contornos com os modos de interação negociados por seus visitantes. Da mesma forma, outros aspectos constituintes da exposição - que antes considerava de determinada *maneira* ou que achava que seriam acessados de determinada forma pelo público - poderiam agora ganhar outra dimensão dada a observação sobre como as pessoas têm atuado em relação a estes recursos. Não havia percebido a exposição através da circulação dos visitantes, apenas através do percurso mediado proposto pela produção. Com isso, assumi uma postura mais contemplativa neste primeiro momento a fim de entender as diferenças de configuração da exposição que poderiam ter sido formuladas por conta do fluxo de espectadores. Portanto, procurei observar os meios de navegar pelo espaço, sem me situar em nenhuma dinâmica.

Costumo adentrar o centro cultural pela entrada lateral, onde também costuma entrar a maior parte dos visitantes. Um dos motivos para tanto pode ser porque a bilheteria está localizada próxima a esta entrada. Além disso, é a entrada que se encontra voltada para uma grande rua de acesso a pontos de ônibus e a estação das barcas. De imediato avistei a instalação *Shrink 01995* (de Lawrence Malstaf), um dos trabalhos mais mencionados nos meios de divulgação da exposição. Uma imagem do trabalho também se encontra na fachada do centro cultural. O trabalho consistia no posicionamento suspenso do espectador entre duas folhas de plástico, cujo ar disponível vai sendo gradativamente sugado até que o espectador se encontre "prensado a vácuo" na instalação. Pertencente ao *corpo vivencial* da exposição, foi uma das obras de arte que mais atraiu a atenção dos visitantes.

Assim que cheguei ao recinto, a instalação contava com a observação e o registro audiovisual de várias pessoas, mesmo entre aquelas que não demonstravam interesse em interagir com a instalação nem aguardavam na fila com uma das senhas para acessar a obra. A instalação era um dos trabalhos que funcionava por apenas determinado período de tempo para que pudesse, então, ter as suas folhas de plástico higienizadas. Para acomodar ao público que esperava para interagir com a proposta, um banco para se sentar foi disponibilizado. Esta parte do saguão de recepção térreo do espaço cultural estava bem tumultuada, situação que vi se repetir por todo o período da exposição em cartaz. O público curioso que atentava aos menores detalhes da interação dos visitantes ao adentrar o inusitado ambiente artificialmente projetado se misturava àqueles que aguardavam na sinuosa fila para a bilheteria. Para ascender ao primeiro piso do centro cultural, o visitante precisa acessar a bilheteria, visto que uma nova política de entrada fora implementada recentemente. De acordo com este novo procedimento, mesmo com entrada gratuita, o público precisava ter um cadastro no sistema de dados da instituição e, então, retirar seu bilhete para acessar a exposição. Observei mais adiante, ao longo da pesquisa de campo, que muitas pessoas simplesmente desistiam ao ver o tamanho da fila que se formava por conta desta nova política - ou mesmo desistiam por não quererem realizar cadastro nenhum.

Por apresentar uma série de curiosos que contemplam o funcionamento da instalação sem estarem necessariamente dispostos a viver a experiência sensível proposta pela obra, pude permanecer por um bom tempo observando a dinâmica de visitação estabelecida naquele espaço. Mesmo aqueles que não iriam visitar a exposição, e queriam passar na bilheteria para comprar ingressos de uma das peças teatrais do centro cultural, por exemplo, acabavam se encontrando diante da obra de arte, examinando os detalhes da operação para que o espectador pudesse ser "prensado". Aproveitei para me misturar entre os espectadores "desavisados" e entender como se dava o atendimento aos visitantes. Havia pensado sobre como se daria meu posicionamento como pesquisadora ao longo da minha observação em campo uma vez que havia sido apresentada aos monitores. Diferentemente da situação encontrada da pesquisa de campo anterior, pressupunha que seria notada pelos monitores e integraria de alguma forma a sua rotina. Minha expectativa era de que com a minha frequência ao espaço eles fossem eventualmente se acostumando com a minha presença, procurando também reificar que não iria, de fato, avaliar a performance do trabalho deles. Por conta

desta ansiedade em ser reconhecida e, então, nunca mais observar os monitores agindo naturalmente, quis tentar neste primeiro dia estar imersa na multidão.

A instalação apresentava dimensões suntuosas - era preciso subir uma escada para poder se posicionar apropriadamente dentro de seu mecanismo. Acredito que seja por conta de seu tamanho, e de toda a logística adjacente a sua operação, que a instalação veio a se dispor logo no saguão de entrada do centro cultural. Em pouco tempo também descobri que a instalação acabava estimulando as pessoas a retornarem ao espaço, o que seria um fator decisivo para dispor a obra ao público em posição privilegiada. Ao permanecer um tempo participando da situação como uma *curiosa*, captava alguns comentários perplexos discutindo a natureza da experiência. Ao mesmo tempo em que os espectadores demonstravam querer entender em seu próprio corpo como seria estar nas condições propostas pela obra de arte, também salientavam ter muito receio de alguma coisa dar errado, de se sentir sufocados.

Os visitantes, tão logo chegavam a sua vez de entrar na instalação, recebiam uma série de recomendações do monitor – desde a forma como o corpo deveria se posicionar para que não se machucasse quando o ar começasse a se esvair, até como sinalizar quando quisesse sair do mecanismo. Antes de entrar, os visitantes costumavam contar com um grupo de apoio, familiares, amigos, com quem combinavam como os registros fotográficos seriam feitos. Alguns se mantinham dentro de uma determinada "zona de conforto", enquanto outros tentavam articular poses mais elaboradas. Após determinado período, aproveitei que até mesmo o segurança estava intrigado contemplando também a obra de arte funcionando para conversar sobre a movimentação da exposição, se estava ficando muito cheia, se muita gente ia nesta instalação. Quebrando o semblante duro de quem vigia, o agente desatou a falar animado, demonstrando ter em mente uma série de opiniões a respeito da obra. Ao perguntar se já tinha ido, logo confessou que ainda não tinha tido coragem.



Imagem 35: Demonstração do funcionamento da instalação *Shrink 01995* através de performance de dança no evento de abertura da mostra. FONTE: Imagem disponível em https://file.org.br/file rio 2018/lawrence-malstaf-14/?lang=pt. Acesso em 11 de dezembro de 2018.

Seguindo adiante, adentrei o saguão interno do centro cultural, abrigado pela rotunda do edifício. Neste ambiente se encontram diversos bancos para se sentar, se configurando em um local propício para encontro. Não é raro encontrar pessoas apenas descansando da turbulência da região central da cidade neste espaço, apenas lendo algum livro ou mexendo no celular. Outro ambiente espaçoso que apresentaria outra instalação de grandes dimensões do mesmo artista, chamada *Nemo Observatorium 02002*. No caso desta instalação também do *corpo vivencial*, mesmo precisando de determinados períodos de descanso a fim de refrigerar sua maquinaria, não era necessária a aquisição de senhas pelos visitantes. Nesta área de destaque do saguão interno do centro cultural, a produção disponibilizou um grande mapa da exposição, em que era indicada a localização das obras tidas como principais.



Imagem 36: Vista do segundo andar olhando em direção ao espaço da rotunda, saguão principal de recepção do CCBB. FONTE: Imagem disponível em https://file.org.br/rio2018/?lang=pt. Acesso em 10 de dezembro de 2018.



Imagem 37: Detalhe da fila de espera para interagir com a instalação Nemo Observatorium 02002. FONTE: Imagem disponível em https://file.org.br/file_rio_2018/file-rio-de-janeiro-2018-disruptiva-12/?lang=pt. Acesso em 11 de dezembro de 2018.

Contando com uma fila que chegava a dar a volta pela rotunda, a instalação compreendia em uma sala cilíndrica transparente contendo uma enorme quantidade de pequenas esferas de isopor e uma cadeira destacada em seu centro. O visitante, ao se acomodar nesta cadeira, aciona ao apertar um botão seu mecanismo, que ventila as esferas de isopor contra as paredes da sala formando um redemoinho. Neste primeiro dia, a princípio fiquei entre aqueles que pareciam não estar integrados à situação de exposição, sentada em um dos bancos do centro cultural, ao lado de outros que pareciam estar ali apenas descansando ou esperando por alguém. Com o auxílio do monitor, que fornecia informações ao visitante sobre como acionar o mecanismo e como desligá-lo quando quisesse interromper a visitação e sair da sala, entrava apenas um por vez. Ao estar imerso na sala da instalação, usualmente o espectador contava com um grupo de apoio, como visto anteriormente, que se preocupava em registrar ao máximo os momentos de interação com a obra. Por estar centralizada na região abrigada pela rotunda, a instalação costumava ser uma atração mesmo para aqueles que estão nos andares de cima, especialmente à noite por conta da iluminação empregada ao seu redor.



