

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES**

PEDRO LUIZ DE ALMEIDA TAVARES

CURADORIA COMO SINAL DOS TEMPOS

NITERÓI

2023

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

T231c Tavares, Pedro Luiz de Almeida
Curadoria como sinal dos Tempos / Pedro Luiz de Almeida
Tavares. - 2023.
105 f.

Orientador: Leandro Mendonça.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Curadoria. 2. Tecnologia. 3. Cinema. 4. Museu. 5.
Produção intelectual. I. Mendonça, Leandro, orientador. II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
MESTRADO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

PEDRO LUIZ DE ALMEIDA TAVARES

CURADORIA COMO SINAL DOS TEMPOS

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Setor de PPGCA, Universidade Federal Fluminense, como requisito à obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientador: Prof. Leandro Mendonça

NITERÓI

2023

PEDRO LUIZ DE ALMEIDA TAVARES

CURADORIA COMO SINAL DOS TEMPOS

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. LEANDRO MENDONÇA

PROF. DR. LUIZ GUILHERME DE BARROS FALCÃO VERGARA

PROF. DR. WILSON OLIVEIRA FILHO

SUMÁRIO

1. RESUMO	6
2. INTRODUÇÃO	8
O CONCEITO HISTÓRICO CURATORIAL	11
3. HANS ULRICH OBRIST E A INEVITÁVEL QUEBRA DE UM TRABALHO ORTODOXO	16
O CURADOR-AUTOR: REFLEXÕES E ATIVIDADES	19
ALCANCE E PREOCUPAÇÕES NÃO MATERIAIS	28
4. FÉ E MISSÕES TRANSDISCIPLINARES	31
5. CURADORIA EM MISSÕES EXPANDIDAS	44
6. PANDEMIA E MUITAS QUESTÕES	55
EXPLORANDO O DESCONHECIDO	69
NOVAS POSSIBILIDADES	78
7. CONCLUSÃO	91
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Tropicália (1967) de Hélio Oiticica.....	11
Figura 2 - Enigmas de uma Noite com Midnight Daydreams (da série Dream Stations) de Ana Maria Tavares.	22
Figura 3 - Atlas Mnemosyne de Aby Warburg.	23
Figura 4 - Performance <i>Contra(ações) do cinema</i> de Wilson Oliveira Filho e VJTrack. Oi Futuro, 2013	27
Figura 5 - Registro da Exposição <i>Travels in Utopia, Jean-Luc Godard, In Search of a Lost Theorem</i>	29
Figura 6 - <i>365 dias também conhecido como um ano</i> (Dmitriev Bondarchuk, 2018) no Festival ECRÃ	34
Figura 7 - Videoarte “Olhe-se” de Ilana Paterman projetada em prédio do Rio de Janeiro durante a pandemia.....	42
Figura 8 – <i>Glory</i> em exibição na abertura do Festival de Berlim em 2019.....	48
Figura 9 - Sessão projetada durante o Festival ECRÃ de 2020	77
Figura 10 - <i>Physical_Chat_1</i> no Watershed Media Centre. 2002	87
Figura 11 - Diferenças entre curador e o <i>Filter Feeder</i> segundo Anne-Marie Schneiler ..	88

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a representação e os avanços do trabalho curatorial a partir do conceito do curador-autor apoiado pelo desenvolvimento tecnológico, questionando o olhar cartesiano de Hans Ulrich Obrist para o trabalho curatorial. Além disso, o estudo considera os limites do trabalho artístico e curatorial, cujos quais foram borrados com o tempo, culminando com a pandemia de COVID-19, momento que todo ecossistema de exposição e produção entra em crise.

Palavras-chave: arte, curadoria, tecnologia, museu, cinema.

SUMMARY

The present work aims to analyze the representation and advances of curatorial work from the concept of curator-auteur (post-producer and counter-curator) supported by technological development, questioning the cartesian look of Hans Ulrich Obrist for curatorial work. In addition, the study considers the limits of artistic and curatorial work, which have been blurred over time, culminating in the COVID-19 pandemic, when the entire exhibition and production ecosystem enters in crisis.

Key-words: art, curatorship, technology, museum, cinema.