Imagem 38: Detalhe da relação entre a arquitetura do centro cultural com a instalação Nemo Observatorium 02002. Fotografia por Dim Carvalho. FONTE: Imagem disponível em https://file.org.br/file_rio_2018/lawrence-malstaf-photo-by-dimmcarvalho/?lang=pt. Acesso em 11 de dezembro de 2018.

Pouco tempo depois tomei a confiança para tentar um pouco mais neste dia e, então, decidi entrar na fila para interagir com a instalação. Ao chegar a minha vez, eu fui cumprimentar a monitora. A princípio, ela não havia me reconhecido, de modo que tive de lhe lembrar que nos conhecíamos da ocasião do treinamento dos monitores. Apenas neste momento ela me identificou, com uma cara de espanto, como "a garota que pesquisa alguma coisa na UFRJ". Fiquei muito intrigada com a reação dela, então logo depois voltei para a *Shrink 01995* para cumprimentar os outros monitores que estavam atendendo no momento. Eles também demoraram um bocado para me reconhecer. Logo em seguida comentaram que como eu havia sumido, tinham até esquecido que tinha a pesquisa. Com estas reações, fiquei me perguntando se realmente

a maior parte dos monitores havia esquecido da minha presença – será que eu conseguiria transitar pelo espaço expositivo sem me preocupar de que a mediação se sentisse vigiada? Ponderei o resto do dia se deveria me reapresentar a todos ou se deixava as coisas como estavam, afinal, eventualmente as pessoas começariam a entender quem eu era²⁰. Com esta nova perspectiva, acabei reestruturando minha abordagem em campo para algo mais ou menos parecido com a pesquisa anterior – me passar por uma *visitante* qualquer a maior parte do tempo, tanto quanto conseguisse.

Continuando a navegar pelo ambiente expositivo, indicada pelo caminho disposto através de um tapete preto que parecia interligar as diferentes obras no térreo, segui para a instalação que se encontrava ao lado da *Nemo Observatorium*, mas localizada fora da região da rotunda, próxima à entrada das salas de cinema e em frente à livraria do espaço. A obra *Túnel* (Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti) é uma escultura cinética, composta por arcos articulados que se movimentam de acordo com o caminhar do espectador. Esta estrutura propaga movimentos ondulatórios, se alterando considerando a posição relativa do espectador. Esta instalação não necessariamente demanda qualquer cuidado especial, por isso não há qualquer monitor responsável por ela. Contudo, no totem localizado ao seu lado, em que se encontrava a etiqueta referencial da obra, era indicado para que não se corra e que não se pule. Um agente de segurança sempre se encontrava por perto. Mesmo encontrando um fluxo considerável de pessoas, nunca realmente se formava uma fila para entrar em contato com a obra, mesmo porque mais de uma pessoa poderia se deslocar dentro do túnel.

_

²⁰ Nos dias seguintes da pesquisa de campo, viria a descobrir que apenas um ou dois monitores me reconheciam. Nem mesmo os supervisores lembravam de mim. Outros tantos me confessariam mais adiante que achavam meu rosto familiar, mas como os visitantes voltavam tantas vezes à exposição, concluíam que eu devia ser uma dessas personagens. Outros declaravam que o período de trabalho estava tão intenso que não conseguiam absorver informação nova.



Imagem 39: Disposição da escultura cinética *Túnel* pela expografia. FONTE: Imagem disponível em https://file.org.br/file_rio_2018/rejane-cantoni-leonardo-crescenti/?lang=pt. Acesso em 11 de dezembro de 2018.

Depois de passar pelo túnel, reparei em um totem que me pareceu indicar o início da exposição, sinalizando que o visitante havia chegado à *Disruptiva*. Neste momento compreendi que provavelmente o desenho da exposição no térreo havia sido configurado de acordo com a entrada principal do centro cultural, que dá para a Igreja da Candelária, mas que não possui muito movimento. Acompanhando toda a comunicação visual encontrada, os totens referenciais possuíam a altura de uma pessoa de estatura mediana, fornecendo em letras grandes pretas informações básicas sobre a obra de arte em contraste com fundo branco e alguns indicativos de como interagir com ela: "obra de arte interativa"; "toque"; "não corra"; "não pule"; "tire uma foto"; "siga as orientações dos mediadores". Em pontos estratégicos, outros totens criavam uma

espécie de continuidade visual da identidade da exposição, apresentando as representações de cada tipo de corpo *disruptivo* explorado pela curadoria.



Imagem 40: Totem localizado no saguão de entrada para o centro cultural, apresentando o corpo vivencial. FONTE: Imagem disponível em https://file.org.br/file rio 2018/file-rio-de-janeiro-2018-disruptiva-8/?lang=pt. Acesso em 11 de dezembro de 2018.

Não consegui no primeiro dia percorrer a exposição inteira. Ao acompanhar a logística completa de recepção dos espectadores durante o período de funcionamento de cada instalação encontrada no saguão de entrada do centro cultural, permaneci no local por quase três horas. Mesmo assim, consegui apreender quais deveriam ser os principais tópicos norteadores da observação participante com os visitantes ao longo dos meses por vir, considerando agora que poderia atuar como uma *visitante* diante dos profissionais envolvidos com a situação de exposição:

 a) Quanto tempo dura uma visitação – será que os visitantes "conseguem" ver toda a exposição em apenas uma visita;

- b) Quais são as interações negociadas nas filas de espera para interagir com a obra entre os visitantes;
- c) Como os monitores dialogam com os visitantes e organizam as expectativas sobre a experiência de interação com a instalação;
- d) Como os visitantes realizam o seu percurso pela exposição será que se dedicam a ver obras de arte específicas.

O acompanhamento das modulações de recepção

Tendo em mente que precisaria estar mais próxima do espectador para conseguir entender as diferentes disposições de recepção encontradas na *Disruptiva*, logo considerei que não poderia me manter "de fora" da interação com a obra de arte. Durante a pesquisa de campo anterior realizada na bienal, eu não tinha como entrar em contato com a obra de arte junto ao espectador e em diálogo *afetivo* com ele. Tão logo eu me aproximava das pessoas para contemplar o trabalho com ela, elas mesmas se afastavam, acredito que por uma questão de educação, me dando espaço para olhar para o trabalho. Para poder observar suas formas de acesso aos sentidos e significados propostos pela experimentação artística, precisava me manter completamente discreta. Não assumia uma posição de visitante propriamente, mas de alguém que procurava examinar as obras de arte realizando uma série de misteriosas anotações e desenhos.

Para a minha integração neste campo, percebi ao longo do meu primeiro dia com a exposição aberta ao público que a dinâmica de visitação das obras de arte interativas imersivas se desdobrava em dois momentos de interação:

1) No primeiro momento, pessoas curiosas observavam outras pessoas interagindo com a obra de arte, por vezes realizando registros da experiência. Às vezes esta pessoa era uma visitante "desavisada" - veio ao centro cultural por outro motivo e acabou demonstrando interesse em entender o que acontecia. Às vezes era alguém que visitava pela primeira vez, e estava incerta sobre como interagir com a obra. Contudo, também encontrava pessoas responsáveis em registrar, fotografar ou filmar, a outra pessoa interagindo com a obra de arte;

2) No segundo momento, pessoas aguardavam na fila para pegar uma das senhas para acessar à obra de arte, esperavam a sua vez quando a instalação estava em funcionamento e, então, entravam em contato com a proposta da experimentação diretamente. Usualmente estes visitantes tentavam demonstrar conhecer melhor a operação das instalações interativas, entendendo um pouco mais sobre a logística de manutenção executada pelos monitores.

Caso eu me mantivesse apenas "observando", entraria em contato apenas com uma das dinâmicas firmadas. Para entender de forma mais ampla como a experiência de visitação se formava, precisava encontrar uma maneira de também participar do segundo momento da dinâmica de interação. Além disso, se excluísse os assentos destinados aos visitantes que esperavam na fila, não existiam, de fato, outros lugares para se acomodar de modo que eu pudesse me posicionar como uma pessoa que está examinando as obras a uma certa distância. O desenho da exposição me falava o tempo todo "interaja".

Com isso, minha estratégia era começar a mapear a logística de funcionamento das instalações interativas para, então, de forma mais ou menos otimizada, me propor a esperar na fila para pegar uma das senhas. A princípio, minha ideia era pegar a senha para poder estar em convivência com os outros espectadores, ouvir suas expectativas, frustrações, opiniões sobre outras obras de arte, sobre a exposição, conversar sobre suas dúvidas e qualquer outro tópico relacionado que surgisse no momento para, quando chegasse a minha hora, devolver a senha, procurar outra instalação e repetir o procedimento.