Fui movido também por outra razão: pode acontecer um dia (queira Deus que não) que, pela incúria dos homens, pela malignidade dos tempos ou pela vontade do céu que não parece se importar muito com a integridade das coisas desse mundo, a arte sofra de novo desordens e uma ruína análoga. Desejo que tudo que acabo de escrever e tudo que vou expor possa contribuir (...) para mantê-la viva. (VASARI, Giorgio. Vidas. p. 243)

INTRODUÇÃO

O ano é 1967. O artista e teórico Hélio Oiticica e o cineasta e multiartista Neville de Almeida se conhecem devido ao interesse de Oiticica pelos pôsteres utilizados por Neville no longa-metragem *Jardim de Guerra* lançado no mesmo ano. O pôster significava para ambos a subversão e democratização do acesso às obras de arte e neste novo tipo de posse poderiam colar, sem molduras ou pretextos, pinturas de Van Gogh ou Picasso em qualquer parede. O valor estava em subverter e questionar a representação, utilidade e o espaço sacro das obras de arte. Do desejo de Oiticica em ocupar espaços (De Almeida apud Maciel, 2020 p. 263) que o projeto de um longa-metragem nasceu: *Mangue Banguê* (1971) que Neville realizou sozinho enquanto Oiticica estava em Nova Iorque. Neville e Hélio neste interim criaram o que chamavam de *cinema de slides*, que se resumia em “imagens fixas em movimento”, na simples mistura de linguagens para fazer artes: o primeiro cinema¹, quadrinhos, fotonovela, desenho, entre outras. Em 1989 o filósofo Vilém Flusser (1920-1991) escreveu sobre o diálogo entre estas esferas artísticas e prevê a mobilidade das imagens e de seu alcance:

[...] fotografias e filmes são fenômenos de transição em algum lugar entre telas emolduradas e as imagens descorporificadas. Há, entretanto, uma tendência ambígua: imagens vão se tornar progressivamente mais portáteis e os endereçados cada vez mais móveis (Flusser, Vilém. 2002, p. 70)

O pensamento de Flusser nos induz a pensar em questões envolvendo lugar e não-lugar na exposição de imagens em movimento a partir do avanço tecnológico que chega no ápice de sua consideração e discussão durante a pandemia de COVID-19.

Em 1927, o historiador Aby Warburg iniciou o desenvolvimento de seu *Atlas Mnemosyne*, um inventário dos processos figurativos da cultura ocidental² em forma de encadeamento da expressão e arquivo das imagens expostas, interrompido em 1929 devido a morte do autor. A obra que até hoje ganha exposições em novas disposições, incluindo versões virtuais, precisou do estudo dos curadores Roberto Ohrt e Axel Heil para se aproximar ao máximo da versão original deixada por Warburg na exposição *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne – The Original* realizada no Haus der Kulturen der Welt, de forma virtual no segundo semestre de 2020. O conceito original da obra de Warburg já colocava a arte contemporânea como “apresentação de uma mesa de montagem que perturba, reorganiza ou

¹ Recorte temporal dedicado aos primeiros filmes da história do cinema a partir de um contexto específico. Tem como maiores estudiosos André Gaudreault, Tom Gunning e Noël Burch,

² Disponível em <<https://ppghaartuerj.wixsite.com/blog/post/aby-warburg-e-o-atlas-mnemosyne-a-luta-contr-o-caos>> Acesso em 12/01/2023.

insere as formas sociais em enredos originais” (Bourriaud, 2004, p. 83), o que norteia o caminho que traçarei nesta dissertação.

Temos em Neville e Oiticica assim como em Ohrt e Heil dois exemplos de envolvimento artístico na concepção, desenvolvimento e exibição de uma obra artística. A autonomia completa do artista é rara, pois nos tramites de exposições artísticas em algum momento ela tende a se fissurar, seja pela produção do evento ou pelo local de exibição em termos de logística e espaço. Hélio Oiticica e Neville de Almeida fizeram intervenções ao longo dos anos com suas *Cosmococas*³: na sala de cinema, no sistema de projeção, na trilha sonora e, obviamente, na linguagem, enriquecendo assim o fato de total autonomia sobre obra, técnica e espaço. É o que Oiticica chamava de “ver mais além”⁴ e isso significava borrar os limites da função artística e curatorial, o que considero como abrandamento do medo de Vasari a respeito das incúrias dos homens e suas atividades artísticas, também propondo uma possível ressignificação ao conceito de atração⁵ cunhado por Tom Gunning e André Gaudreault tanto para o lado curatorial quanto para a exibição e, claro, para o alcance do público. Afinal, o ato subversivo de colocar o espaço em xeque através intervenções artísticas é uma atração que vai além do olhar para o espaço como local sacro e posição submissa do visitante no ato de contemplar uma obra de arte.