Contudo, aconteceu uma situação francamente muito engraçada que me fez revisar a estabilidade desta maneira de formar vínculos com os visitantes. Ao me posicionar da fila da obra de realidade virtual *Be boy, be girl* (de Frederik Duerinck & Marleine van der Werf), acompanhei por um tempo pequenos grupos de visitantes que também aguardavam com a senha para interagir com a obra. Escutava de um deles, que parecia já ter vindo à mostra, todos os "truques" que ele havia aprendido para conseguir ver todas as obras sem ter de esperar muito. Avisava minuciosamente quais obras eram mais "rápidas" e quais eram as que possuíam o maior intervalo para repouso e manutenção — oferecendo, em seguida, as melhores soluções para "superar" estes

períodos ociosos. Uma de suas dicas era separar o grupo em frações ainda menores, para que pegassem simultaneamente mais de uma senha por vez — mas era preciso tomar cuidado ao escolher as filas para que não fossem chamados simultaneamente em mais de uma instalação interativa. Dessa vez, anotava toda a situação mentalmente.

Sem me preocupar muito, quando chegou a minha vez recusei a oportunidade. O monitor prontamente assumiu uma nova postura de atendimento, e começou a tentar conversar comigo porque eu havia desistido — e já se adiantava falando que eu não precisava ter medo, que eu podia confiar nele. Eu insisti que não estava com medo, só não queria colocar os óculos de realidade virtual. Então ele me chamou para o monitor de computador de onde ele controlava toda a operação, e me disse algo como "olha que legal, você vai ver isso, tem nada demais". Como eu já me encontrava desconcertada pela situação que havia causado, boa parte dos visitantes (alguns que já haviam "ido" na instalação, outros que ainda esperavam na fila) começaram a demonstrar apoio incondicional para minha jornada, tentando me convencer de que eu não precisava ter receio nenhum. Uma das agentes de segurança, que observava tudo de longe, também se prontificou a tomar uma "atitude". Ela veio em um tom maternal me falar que até ela tinha visitado a instalação, me explicando o que aconteceria, como ela se sentiu durante a sua experiência com a realidade virtual.

Eu fui até o fim, tentando alongar a situação até o seu limite. Em determinado ponto as pessoas desistiram, acredito que por não quererem ser inconvenientes, mas me surpreendeu como os visitantes, os monitores e os agentes de segurança se mobilizaram coletivamente e colaborativamente para incentivar uma situação tida como positiva na exposição – que é a pessoa "superar" sentimentos como o medo e a insegurança para viver uma experiência extraordinária. Compreendi que as pessoas estavam buscando nas instalações imersivas o desafio da superação em "perder o controle" do ambiente inusitado que se apresentava, para que pudesse, sobretudo, compartilhar as sensações vivenciadas com o outro.

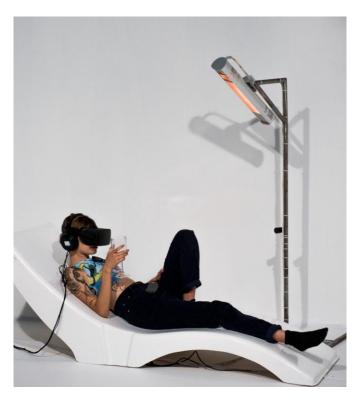


Imagem 41: Detalhe da montagem da instalação *Be boy, be girl* na *Disruptiva*. FONTE: Imagem disponível em https://file.org.br/rio2018/?lang=pt. Acesso em 12 de dezembro de 2018.

Ao que tudo indicava, esperar na fila não era apenas uma questão de guardar a sua vez para poder, finalmente, entrar em contato diretamente com a obra de arte, mas se apresentava como uma oportunidade de compartilhar as expectativas sobre esta experiência de contato. Com isso, apesar de ter repetido esta ação diversas outras vezes ao longo da pesquisa de campo, em outros trabalhos e em diferentes períodos do dia, para examinar se a dinâmica se daria do mesmo modo, percebi que não poderia atuar sempre assim. Existia um leque grande de distintos comportamentos que os visitantes apresentavam enquanto aguardavam para "ir na obra". Ao longo do tempo, comecei a "testar" diferentes posturas que tinha visto outros visitantes assumirem em distintos momentos a fim de verificar se os efeitos de suas ações eram os mesmos, independente do cenário. Algumas dinâmicas se mostraram recorrentes:

1. Se alguém demonstrava receio em entrar em contato com determinada obra de arte interativa imersiva, outros visitantes prontamente formavam um grupo de apoio para incentivar a pessoa a "vencer" este obstáculo;

- 2. Se alguém demonstrava alguma forma de confiança sobre os modos de interação com a obra de arte, procurando "ultrapassar" ou experimentar os seus limites, os visitantes seguintes procuravam emular as suas atitudes.
- 3. Se alguém visitasse mais de uma vez a exposição, visitava acompanhado de grupo de amigos ou de familiares, em contexto pessoal, e procurava "testar" algumas táticas para "otimizar" o tempo de visitação.
- 4. Se alguém interagisse com a obra de arte de forma "diferente" do esperado vulgo, permanecesse por um período de tempo um pouco maior do que os outros da fila o monitor logo demonstrava receio e procurava induzir o espectador a encerrar a experiência.

A logística de operação para manutenção das instalações mobilizou a criação de fluxos alternativos de circulação dos espectadores. A partir de uma observação sobre as distintas temporalidades destas obras, o visitante criava o seu próprio mapa de visitação. Se usualmente se esperar que o público siga a exposição de acordo com uma narrativa linear e sequencial, entrando em contato com a obra de arte mediante o percurso proposto pela expografia, na *Disruptiva* cada vez mais assistia diferentes grupos experimentarem seus próprios caminhos, recortando e compondo sua própria narrativa. Próximo ao fim do período da exposição em cartaz, alguns monitores procuraram salientar que caso percebessem que o visitante havia pegado mais de uma senha, ele iria perder seu lugar na fila. Esta iniciativa definitivamente não deu certo — a dinâmica já havia sido estabelecida.

A visitação por outras obras de arte, que não demandavam cuidados específicos para preservação, era dada de acordo com os tempos de funcionamento das instalações interativas encontradas por perto. Por exemplo, na primeira galeria do segundo piso o espectador encontrava de imediato a instalação *Swing* (de Christin Marczinzik & Thi Binh Minh Nguyen). Os visitantes, antes de decidirem visitar o restante da galeria, consideravam em quanto tempo o monitor iria dispor de novas senhas para entrar em contato com o trabalho interativo. Caso fosse daqui alguns minutos, as pessoas logo se posicionavam em uma fila para pegar uma das senhas. Caso fosse demorar muito, costumavam concordar em ir diretamente para outra galeria, pesquisar em quanto tempo

iria começar a distribuição de outras senhas, para então voltar à primeira galeria. Portanto, iriam apenas ver as outras obras de arte que não precisam de cuidados específicos quando a visitação para a instalação interativa estivesse, de algum modo, "encaminhada". Enquanto esperavam na fila para interagir com o trabalho artístico que demanda de uma logística de manutenção especial, os visitantes se revezavam para que pudessem ver os outros trabalhos dispostos no recinto.

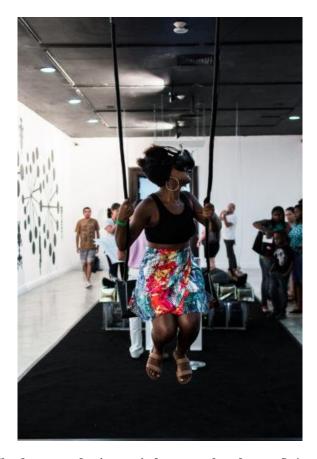


Imagem 42: Detalhe de espectador interagindo com a obra de arte *Swing*. FONTE: Imagem disponível em https://file.org.br/file_rio_2018/christin-marczinzik-thi-binh-minh-nguyen-2/?lang=pt. Acesso em 12 de dezembro de 2018.

Como é possível constatar na imagem seguinte, as outras obras de arte das galerias atuaram em relação às instalações interativas por normalmente se encontrarem "abarrotadas" de gente à espera de sua vez para entrar em contato diretamente com o trabalho. Como cada galeria possuía apenas uma obra de arte interativa imersiva que demandasse de cuidados para preservação – por conta da ciência tida pela produção de

que estas obras de arte acabavam gerando aglomerações -, esta estratégia se desdobrava em todas as galerias conseguintes.

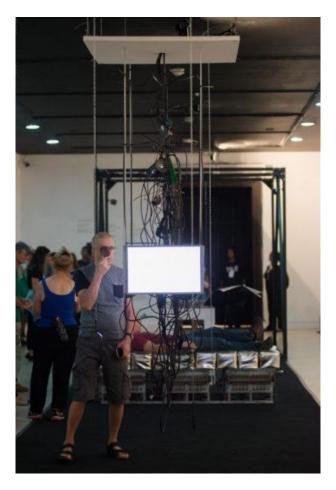


Imagem 43: Detalhe da visitação da obra *Simulacra* (de Karina Smigla-Bobinski). FONTE: Imagem disponível em https://file.org.br/file_rio_2018/karina-smigla-bobinski-6/?lang=pt. Acesso em 12 de dezembro de 2018.

A disposição da galeria que apresenta a instalação interativa imersiva *The Physical Mind* (de Teun Vonk) repete este padrão de acesso às obras de arte. Neste caso, como as videoinstalações disponíveis contam com bancos para se sentar, muitos espectadores aproveitavam para se sentar diante da instalação, tanto para registrar a performance de seu companheiro que interagia com a instalação, quanto para observar a própria dinâmica da obra, como se pode observar nas imagens a seguir.



Imagem 44: Instalação *The Physical Mind*. FONTE: Imagem disponível em https://file.org.br/rio2018/?lang=pt. Acesso em 12 de dezembro de 2018.



Imagem 45: Em frente à instalação *The Physical Mind* se encontra a mostra de animação do festival. FONTE: Imagem disponível em https://file.org.br/rio2018/?lang=pt. Acesso em 12 de dezembro de 2018.

Seguindo adiante, as últimas galerias da exposição não continham obras de necessitavam de períodos de repouso para refrigeração ou para higienização, de modo que a decupação do espaço pelos visitantes era um pouco mais distribuída. Quanto mais se avançava pelas galerias, com menos recursos mediadores a exposição ficava, pois as obras de arte demandavam cada vez menos de supervisão e de orientação para manuseio pelo público. Neste caso, eu simplesmente seguia para interagir com as obras de arte, prestando um pouco mais de atenção às formas de atendimento da mediação.

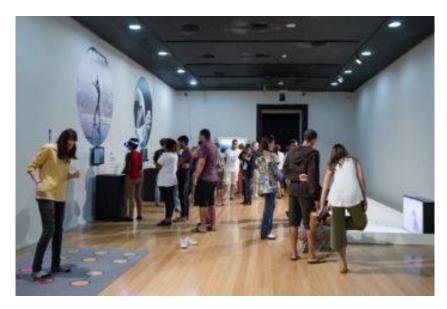


Imagem 46: Perspectiva da terceira galeria da exposição. FONTE: Imagem disponível em https://file.org.br/rio2018/?lang=pt. Acesso em 12 de dezembro de 2018.

O atendimento ao público

Por ter reparado que os monitores eram preocupados, primordialmente, com a segurança do público e com a circulação dos visitantes, também realizei alguns testes especificamente voltados para entender um pouco mais como estas preocupações conformariam a experiência de recepção. O primeiro aspecto que queria verificar, muito por conta das dúvidas verbalizadas no período de treinamento da mediação, era a questão do tempo. Com isso, além de observar a interação entre visitante e monitor quando o visitante queria ficar mais tempo em contato com a obra, eu também forçava os seus limites.

Em pouco tempo compreendi que, mesmo sem entender exatamente como ou porque, os visitantes interagiam com a obra de arte pelo mesmo período de tempo – independente de qualquer incitação da mediação para esse gerenciamento. Do meu ponto de vista, este comportamento se dava pela mesma ordem que estimulava um visitante mais receoso a explorar um pouco mais as possibilidades da instalação ao observar que o visitante anterior era um pouco mais destemido: a compreensão de que vivenciava uma experiência coletiva. Mediante um acordo quase que inconsciente, a maior parte dos visitantes não se propunha a "demorar" demais na instalação, acompanhando a mesma gestão de tempo que os demais.

Neste contexto, percebia que o monitor agia quase que como no modo automático – não demonstrava grandes emoções. Contudo, alguns esparsos visitantes tentavam permanecer mais tempo imerso no ambiente da instalação – alguns pareciam estar certos de que fariam um book fotográfico com a experimentação; outros pareciam querer "provar" para seus companheiros que "conseguia" ficar mais tempo. Nestes casos, especialmente no *Shrink 01995*, os monitores começavam a demonstrar apreensão e ansiedade em torno do comportamento do visitante. Não raro eu via que eles começavam a sinalizar com os braços e as mãos na tentativa de indicar que o visitante deveria pedir para sair da instalação. Quando o visitante demonstrava querer tirar fotos demais de sua experiência de interação, o monitor também tentava entrar em contato com o visitante através de gestos e caretas como um "tudo bem por aí", "tá tudo OK". Normalmente a pessoa percebia que era melhor se retirar.

Em outras ocasiões, eu demonstrava completa inabilidade em manusear ou em operar o equipamento, seja como posicionar os óculos de realidade virtual, seja como brincar com o *joystick*. Um dia cheguei a ir de óculos para a exposição, pois havia percebido que os monitores indicavam às pessoas que eles deveriam retirar seus óculos de grau para poder posicionar os óculos de realidade virtual. Claro que minha resposta foi não. Além de querer ver o que acontecia, eu realmente não consigo enxergar nem um palmo à frente sem meus óculos de grau. No primeiro dia, a monitora que havia me atendido ficou completamente desconcertada com minha resposta - perdemos um bom tempo com ela insistindo para que eu retirasse os óculos, enquanto eu prontamente sinalizava que não era possível. Curiosamente, quando finalmente pude colocar os óculos de realidade virtual por cima dos meus, ela não me deixou interagir com a obra de arte por nem um minuto. Contudo, em outras ocasiões que realizei o mesmo teste,

outros monitores não se importaram muito com esta sobreposição. Ao investigar estes limites, eu tentava ver quando o monitor sairia de sua postura convencionada com uma situação nova para então analisar se ele tentaria conformar a experiência para os moldes convencionais firmados. Minha conclusão sobre este aspecto do atendimento era de que variava consideravelmente com o próprio temperamento da pessoa, e também se alterava de acordo com o fluxo de visitantes. Evidentemente, quando estava bem cheio o centro cultural, os monitores ficavam um pouco mais tensos e atentos em manter determinado *ritmo*.

A mediação se mostrou como o principal agente gerenciador do fluxo de circulação do público, responsáveis por oferecer uma série de auxílios para o visitante interagir com a obra: colocar apropriadamente em sua cabeça os óculos de realidade virtual, indicar onde segurar para manusear o equipamento com segurança, orientar a necessidade de retirar sapatos, assim como brincos, colares e quaisquer outros acessórios pontiagudos. Sua atuação, entretanto, foi muito além do vínculo técnico entre maquinaria da proposta artística e seu espectador. Muitos visitantes não raro recorriam a esta figura a fim de solucionar uma série de questionamentos sobre a exposição. Ao mobilizar e instaurar uma sequência de cuidados e modos de usufruto, os monitores eram vistos como uma entidade que distinguiria o certo e o errado sobre a recepção da obra de arte. Enquanto aguardavam para entrar na instalação, a maioria dos visitantes comentava entre si como achava que seria a experiência de contato com a obra – e a confirmação das especulações traçadas se dava pela autoridade do monitor. Sua imagem era acionada pelo público em diversos momentos da experiência, ávidos em saber: 1) o que esperar ao interagir com a obra de arte; 2) quanto tempo poderia usufruir da obra; 3) o que, exatamente, deveria fazer para acessar a obra.

Em relação à abordagem educativa, ao comparecer a um dos horários disponíveis para uma visita guiada com os educadores da instituição, percebi que eles haviam decidido também recortar e recompor o percurso da exposição de acordo com seus próprios critérios. Os educadores conduziam o público da última galeria para a primeira, invertendo o trajeto comum de visitação. De acordo com o seu relato, esta decisão veio da constatação de que as últimas galerias eram mais vazias, e, com isso, um pouco mais fáceis de falar a um número grande de pessoas componentes da visita mediada. Não obstante, também porque possuíam menos obras de arte com "senha". Como os trabalhos que demandavam uma logística de manutenção particular geravam

filas de espera para interação, o departamento decidiu que não queria adaptar os seus horários e tempos de mediação educativa ao esquema firmado para estas obras de arte.

Com isso, começamos com a instalação Hardwired (de Polymorf), que se encontra na última galeria expositiva, seguindo gradativamente até a primeira galeria – sendo que mais ou menos na terceira galeria (totalizamos cinco galerias destinadas à mostra, somando quatro antessalas menores) os educadores se despediam dos visitantes, indicando para continuar se quisessem para as obras mais interativas. Eles comunicavam que por serem obras de arte com horários de funcionamentos específicos, não poderiam acompanhar mais o grupo. Tomando a obra de arte mencionada como modelo da interação proposta entre educadores e público, é possível assumir uma posição mais ou menos contemplativa sobre os movimentos das luzes entre si. Os educadores, nesta visita, procuraram indagar ao que nos remetia esta particular movimentação das luzes – no bate-papo com o artista que a mediação teve em seu treinamento, ele havia nos sinalizado que sua principal inspiração era a forma como os neurônios se comunicavam entre si, realizando uma dança variando com as diferentes emoções que vivemos no dia-a-dia. Muitas pessoas de imediato realizavam esta conexão, fascinadas pela organicidade da relação entre as luzes. Portanto, durante a visita guiada, o exercício em torno das obras era um pouco mais mental.