Hélio Oiticica e Neville de Almeida buscaram a linguagem tão concreta quanto à forma concretizada que ambos subverteram. Da linguagem inovadora sai uma experiência em progresso batizada de *quasi-cinema*. Esta noção de progresso e incompletude servia como “uma provocação ao espectador a participar na elaboração da obra a partir de suas próprias sensações e longe de qualquer condicionamento” (Maciel, 2009, p. 285). A imposição e um conceito fechado não interessava a Oiticica que no mesmo ano em que conheceu Neville, elaborou *Tropicália* (1967) obra que propunha deslocamento das funções da imagem em movimento, construindo assim “uma salada multimídia sem muito sentido ou ponto de vista” (Oiticica, 1997, p. 178).

³ Obra lançada em 1973 que se aproxima com a noção de *quasi-cinema* que transformava o público em “participantes” ao invés de “espectadores”.

⁴ Id.. *Fragmento de NTBK 2/73*. In. Maciel, Katia. *Transcinemas*. p. 293. 2009.

⁵ Conceito desenvolvido por Tom Gunning e André Gaudreault durante a década de 70 ao analisar a história do cinema a partir de chamarizes além da narrativa como números musicais e efeitos especiais.



FIGURA 1: Tropicália (1967) de Hélio Oiticica
Fonte: Cultura IG (2020).

Este caso de Oiticica e Neville mostra como o significado da curadoria mudou significativamente nas últimas décadas “tornando-se relevante em diversas áreas e centro do mundo artístico” (Bhaskar, 2020, p. 75). Os funcionários que outrora eram responsáveis pelo cuidado de infraestruturas hoje dão novo sentido à palavra em diversas esferas da sociedade. A crítica e teórica inglesa Claire Bishop (2015, p.270) afirma que entre 1968 e 1972 ascendia um novo tipo de autoria, a do curador independente que crescia simultaneamente à arte de instalação e à crítica institucional, duas frentes significativas do trabalho do curador-autor. Mas para entendermos este avanço precisamos voltar no tempo.

O CONCEITO HISTÓRICO CURATORIAL

Do uso familiar na Igreja, os *curas* cuidavam do rebanho eclesiástico, indo até os colecionadores que montavam “gabinetes de curiosidades”⁶. O sentido de “curadoria” estava no cuidado empregado que ao longo dos tempos tornou-se um trabalho integral. Um caso interessante é o de Elias Ashmole (1617-1692) que foi um faz-tudo renascentista e, conforme Michael Bhaskar (2016), Ashmole foi “um cientista, um viajante e soldado que montou uma

⁶ Salas repletas de objetos curiosos – desde instrumentos científicos a fragmentos do mundo antigo e relíquias místicas.

coleção incrível que até hoje é o centro do museu” O museu em questão foi criado pelo próprio Ashmole em Oxford em 1683 e segue em atividade.

Ao longo dos séculos este trabalho ganhou novas definições e contornos conforme coleções e bibliotecas ganhavam novas normas de acesso através dos museus. O primeiro trabalho que norteia de certa maneira o que é a curadoria hoje vem de Vivant Denon (1747-1825), pintor, arqueólogo e escritor francês que ao invés de exibir obras de arte de maneira desordenada decidiu organizá-las por cronologia, suas escolas e tendências. Com isso, Denon observou a evolução da arte e deu à curadoria um novo sentido para o ato de “cuidar”. As obras assim tinham seu espaços, disposições e finalidades definidas. Com o tempo outras escolas foram criadas a respeito do rigor organizacional como a do curador e historiador da arte Wilhelm von Bode (1845-1929).

Este foi apenas o início das muitas mudanças nas regras para encontrar o sentido das exposições – incluindo também o sentido da palavra “sentido” (Obrist, 2014, p. 77), a exemplo de Marcel Duchamp e seu *Fonte* (1917). Recusado pelo comitê da Sociedade de Artistas Independentes de Nova Iorque que não considerou seu trabalho como arte, Duchamp pensava que se tratava de uma relação direta da obra e sua recepção pública e não suas características estéticas. Bhaskar em seu livro *Curadoria* (2016) levanta a questão sobre a legitimidade dessa sociedade para escolher o que é ou não é “arte” e a dignidade da mesma. O sentido, levantado por Bhaskar, passava por mutações conforme questões filosóficas e éticas permeavam o trabalho dos curadores à medida que a arte se tornava mais conceitual e abria para galerias novas possibilidades de exposição e compreensão do público até chegarmos o dia de hoje.

Se as galerias transformam arte em *arte*, o trabalho do curador é, ao selecionar, expor e construir um conceito, deixando a história em evidência, mesmo ele sendo, dessa forma, um mero agente dos artistas. Se a arte aos poucos borrava as fronteiras de suas nomenclaturas como performance, instalação, filme, vídeo arte, etc., o trabalho do curador expandia conforme estes limites diminuía. Segundo Bhaskhar (2016, p. 81) “O curador deixou de ser um simples cuidador de coisas e assumiu um papel agenciador quase artístico, tornando-se um organizador de eventos, aquele que percebe os movimentos e seleciona estrelas”.

A curadoria como atividade de articulação provisória se tornou uma prática recorrente a partir dos anos 60 como uma busca (Dos Anjos, 2022) que, exemplificados aqui por Oiticica

e Neville de Almeida, olhava para novos sentidos no distanciamento de um trabalho ortodoxo a pensar no museu e o ofício curatorial que se cerca de um trabalho de acervo e disposição de obras. A partir daí a curadoria pôde ser desempenhada por profissionais oriundos de campos disciplinares diversos – da história da arte à filosofia, da antropologia à economia, da educação à prática artística, do cinema à ciência política, entre outros mais – que se seguem dois conjuntos de anotações entre tantos outros possíveis, considerando a natureza transversal da questão.⁷

Pretendo, nesta dissertação, entre exemplos práticos e teóricos colocar a função do curador-autor já como uma realidade que Bhaskar apenas enuncia como uma proximidade através de uma investigação arqueológica moderna. O trabalho do curador tende a se fundir com o do artista a ponto de dialogar diretamente com o público. A curadoria, segundo Martin Gayford “é uma palavra que ficou à deriva” (Gayford, apud Bhaskar, 2016, p.81) e com isso ela ganha diversos sentidos, nortes e significados no mundo da arte chegando ao status de superestrela. Veremos este caso mais à frente como uma grande contradição por parte de Hans Ulrich Obrist, curador, crítico e historiador de arte que defende o pensamento de trabalho mais rigoroso e metódico. Obrist é uma figura que permeará esta dissertação por ostentar seu status de curador em frentes distintas. O poder é uma questão quando falamos de seleção, arranjo e exposição de obras artísticas, levantado por Siegfried Kracauer (1977, p.) como uma construção que nos apresenta códigos cuja força constitutiva é dada total e imanente visibilidade, e ainda assim, permanecem irreconhecíveis, desconhecidas ou despercebidas.

Porém, vivemos em tempos de expansão das atividades artísticas com meios de exposição e significados a ponto de borrar os limites sempre potencializados pela tecnologia que se desenvolve em ritmo desenfreado. Isso impõe uma incompletude sobre o tema: “pois ele ainda se desloca mesmo com a quebra da prática de representação que aproxima, em um determinado contexto, outras práticas de representação” (Dos Anjos, 2022 p. 209) para um espaço expositivo não identificado.

Portanto, o objetivo é analisar e alinhar a noção do curador-autor como um sinal dos tempos e como ela, com a ajuda da tecnologia e do avanço ao acesso a dispositivos como

⁷ Dos Anjos, Moacir. *Crítica e curadoria em cinema*. UFMG, 2023. Disponível em <https://seloppgcomufmg.com.br/wp-content/uploads/2023/06/Critica-e-curadoria-no-cinema-Selo-PPGCOM-UFMG.pdf> Acesso em 09/08/2023.

celulares, tablets e computadores, propõe novos tipos de imersão e renova outros, usando a pandemia de COVID-19 como referência. Artistas e curadores dividiram nebulosas questões quando todos estavam em casa. As formas de apresentação de obras de arte eram limitadas àqueles acostumados apenas com o espaço físico e o ponto de chegada completamente desconhecido, mas até este momento um longo caminho fora percorrido e muitas intervenções foram feitas como veremos a seguir.