Imagem 47: Detalhe da disposição da instalação *Hardwired*. FONTE: Imagem disponível em https://file.org.br/rio2018/?lang=pt. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

Ao fim desta visita mediada com grupos espontâneos, procurei os educadores para contar um pouco mais sobre quem eu era – mesmo que a coordenação tenha me dito que esta apresentação não era necessária. A princípio havia decidido não mencionar que estava pesquisando a exposição – uma precaução que se mostrou assertiva, pois um dos educadores arregalou os olhos quando falei que era pesquisadora, acrescentando logo em seguida algo como "que bom que você avisou nada, teria ficado travado". Ao conversar com eles um pouco melhor sobre o que eu queria estudar, eles me comunicaram quais seriam as próximas visitas mediadas que teriam com grupos escolares agendados, me convidando para conhecer a abordagem do departamento. Estas sessões foram logo cooptadas na minha agenda de pesquisa de campo, pois ansiava em ver quais seriam as diferenças de acesso encontradas nesta dinâmica particular de visitação.

Ao longo destas visitações, observei que eles preferiram manter uma abordagem mais contemplativa sobre alguns tópicos sociais pertinentes à emergência do universo digital no cotidiano dos jovens. Com isso, através de um diálogo mais reflexivo sobre a natureza das obras de arte, os educadores procuravam construir discussões sobre identidade, comunidade, relação com a memória, a forma como nos comunicamos com o outro, padrões de comportamento e de beleza, e etc. Usualmente, como o grupo escolar tinha aporte muito maior do que mencionado no momento de agendamento, os educadores separavam a turma em grupos menores, deixando os alunos livres pelo espaço para escolherem o trabalho que tinham maior interesse. Por dar atenção a apenas um tipo de visitação – dinâmica bem diferente da que enfrentava com o público espontâneo – pude reparar em alguns detalhes específicos. Por exemplo, que existiam várias obras que trabalhavam mais acentuadamente a questão do jogo e da jogabilidade – e estas encontravam grande adesão em grupos. As turmas, animadas em realizarem alguma atividade especial juntas, logo se reuniam em torno destas instalações específicas, que também se encontravam mais para a segunda metade da exposição.

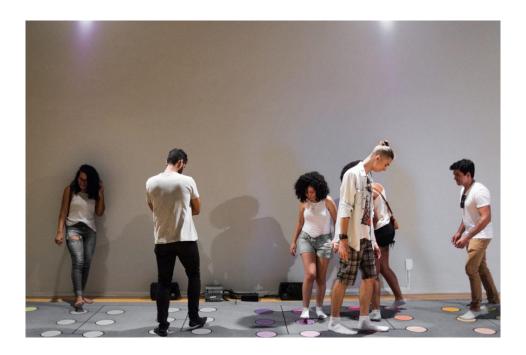


Imagem 48: Detalhe da interação com a obra de arte *Flooor* (de Håkan Lidbo & Max Björverud). FONTE: Imagem disponível em https://file.org.br/file_rio_2018/hakan-lidbo-max-bjorverud-2/?lang=pt. Acesso em 13 de dezembro de 2018.



Imagem 49: Perspectiva da disposição da quarta e penúltima galeria, com destaque para o jogo *Kage-Table* (de Plaplax). FONTE: Imagem disponível em https://file.org.br/file_rio_2018/plaplax-3/?lang=pt. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

Por conta disso, concluí que cada segmento do atendimento ao público envolvia determinado tipo de visitação de forma a recriar e a reconstruir formas completamente próprias de perceber a exposição, enfatizando diferentes dimensões de suas obras de arte disponíveis. Em visitações realizadas em grupos em contexto pessoal, contando com colegas de classe, amigos e familiares (especialmente quando crianças e jovens compõem o grupo), as principais obras de arte acessadas são aquelas que promovem o engajamento coletivo e colaborativo em alguma atividade enriquecedora, firmando uma ocasião especial de interação entre os envolvidos. Seria uma atividade que fortaleceria laços previamente estabelecidos.

Ao observar outras visitas que consideravam apenas pessoas mais velhas, acompanhando amigos, companheiros amorosos ou colegas de trabalho, por exemplo, a atenção se voltava para as obras de arte que se apresentavam como uma experiência nova desafiadora. Com isso, os visitantes demonstravam interesse em superar

determinadas barreiras emocionais coletivamente. O mapa da exposição para estes espectadores era composto de forma completamente alternativa, desenvolvendo estratégias para conseguir interagir com todas as instalações de forma "otimizada".

Não obstante, ainda tinha a sorte de observar os visitantes solitários, que praticamente apenas se dispunham a conhecer a exposição no período da manhã — quando o espaço expositivo se encontrava notoriamente mais calmo e vazio. Por estarem sozinhos, não necessariamente demonstravam interesse em conversar, mas conseguia em poucas palavras captar que eram pessoas que estavam acostumadas a visitar o centro cultural, independente da exposição que estava acontecendo. Por conta disso, e por terem o espaço mais ou menos para si, sem a necessidade de aguardar para pegar senhas e coisas do gênero, eles primeiro caminhavam pela exposição inteira, sem realmente prestar atenção a nada. Em uma segunda volta, começavam a entrar nas instalações e a interagir com aquelas que haviam lhes cativado por algum motivo. Esta seleção por quais obras de arte iriam se dedicar mais variava consideravelmente de pessoa para pessoa, ainda mais que neste tipo de visitação encontrava desde idosos até jovens estudantes. Contando com mais de 150 mil visitantes na edição do Rio de Janeiro, a mostra *Disruptiva* cooptou distintos públicos, cada qual acessando a exposição de maneira particular, de acordo com seus propósitos e objetivos.

As influências expográficas observadas sobre os modos de receber

Na procura pela diversificação e pela democratização dos modos de expressão veiculados por sua programação, os equipamentos culturais contemporâneos têm demonstrado cada vez mais interesse em considerar novos modos de exibir. O campo museológico tem agenciado alternativas narrativas históricas, considerando a desconstrução de uma hierarquia entre gêneros, que determinava lugares, técnicas e atores tidos como legítimos para a produção artística. Este interesse não quer dizer que estas instituições não têm enfrentado uma série de desafios e dilemas por conta desta urgente função social. As artes participativas, compreendendo também neste contexto as linguagens híbridas interdisciplinares, se apresentam como uma forma de criação de comunidades, que poderão se identificar mais com o espaço cultural como lugar de encontro e de entendimento. Cada vez mais se procura formas de compartilhamento do tempo – em que o artista desenvolve projetos *junto* ao seu público, investigando os ritmos que movem e mobilizam o espectador.

A consciência construída de que o museu é capaz, através de sua coleção, contextualizar situações que formalizam novos modelos de relação entre o sujeito e o objeto tem mudado as características estruturantes das exposições. Para analisar a experiência vivida com o público nas exposições que relacionam arte, ciência e tecnologia, é preciso abandonar a ideia de que a expografia precisa se articular em torno de um necessário esclarecimento do conteúdo proposto pela obra de arte. Os modos de exibir precisam ser examinados a partir da configuração de relações promovidas pelas formas de acesso e de contato estabelecidas pela disposição das obras de arte.

Sarah Cook (2008) destaca que a dificuldade em dispor tais trabalhos se dá porque as exposições usualmente são estruturadas a partir de uma noção de comportamento estático e homogêneo do espectador, que gerenciaria o seu tempo da mesma *maneira* pelo espaço. Com isso, compreende que as obras de arte agenciam os mesmos modos de recepção – o que não é o caso quando se trata de linguagens híbridas. As relações entre arte, ciência e tecnologia são dinâmicas e mesmo instáveis, onde cada proposta investiga novas temporalidades. Ao mesmo tempo em que a curadoria precisa estabelecer um ambiente seguro para a preservação da proposta por bastante tempo no espaço expositivo, ela também precisa ser flexível e cooptar as distintas disposições do

espectador, que variam consideravelmente com sua bagagem cultural, assim como com suas condições de visitação.

Entretanto, não são apenas os espaços expositivos que projetam barreiras para assimilação destas propostas, continua a autora (ibidem). As experimentações artísticas relacionando ciência e tecnologia criaram um circuito expográfico próprio, possível através da criação de plataformas e de redes de relacionamento virtuais específicas. A curadoria de tais projetos se baseia na mobilização de um conjunto específico de pessoas pertencentes a uma mesma comunidade *online* a fim da realização colaborativa de uma ação de curta duração. Neste caso, não há uma distinção objetiva entre organizadores, colaboradores, público e artista, pois a presença no evento se dá mediante apresentação do que a pessoa pode contribuir para a realização da atividade em questão.