Fica evidente, dessa forma, que o tempo, indo da evolução conceitual às mazelas da existência, fez a tarefa curatorial ganhar novos limites ou possivelmente perder todos eles ao ampliar as nossas perspectivas artísticas. É importante colocar que não se trata de um olhar para uma ação artística de vanguarda e sim de sua perpetuação. A citar John Cage (1983 *apud* Mendes, Murari, 2022, p.9) “vanguarda é flexibilidade de mente e ela surge como o dia após a noite para libertar do controle e da convenção” e, segundo Nicole Brenez (2022, p.81), para as vanguardas a arte verdadeira é “forçosamente inapropriável, incontrolável, incompatível com o mercado, revoltada contra sua própria fetichização, irredutível a uma prática disciplinar em insurreição e desvios permanentes”.

Já Michel Foucault (1969, p. 124) sugere que precisamos considerar a autoria para “caracterizar a existência, a circulação e operação de certos discursos na sociedade”. De forma implícita, no mundo online, o curador-autor difunde a possibilidade de borrar fronteiras das atividades artísticas através de ações colaborativas entre autor, curador e público. Assim as extensões eletrônicas e no campo físico através de atos mais nítidos aos olhos trazem a sensação de concretude.

Trata-se de transformar telas, corredores, fios, paredes entre outras possibilidades em ambiente de co-autoria, de duplicidades nos caminhos de imersão e interpretação, além de concretizar as palavras de Foucault envolvendo a existência, circulação e operação envolvendo a pós-produção como um discurso curatorial sobre como ler e apreciar o texto como um artefato cultural (Jeffery, 2016, p. 100).

Quando falamos sobre o “mundo online” trata-se de um conceito que atualmente leva muitos nomes a considerar alguns como *cibernética*, *artemídia*, *artecomputacional*, *digital art*, *espaço online*, entre outros, ganhando expressiva relevância e merecido reconhecimento em um momento de crise global quando a relação homem-máquina era notoriamente mais urgente. Não

por coincidência, “o campo se desenvolve dentro da arte contemporânea imbricada em experimentações e estudos científicos norteados pela interação homem-máquina” (Lautenschlaeger, 2018, p. 188).

**HANS ULRICH OBRIST E A
INEVITÁVEL QUEBRA DE UM
TRABALHO ORTODOXO**

A autonomia de concepção, desenvolvimento e exibição de uma obra de arte é do interesse de qualquer artista. Porém, esta última etapa em especial passa pela mediação do curador e está à mercê de uma série de critérios do exibidor que envolvem o espaço, estrutura, outras obras em exibição etc. O curador ao selecionar uma obra artística deve seguir uma cartilha, segundo Hans Ulrich Obrist, que não acredita na criatividade do curador e não acha que organizadores de exposições têm ideias brilhantes ao redor dos trabalhos de artistas (2014, p. 20). No mesmo sentido, Obrist, que ganhou reconhecimento aos 23 anos de idade ao ir contra suas palavras e curar uma exibição na cozinha de sua própria casa, acredita que artistas e obras não devem ser usados para ilustrar uma proposta ou premissa curatorial à qual estão subordinados. Em vez disso, “é melhor gerar exposições por meio de conversas e colaborações com artistas, cuja contribuição deve conduzir o processo desde o início” (Obrist, 2014, p.47). Esta ideia cria conflitos: em primeiro lugar, com a questão da virtualização do espaço proposta por Oiticica em *Seus Relevos Espaciais* (1959) e *Núcleos* (1960); analisar a arquitetura como uma composição de imagens, “de projeções puras e os efeitos dados pelas imagens e não-imagens” (Maciel, 2009, p. 286) do local é intrínseca à atividade do curador, atividade que Obrist colocou em prática mesmo sem notar ao utilizar espaços de sua pia, o interior da geladeira ou nos armários de sua cozinha como uma atração.

O processo de contribuição citado por Obrist abre um caminho que através do avanço tecnológico e novas possibilidades de exibição e de trocas com o público muda a posição do curador de um simples replicador de cartilhas para as possíveis posições de autor, co-autor, co-produtor e pós-produtor. O curador e teórico Gabriel Menotti (2019, p. 38-39). Defende que o público é introduzido à obra como uma entidade profundamente ligada ao ambiente técnico em frequentes trocas de matéria e energia com ambiente que os cerca. Somente o curador pode conhecer as melhores formas de utilizar o ambiente fornecido através de pesquisas e testes a partir de um contexto imaginado e criado por ele ao ter contato com a obra e selecioná-la para uma exposição ou exibição.

Este caminho certamente esbarrará em algum momento em questões éticas e filosóficas e cada abordagem será respeitada e não questionada a respeito da utilização da obra, seus arredores, infraestrutura e até mesmo as outras obras com que divide o espaço de exibição e exposição. O próprio Menotti (2019, p. 9), ao discorrer sobre um festival de cinema experimental no Espírito Santo defende que a disciplina não foi criada por aqueles que analisam ou produzem os filmes, mas por aqueles que os fazem circular e que os fazem presentes.

Porém, se Obrist é contra este posicionamento argumentando que organizadores de exposições passaram a se identificar como criadores individuais de significado, também reconhece as fontes sutis de justaposição e organização de exibição. A ideia é que vivamos juntos em um mundo em que é possível fazer arranjos, associações, conexões e gestos sem palavras e por meio dessa *mise en scène*, falar. (Obrist 2014, p. 46-47). Em seu *Caminhos da Curadoria* (2014), Obrist cria diversos contrastes a respeito de seu argumento, citando curadores e artistas e seus métodos de trabalho que subvertem a lógica pura das funções artísticas, a exemplo de Christian Boltanski, que afirma que exposições devem sempre inventar uma nova regra para o jogo (Boltanski apud Obrist, 2014, p.100). Obrist afirma, numa contradição, que as instituições não são os únicos lugares onde a história oficial é escrita. Se sua defesa é de um trabalho cartesiano, o espaço, que articula o encontro do público de massa, seria um ponto chave para a realização de uma exposição, o que não será o ponto inicial para o curador-autor ao elaborar uma exposição ou exibição.

A pensar que poucos artistas terão a oportunidade de Oiticica e Neville para transformar a exibição em mais uma forma de diálogo pelos mais variados motivos, fica a cargo do curador dar a ela a vida desejada pelos artistas – ou criar ele mesmo uma nova forma de vida. E aqui revisitamos o espaço citado por Giorgio Vasari na epígrafe desta dissertação ao pensar na fuga das ruínas da arte levantadas em 1550 em seu livro *Vite*. Cerca de um século depois, o pintor Nicolas Poussin (1594-1665) escrevera ao colecionador e patrono das artes Paul Fréart de Chantelou (1609-1694) com uma súplica em forma de cartilha para exposição de seu quadro *O Maná* (1637-39) com a ciência de sua exposição com outras obras e seu não-controle sobre ela:

“(…) eu vos rogo, por gentileza, orná-lo com um pouco de cornija, pois ele necessita disso, afim de que, ao contemplá-lo em todas as suas partes, os raios do olhar sejam retidos, e não tão dispersados do lado de fora, recebendo as formas de outros objetos vizinhos que, vindo misturar-se às coisas pintadas, confundam a luz”.⁸

Enquanto os artistas buscam suas fontes “naturais”, cabe aos curadores apresentarem os objetos não-naturais para o diálogo obra-espectador. Charles Batteux em *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio* (2011, p. 13) observa: “Qual é então a função das artes? É transportar os traços que estão na natureza e apresentá-los em objetos aos quais eles não são

⁸ Poussin. Nicolas. *apud*. Alain-Michaud, Phillipe. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*, 2014. p. 19

naturais de modo algum” (1746, p.13). Cruzar estas funções também é uma ação dos curadores-autores como Peter Weibel, Susan Hiller, Aída Marques, entre outros. Apesar disso, a pesquisadora Elena Filipovic afirma que a história do curador-autor ainda não foi escrita e um longo campo de pesquisa segue em aberto.⁹ De certo que historiadores da arte buscaram signos, símbolos e manifestações nas extensões da própria disciplina, mas sempre se colocaram no centro do comando, sem se arriscar na perturbadora eficácia da imagem (Huberman, 2013, p. 211-212), o que dá um novo significado para a comparência do curador-autor principalmente em tempos pandêmicos como veremos mais à frente. O crítico de arte e teórico russo Boris Groys afirma que “não podemos mais falar da autonomia autoral do artista porque ele ou ela está, desde o princípio, envolvido em uma prática colaborativa, coletiva, institucionalizada, produtiva”¹⁰ o que nos leva a pensar nas atividades que fundem as funções artísticas e de curadoria.