Ao longo do desenvolvimento da atividade, transmissão e produção são simultâneas e interdependentes – a experiência artística reside neste incessante e instantâneo *feedback*. Com isso, as pessoas envolvidas no segmento se acostumaram a contar com a formação prévia de uma comunidade "iniciada" – ou seja, o público que irá se dispor a interagir e a colaborar com a proposta artística é um público interessado e especializado. Por mais que possa ser gratificante ao artista reunir para si apenas pessoas que estejam, de fato, alinhadas ao seu pensamento, trajetória e experimentação, este comportamento expográfico tende a compartimentalizar muito o acesso a estes trabalhos. Desse modo, existe uma dificuldade em estabelecer a qualidade de tais experiências para um público mais amplo, que não necessariamente compartilha dos mesmos valores e códigos.

Como descrito ao longo do capítulo *Os modos de exibir em arte e tecnologia*, os museus tendem a centralizar sua disposição arquitetônica, distribuindo ambientes e modos de expor, a partir da máxima do objeto de arte. Isto não quer dizer que um dos principais problemas encontrados nas instituições reside na ausência de suporte técnico para receber as experimentações mais tecnológicas – vulgo, para manter avançados e inovadores *hardwares* nas galerias expositivas. Para Quaranta (2013), esta concepção desliza para o terrível mito de que os trabalhos que investigam a linguagem tecnológica articulam conceitos estritamente particulares e únicos, de modo que ninguém fora do meio tem a capacidade ou a expertise de analisar tais experimentos – muito menos

propor um projeto expográfico selecionando alguns deles. Este pensamento é atravessado pela perversa lógica modernista que considera que a linguagem pode ser definida a partir do suporte empregado para sua expressão.

A diversidade linguística encontrada nas experimentações híbridas é tão vasta que seria, de fato, impossível encontrar algum profissional que realmente tenha o conhecimento aprofundado apropriado sobre todas as emergentes e incessantes pesquisas interdisciplinares que não raro transbordam os limites do campo da arte. Ao se basear nesta condição, o curador da exposição perigosamente delimita sua pesquisa e seleção por obras de arte apenas através de sua variedade tecnológica, se apoiando demasiadamente nas distintas inovações técnicas como principal ponto atraente para visitação.

O grande problema que deve ser considerado, e que permeia a análise dos relatos etnográficos construídos ao longo da minha pesquisa de campo, é o processo de tradução empreendido pela produção da exposição. Como sinalizado acima, as experimentações artísticas envolvendo ciência e tecnologia costumam elaborar eventos de curta duração como forma de fortalecer seu circuito; e, ao adentrar o espaço expositivo, precisam ter a experiência densa de colaboração e participação apreendida por um evento que pode durar até três meses (período médio de exposições temporárias). De acordo com o historiador (ibidem), uma das responsabilidades mais complexas da curadoria interessada em linguagens híbridas é conseguir transmitir os mesmos conceitos considerando as possibilidades infraestruturais de uma instituição expositiva. O processo de tradução não implica na produção de um objeto ou de uma instalação que possa simplesmente ocupar "fisicamente" o espaço expositivo: significa criar meios de contato com um público visitante que não necessariamente conhece previamente os conceitos agenciados pelo artista através da tecnologia.

Ao considerar os relatos etnográficos sobre a experiência de visitação tanto da *Bienal de Arte Digital* quanto da *Disruptiva*, percebi que ambas procuraram revisar as formas como se devem dar visibilidade a projetos expográficos que apresentam experimentações artísticas baseadas essencialmente na disposição de alternativas temporalidades com o espectador através do uso subversivo da cultura técnica. Não obstante, cada uma resguarda suas particularidades e propõe uma maneira distinta de posicionamento do público em relação aos trabalhos do segmento.

No projeto expográfico da *I Bienal de Arte Digital 2018: Linguagens Híbridas*, constatei que a organização priorizava administrar representativamente as principais vertentes laboratoriais contemporâneas — atravessando em sua iniciativa representatividade de gênero, de etnia e de nacionalidade. Ao produzir e decupar a exposição pelo espaço cultural, cada galeria precisava indubitavelmente *representar* como cada segmento das linguagens híbridas havia se desdobrado recentemente. A curadoria procurava, acima de tudo, *consolidar* discursos que circulavam atualmente entre pessoas do meio, seja em pesquisas universitárias, em congressos ou em festivais da área interdisciplinar.

Com isso, percebi que a disposição das obras de arte primava um processo de constatação do espectador como forma de recepção – que não deveria se envolver sensorialmente com a obra de arte, apenas reconhecer intelectualmente quais eram os questionamentos propostos. A transparência de recursos intertextuais de comunicação, quase imperceptíveis ao público visitante desinteressado, a identidade visual dispersiva e discreta do projeto expográfico, e a ausente execução da mediação ao primeiro sinal de necessários cortes orçamentários demonstraram que a curadoria transferia para o espectador a responsabilidade de compreender os conceitos veiculados pelos trabalhos apresentados. Ciente do risco de uma comunicação opaca, em muitos aspectos a curadoria me lembrava de uma disposição mais modernista das obras de arte.

O foco do projeto não se encontrava na formação de um público novo e mais amplo – que não necessariamente estaria familiarizado com questões e dilemas da produção artística. A bienal se destacou no fomento de uma rede de pesquisadores, artistas e profissionais de outras áreas interessados em ter espaços para compartilhamento de suas experimentações interdisciplinares – que em muitos casos têm dificuldades em ser cooptadas por centros de financiamento à pesquisa universitária. A superlotação dos cursos oferecidos na primeira semana de realização do projeto é um exemplo de como as pessoas do meio buscam mais recursos e acesso ao conhecimento de diferentes modos de fazer dentro das linguagens híbridas, assim como pelo intercâmbio de ideias. Portanto, constatei maior investimento desta proposta expositiva no estímulo de um campo de pensamento crítico *autônomo*.

Confesso que, como uma profissional que havia transitado ao longo de sua carreira por departamentos de atendimento ao público, preocupada com a elaboração de

planos educativos, me assustei um pouco com o distanciamento causado pelas estratégias de comunicação empenhadas pela organização. Ao longo da minha observação participante, com a tendência a me simpatizar mais com os esforços realizados pelo departamento educativo da instituição em engajar batalhas do passinho nas instalações, empreendi especial empenho em entender com mais significado as escolhas da expografia, compreendendo sua iniciativa para além da minha própria visão do papel do museu. Graças a esta luta, procurei entender melhor como o circuito brasileiro do segmento ainda disputa por legitimidade, precisando em última instância de projetos do gênero. Ainda assim, ao observar a literatura construída ao redor do mundo, vejo cada vez mais pesquisadores alarmados com a tendência a uma especificação compartimentada da linguagem.

No caso da mostra *A arte eletrônica na época disruptiva*, do Festival Internacional de Linguagem Eletrônica, percebi expressiva preocupação com o *processo de tradução*, tendo como referência as palavras de Quaranta (ibidem). A disposição expográfica da mostra procurava tornar as vertentes experimentais em arte e tecnologia mais acessíveis ao grande público, influenciando notoriamente no processo de seleção. A curadoria coopta apenas projetos artísticos que possam ser facilmente adaptados a diversas situações expositivas.

Estava evidente para mim enquanto percorria pelas galerias a promoção de formas de democratização e popularização dos questionamentos propostos pelos trabalhos interdisciplinares. Percebi ao longo da expografia – embora a produção tenha enfatizado que não se pautava por tais critérios – que as obras de arte mais interativas e mais imersivas eram apresentadas logo no início da exposição. As mais suntuosas, e mesmo as mais desconcertantes, eram estabelecidas logo no saguão de entrada do centro cultural se tornando importante chamariz para a visitação. Não obstante, também recebiam maior destaque no ambiente expositivo por conta de suas logísticas de funcionamento.

Por conta disso, constatei que a expografia se voltava para o estabelecimento das diferentes maneiras de participação do público que as experimentações artísticas envolvendo ciência e tecnologia poderiam investigar. Portanto, as obras de arte não poderiam apenas "ilustrar" determinado conceito, uma vez que o enfoque era apresentar sensivelmente os diferentes modos de percepção e de interação explorados por estes

trabalhos. A forma como o público visitante era atendido transparecia como um dos principais pontos a serem cuidados para a efetividade do projeto expográfico. Desse modo, a elaboração de recursos intertextuais de comunicação claros e objetivos recebia grande ênfase pela produção.