O CURADOR-AUTOR: REFLEXÕES E ATIVIDADES

Começemos por um exemplo que curiosamente Obrist considera de grande importância como exposição que antecipou nosso futuro digital e faz reflexão inicial sobre a era da internet: *Os Não-Materiais* de Jean-François Lyotard (1924-1998) e Thierry Chaput (1949-1990). Segundo Obrist (2014, p. 196), ela dava a “virada curatorial de pensamento radical” que se materializou pela primeira vez e um grande experimento de realidade virtual e a exposição em si como uma obra de arte. Portanto, o curador como autor, mesmo que não explicitamente, é considerado por Obrist um marco para a curadoria. Nesta exposição, os curadores davam os meios e formas de imersão através do uso de fones de ouvido e transmissões de rádio que entravam e saíam de sintonia conforme o visitante se movia pelo espaço, o que transparece o interesse pela tecnologia como extensão da obra de arte e que se tornaria crucial nos anos vindouros. Lyotard chamava os sessenta espaços de *Os Não-Materiais* de “sites”, numa involuntária alusão à internet e que eram dedicados a diferentes temas e questões indo da pintura à astrofísica. Apesar de suas bordas para filosofia de trabalho, Obrist notoriamente admirava os efeitos da inovação de sua profissão. A internet ao longo dos anos mostrou-se como uma formidável alavanca de liberação (Mendes; Murari, 2022) não apenas para as

⁹ “Surpreendentemente, não existem estudos abrangentes sobre exposições pensadas por artistas, nem tentativas mais sérias de teorizar a especificidade dessas exposições”. (Filipovic, Elena. *apud* Bambozzi, Lucas. 2018. p. 83).

¹⁰ Groys Boris *apud*. Bishop, Claire. *O que é um curador? A ascensão (e queda?) de um curador-auteur*. 2015. Disponível em https://issuu.com/vousvoici/docs/o_que_e_um_curador. Acesso em 22/09/23.

funcionalidades das mídias eletrônicas, mas mudou para um nível inteiramente novo de percepção e funcionalidade da mídia (Strate; Braga *et. al*, 2019).

Um exemplo de ação do curador-autor já no campo tradicional do cinema é a forma de trabalho de encadeamento de filmes pensada por João Bénard da Costa (1935-2009), curador e programador da cinemateca portuguesa. Como relata Antonio Rodrigues em *Magníficas Obsessões – João Bénard da Costa, um programador de Cinema* (2011), João Bénard programara filmes clássico-narrativos como uma viagem de encadeamentos entre eles, ou seja, um exercício Warburgiano utilizando longas-metragens, de imagens pré-encadeadas entre si por um outro autor. Cria-se um novo mundo de informações possíveis graças à posição destes filmes em sequências pensadas e programadas pelo curador.

Programar uma sessão requer ao curador tomar partido de um complexo encadeamento de decisões que cruzam as esferas legais, materiais e discursivas. Alguns dos passos necessários para planejar uma projeção incluem, mas não são limitadas a: arrumar patrocinadores, convidar participantes, procurar distribuidores, verificar direitos de exibição, pagar os custos dos artistas, arranjar por seguro a logística de transporte, reservar uma sala, alugar equipamentos, desenvolver material promocional, escrever um texto curatorial, enviar *press releases*, instalar e conectar dispositivos, carregar o suporte fílmico, desligar as luzes e apertar o *play*. (Menotti, Gabriel. 2019, p. 104).

O olhar de Menotti para o trabalho curatorial considerando sessões de cinema como referência é o que se aproxima de uma atualização do trabalho do curador quando falamos de produção e pós-produção e que desembocará na preocupação com a dialética de um terreno novo para exploração. O curador se preocupa em todas as camadas do funcionamento até o encontro da obra com o público. A pensar num projeto com baixo-orçamento estes modos operandi ficam ainda mais evidentes como veremos nos exemplos do Festival ECRÃ, evento que acontece desde 2017 no Rio de Janeiro e que ocupa espaços como o Museu de Artes Modernas (MAM), Estação Botafogo e filiais do Sesc.