Ao longo da minha pesquisa de campo, observei que as trocas interpessoais empreendidas pela mediação inevitavelmente influíam na experiência de recepção – e que a produção havia articulado o plano de atendimento ao público para este fim, como importante estratégia para familiarização do espectador com as propostas laboratoriais. A expografia conformava seu fluxo de circulação para proporcionar ao público uma experiência de interação e de engajamento com as obras de arte – seja entrando na instalação para entrar em contato diretamente com a proposta, seja registrando o andamento da instalação. As estratégias de comunicação do projeto procuravam transmitir os conceitos articuladores da curadoria através de uma identidade visual consistentemente disposta pelo ambiente expositivo, recorrendo pouco a textos e etiquetas conotativas.

Compreendi ao longo da minha experiência em campo que a proposta expositiva se baseava na ideia de exposição como *interface*. Tendo em mente as palavras de Sarah Cook (2008), quando a expografia é configurada desta forma, busca organizar determinado *flow* mais ou menos *orgânico* de movimentação do público. Contudo, de acordo com minha percepção, a interface proposta por esta expografia não residiu necessariamente na ideia de transparência e de naturalidade da mídia, explorando, de fato, outro aspecto da interface. A expografia da mostra se baseava na ideia de ciberespaço e de *hipermídia*, de modo que o *flow* da experiência de visitação se dava através do processo de apropriação, recorte e recomposição do percurso pela exposição.

Através de uma vivência mais *afetiva* com o público enquanto negociava a sua experiência de visitação dentro dos modos de perceber que carregava consigo, considerei analiticamente que as modulações de recepção de exposições de arte e tecnologia têm seguido diferentes caminhos — e, portanto, compreendem diferentes posturas que o espectador deveria assumir para acessar as linguagens híbridas. De um lado, tem se articulado um modo expositivo que enfatiza a consolidação de um discurso próprio que especifica a atuação da produção artística interdisciplinar tecnológica. Estes atores estão mais preocupados com a autonomia de suas formas de expressão ao

procurar fortalecer uma rede de intercâmbio entre profissionais do segmento. Neste caso, o espectador deve acessar as experimentações artísticas envolvendo ciência e tecnologia através de um empreendimento mental, de modo a perceber os projetos a partir dos conceitos e reflexões propostos. Por outro lado, de modo um tanto contrastante, tem se articulado um modo expositivo que enfatiza a investigação de alternativas posturas do espectador no espaço expositivo a partir de projetos interdisciplinares interativos e participativos. Esta proposta expositiva se direciona mais para a revisão dos modelos de gestão museológica e das formas convencionais de relacionamento da instituição com a comunidade ao redor, pois procura estabelecer distintas disposições de recepção com o público. As experimentações artísticas relacionando ciência e tecnologia agenciariam neste contexto novas referências expográficas por conta das estratégias de comunicação elaboradas para que o público se sinta convidado a agir dentro da situação expositiva de outra *maneira*.

Referências bibliográficas

ARRUDA, Marta de. (ed.). Wlademir Dias-Pino e a crítica nacional. Cuiabá: Edições do meio, 1988.

Azul e roxo em primeiro movimento (Abraham Palatnik, 1951). Fotografia de Vicente de Mello. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1447/azul-e-roxo-em-primeiro-movimento >. Acesso em 3º de janeiro de 2019.

BECKER, Howard. Uma teoria da ação coletiva. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009.

BEGLEY, Sarah. 'The Armory Show at 100': How the 1913 Exhibit Changed the Art World Badge: Art. Newsweek Magazine online, 27 de setembro de 2013. Disponível em: https://www.newsweek.com/2013/09/27/armory-show-100-how-1913-exhibit-changed-art-world-badge-art-238034.html >. Acesso em 3° de janeiro de 2019.

BEIGUELMAN, Giselle. *Do cubo branco à caixa preta*. Revista Eletrônica Trópico, seção Novo Mundo, agosto 2004. Disponível em: http://www2.uol.com.br/tropico/novomundo-9-2581_1.shl Acesso em 12 de novembro de 2018.

BISHOP, Claire. Radical museology or what is 'contemporary' in museums of contemporary art. London, UK: Koenig Books, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público.* (2ª ed.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOISSIER, Jean-Louis. *La relation comme forme: la interactivité en l'art.* Genève : MAMCO, 2004.

BUREN, Daniel. Where are the artists? In: HOFFMAN, Jens (org.). The next Documenta should be curated by an artist. Frankfurt: Revolver, 2004.

BUSKIRK, Martha. *Context as Subject*. In: The contingent object of contemporary art. Cambridge, MA; London, UK: The MIT Press, 2003.

Canal Gilbertto Prado (YouTube). TeleScanFax (1991). 27 de julho de 2011. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=PFjEJzdyrf4 >. Acesso em 3° de janeiro de 2019.

Canal Marco Milazzo (YouTube). Oi Futuro – Museu do Telephone – Museu das Telecomunicações. 3º de fevereiro de 2012. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?time_continue=100&v=JHJSjPF0WQU >. Acesso em 2º de dezembro de 2018.

Canal Itaú Cultural (YouTube). Proposição "Baba Antropofágica" - Lygia Clark: uma retrospectiva. 17 de outubro de 2012. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_47gID1FwLc >.Acesso em 3° de janeiro de 2019.

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

CLIFFORD, James. *Sobre a autoridade etnográfica*. In: A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

COOK, Sarah. *Immateriality and Its Discontents: An Overview of Main Models and Issues for Curating New Media*. In: PAUL, Christiane (org.). New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial models for digital art. Oakland, California: University of California Press, 2008.

COOK, Sarah; BARKLEY, Aneta. *The Digital Arts In and Out of the Institution— Where to Now?* PAUL, Christiane (org.). A companion to digital art. Coleção Wiley Blackwell Companions to Art History. Hoboken, UK: John Wiley & Sons Inc., 2016.

COOK, Sarah; GRAHAM, Beryl. *Rethinking curating: art after new media*. The MIT Press: Cambridge, MA; London, UK, 2010.

CORNWELL, Regina. *Interactive art: touching the "body in the mind"*. Discourse, v. 14, n. 2, Performance issue: Happening, Body, Spectacle, Virtual Reality. Wayne State University, US: spring 1992.

COUCHOT, Edmond. *A arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real.* In: DOMINGUES, Diana (org.) A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

CURY, Marília Xavier. *Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus.* História, Ciências, Saúde - Manguinhos, vol. 12, 2005, pp. 365-380. Rio de Janeiro, Brasil: Fundação Oswaldo Cruz.

DABUL, Lígia. *O público em público: práticas e interações sociais em exposições de artes plásticas.* 333 fl. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

_____. Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público. Horizontes Antropológicos, ano 14, n. 29. Porto Alegre, 2008.

DA MATTA, Roberto. *O ofício do etnólogo: ou como ter anthropological blues*. Rio de Janeiro: Boletim do Museu Nacional, seção Antropologia, nº 27, maio de 1978.

DUCHAMP, Marcel. *O Acto Criativo* (1957). Tradução Rui Cascais Parada. Portugal: Água Forte, 1997.

ECO, Umberto. *The poetics of the open work*. In: BISHOP, Claire (ed.). Participation. London, UK; Cambridge, MA, USA: Whitechapel & The MIT Press, 2006.

ELIAS, Norbert. A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

FAVRET-SAADA, Jeanne. *Ser afetado*. Tradução de Paula Siqueira. Revisão Técnica de Tânia Stolze Lima. Cadernos de campo, n. 13, 2005.

FREIRE, Cristina. 1974. *A rede em exposição: Walter Zanini e o MAC-USP*. CAVALCANTI, Ana; COUTO, Maria de Fátima Morethy; et al. (org.). Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil. Rio da Janeiro: Rio Books; FAPESP, 2016.

FREIRE, Paulo. *A pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

FRIELING, Rudolf. *Participatory Art: Histories and experiences of display*. In: PAUL, Christiane (org.). A companion to digital art. Coleção Wiley Blackwell Companions to Art History. Hoboken, UK: John Wiley & Sons Inc., 2016.

GASPARETTO, Débora. *Arte-ciência-tecnologia e sistemas da arte na era da cultura digital: contexto Brasil.* Revista Palíndromo, nº 11, jan.-jul. 2014.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.

GOUDE, Mylène. Lindonéia, *Clandestinas e a prosa anônima das ruas: conversações entre arte, jornal e paisagem urbano-cultural.* Revista Galáxia, n. 36. São Paulo: set. – dez. 2017.

GRAMMATIKOPOULOU, Christina. *The Therapeutic Art of Lygia Clark*. In: Interartive: a platform for contemporary art and thought. Espanha: Setembro de 2012. Disponível em: < https://interartive.org/2012/09/the-therapeutic-art-of-lygia-clark >. Acesso em 3° de janeiro de 2019.

HEINICH, Nathalie. *The Pompidou Centre and its public: the limits of a Utopian site.* LUMLEY, Robert (org.). The museum time machine. London; New York: Routledge, 1988.

_____. From museum curator to exhibition auteur. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; et al. (org.). Thinking about exhibitions. London: Routledge, 2007.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Counting visitors or visitors who count?* In: LUMLEY, Robert (org.). The museum time machine. London; New York: Routledge, 1988.

INSERÇÕES em Circuitos Ideológicos - Projeto Coca-Cola (Cildo Meireles, 1971). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6310/insercoes-em-circuitos-ideologicos-2-projeto-coca-cola. Acesso em 3º de janeiro de 2019.

JAREMTCHUK, Daria. Espaços de Resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo: Edusp. 2008.

KAC, Eduardo. Entrevista com Wlademir Dias-Pino, poeta revolucionário. Revista ARS, v.13, n. 26. São Paulo, jul. - dez. 2015.

KAPROW, Allan. *Notes on the elimination of the audience*. BISHOP, Claire (ed.). Participation. London, UK; Cambridge, MA, USA: Whitechapel & The MIT Press, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *The cultural logic of late capitalist museum*. The MIT Press: October, v. 54, (Autumn) 1990.

LOPES, Almerinda da Silva. *A escultura cinética de Mary Vieira e a conexão entre arte e tecnologia*. Revista Ouvirouver, v. 10, n. 1. Uberlândia, MG: 2014.

MACHADO, Arlindo. Pioneers of Electronic Art in Brazil. In BUREAUD, Annick; SORET, Jean-Luc (ed.). *Anomalie digital_arts #5*. Catálogo Festival @rt Outsiders 2005 :// Brasil. Paris, França: Maison Européenne de la Photographie, 2005.

MACIEL, Kátia. 'O cinema tem que virar instrumento'. As experiências quasi-cinema de Hélio Oiticica e Neville de Almeida. In: MACIEL, Kátia (org.). Transcinemas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. (Coleção N-Imagem)

MAGNANI, José Guilherme. *Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole*. In: Magnani, José Guilherme C. & Torres, Lilian de Lucca (Orgs.) Na Metrópole - Textos de Antropologia Urbana. EDUSP, São Paulo, 1996.

Mary Vieira. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21950/mary-vieira >. Acesso em 3º de janeiro de 2019.

MELLO, Christine. *Arte e novas mídias: práticas e contextos no Brasil a partir dos anos 90.* Revista ARS, v.3, n.5. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade de São Paulo, 2005.

MEIRELES, Cildo. Inserções em Circuitos Ideológicos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

MORAIS, Frederico. Artes plásticas: Crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MUNIAGURRIA, Lorena de. "Ganhar o olhar": Estudo antropológico de ações de mediação em exposições de artes visuais. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. Experimentar o experimental. New York, 22 de março de 1972, p.06. In: Programa Hélio Oiticica; Itaú Cultural. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/programa-experiencia-helio-oiticica. Acesso em 09 de novembro de 2018.

OSTHOFF, Simone. Lygia Clark et Hélio Oiticica: l'héritage de l'interactivité et de la participation pour un avenir télématique. In BUREAUD, Annick; SORET, Jean-Luc (ed.). Anomalie digital_arts #5. Catálogo Festival @rt Outsiders 2005:// Brasil. Paris, França: Maison Européenne de la Photographie, 2005.

PARANGOLÉ P2, Bandeira 1 (Hélio Oiticica, 1964). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66322/parangole-p2-bandeira-1. Acesso em 3° de janeiro de 2019.

PARANGOLÉ P15, Capa 11, Incorporo a Revolta. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12915/parangole-p15-capa-11-incorporo-a-revolta. Acesso em 3° de janeiro de 2019.

Portal Arch Daily. Galeria de Clássicos da Arquitetura : Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fotografia de Nelson Kon. Disponível em: < https://www.archdaily.com.br/br/758700/classicos-da-arquitetura-museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro-affonso-eduardo-reidy/5483c504e58ecef0ed00005d-thiago_leitao-jpg >. Acesso em 3° de janeiro de 2019.

Portal Arte de Ximena. El Lissitsky : Espacio Proun (1923), outubro de 2010. Disponível em: < https://artedeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/i-las-vanguardias-historicas/suprematismo/haa-espacio-proun-el-lissitsky-1923-scan0027/ >. Acesso em 3° de janeiro de 2019.

Portal Arquiteto Marco Milazzo. Projetos: OI FUTURO. Disponível em: < http://www.milazzo.com.br/projetos.php >. Acesso em 2º de dezembro de 2018.

Portal Bienal de Arte Digital. Sobre a Bienal. Disponível em: < https://bienalartedigital.com/sobre-a-bienal/>. Acesso em 2º de dezembro de 2018.

Portal Conectando Espaços Urbanos. "Infinito ao Cubo', de Rejani Cantoni e Leonardo Crescenti". Disponível em: < http://connectingurbanspaces.blogspot.com.br/2007/07/infinito-ao-cubo-rejane-cantoni-e.html >. Acesso em 19 de julho de 2017.

Portal Daniela Kutschat. "Obra *OP_ERA - Sonic Dimension* de Daniela Kutschat e Rejane Cantoni", 2014. Disponível em < https://vimeo.com/111771330 >. Acesso em 11 de novembro de 2018.

Portal Feira Cultural. Bienal de Arte Digital começa segunda-feira com programação inédita. 24 de março de 2018. Disponível em: < https://www.feiracultural.art.br/2018/03/24/bienal-de-arte-digital-comeca-na-segunda-feira-com-programacao-inedita/ >. Acesso em 2° de dezembro de 2018.

Portal Festival Internacional de Linguagem Eletrônica. FILE RIO DE JANEIRO 2018 | A arte eletrônica na época disruptiva | CCBB. Disponível em: < https://file.org.br/rio2018/?lang=pt>. Acesso em 6 de dezembro de 2018.

Portal MACBA (Museu de Arte Contemporânea de Barcelona). Collection: CC3-Maileryn. Quasi Cinema - Block-Experiment in Cosmococa - Program in Progress (Hélio Oiticica; Neville D'Almeida, 1973). Disponível em: < https://www.macba.cat/en/cc3-maileryn-quasi-cinema-block-experiment-in-cosmococa-program-in-progress-2498 >. Acesso em 3° de janeiro de 2019.

Portal Media Kunst Net. Lygia Clark: Baba Antropofágica. Disponível em: < http://www.medienkunstnetz.de/works/baba-antropofagica/images/2/ >. Acesso em 3º de janeiro de 2019.

PRADO, Gilbertto. As redes artístico-telemáticas. Revista Imagens, n. 3. Campinas: Unicamp, 1994.

QUARANTA, Domenico. A few notes on curating. In: *Beyond New Media Art*. Brescia, LINK Editions, 2013. ISBN 978-1-291-37697-5.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora Martins Fontes WMF, 2012.

RINEHART, Richard. *One of Us! On the Coupling of New Media Art and Art Institutions*. PAUL, Christiane (org.). A companion to digital art. Coleção Wiley Blackwell Companions to Art History. Hoboken, UK: John Wiley & Sons Inc., 2016.

SANTOS, Franciele Filipini dos. *A contribuição de exposições de arte, ciência e tecnologia a partir de 1968 para a historiografia da arte contemporânea*. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia) Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, UnB: Brasília, 2015.

SARAIVA, Alberto. O poema é a máquina. In: Wlademir Dias-Pino. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. (Coleção Arte e Tecnologia, Oi Futuro)

SCHOSSLER, Alexandre. *Colônia revive a marcante exposição 'Sonderbund' cem anos depois*. Portal DW online, seção Cultura, setembro de 2012. Disponível em: < https://www.dw.com/pt-br/col%C3%B4nia-revive-a-marcante-exposi%C3%A7%C3%A3o-sonderbund-cem-anos-depois/a-16253816 >. Acesso em 3° de janeiro de 2019.

SCOVINO, Felipe. *Driblando o sistema: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura*. Anais do XVIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Salvador, Bahia: ANPAP, 2009.

SHANKEN, Edward. *Contemporary art and new media: Digital divide or hybrid discourse?* In: PAUL, Christiane (org.). A companion to digital art. Coleção Wiley Blackwell Companions to Art History. Hoboken, UK: John Wiley & Sons Inc., 2016.

SILVA, Anna Corina da. *Notas sobre experimentação e fruição: MAM-Rio enquanto "laboratório experimental"*. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História. Natal, RN: ANPUH, julho de 2013.

SOUSA, Cinara Barbosa de. *O dispositivo da curadoria: entre seleção, conceito e plataforma.* Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília. Brasília, 2013.

VELHO, Gilberto. *Observando o familiar*. In: NUNES, Edson de Oliveira (org.). A aventura sociológica: Objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. *Projeto, emoção e orientação em sociedades complexas*. In: Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1997.

VIANNA, Hermano. 'Não quero que a vida me faça de otário!': Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro. In: VELHO, Gilberto; KUSHNIR, Karina (org.). Mediação, cultura e política. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.

ZANINI, Walter. Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte. JESUS, Eduardo de (org.). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.