Já o trabalho de João Bénard da Costa em seus efeitos responde o que Patricia Mourão (2022, p.1) considera uma questão que gira em falso: a diferença entre o curador e o programador de cinema. Vemos aqui uma clara intervenção do curador e programador ao expor os filmes em certa sequência para gerar uma série de sensações e pensamentos que outrora João Bénard teve ao ver estes filmes. Independente de tê-los visto na mesma sequência ou não anteriormente, a autoria reside no plano de exibição neste caso, já que os filmes foram projetados no “ambiente natural” deles, ou seja, na sala de cinema, ao contrário das intervenções

de Oiticica e Neville e do trabalho de Ana Maria Tavares. Bénard previamente pensou nos efeitos das imagens encadeadas como uma longa viagem, incluindo os intervalos entre um filme e outro. O mesmo aconteceu anteriormente com Henri Langlois (1914-1977), arquivista, historiador, co-fundador, diretor e curador da Cinemateca Francesa, onde encadeou diversos filmes que julgava fundamentais em sentido e significado em programas especiais, oferecendo novos efeitos para cinéfilos que depois foram responsáveis pela *nouvelle vague*¹¹ francesa como Jean-Luc Godard¹² e François Truffaut. Já com *Enigmas de uma Noite com Midnight Daydreams (da série Dream Stations)* (2004) a artista plástica Ana Maria Tavares rompe com a ideia de uma sala de cinema tradicional ao ocupar uma sala do Museu de Arte do Rio (MAR) e intervém no modo de exibição clássico do cinema¹³.

Se João Bénard da Costa pensava numa experiência de encadeamentos a partir da matéria-prima, os filmes, por existir em um ambiente já definido, Ana Maria Tavares pensava na subversão do ambiente no qual esses encadeamentos foram criados, de deslocamento completo da naturalidade e de nossa pré-programação ritualésca de imersão, dialogando de maneira com o conceito do curador-autor que levará em conta o espaço homogêneo e onidirecional da galeria ao substituir o espaço heterogêneo do cinema, neste caso, e a relativização da posição do espectador (Michaud, 2014) que não se vê mais preso a um ponto referencial fixo e estável. O curador-autor coloca em xeque o ponto de vista omnidirecional e aposta em uma nova forma de imersão ao pensar um conteúdo feito para uma experiência mais rígida. A citar Nicolas Bourriaud, o trabalho de João Bénard da Costa e de Henri Langlois eram uma bricolagem de produtos para uma navegação em redes de signos que se inserem em linhas existentes.¹⁴ Hoje, o curador precisa também pensar em um trabalho que se assemelha à uma performance quando toda sua infraestrutura está a seu serviço e conflui com o uso da tecnologia. Falamos assim de um potencial emancipador criado pelo curador para o público. Falamos assim de um potencial emancipador criado pelo curador para o público.

¹¹ Movimento artístico do cinema francês que se insere no movimento contestatório próprio dos anos sessenta.

¹² "A relação de Jean-Luc Godard com a Cinemateca é aqui vivida como algo religioso, de ordem reveladora: "Uma noite fomos à casa de Henri Langlois e então a luz surgiu". Na época, apenas a Cinemateca exibia "o verdadeiro cinema", "aquele que não pode ser visto". Godard, Jean-Luc. In *Histoire(s) du cinéma, chapitre 3b: Une vague nouvelle*, 1998.

¹³ Proposto de forma visionária por Gene Youngblood, na década de 70, o termo "cinema expandido" expressa esse alargamento que a concepção de cinema vem sofrendo nas últimas décadas, priorizando a convergência das linguagens no meio audiovisual.

¹⁴ Ibid. p. 16.

Na exposição *Road To Victory* (1942) apresentada no MoMA o pintor e curador Edward Stenchen incitava a inversão da articulação cinematográfica e sua abordagem tradicional de apresentação das obras: “A exposição é um filme em que são vocês que se movem e as imagens é que ficam paradas” (Stenchen *apud* Alain-Michaud, 2014, p.39). O trabalho de Stenchen, portanto, transformava as imagens em telas e paredes. Já Reginald Pollack (1924-2001) em 1950 descreveu como Constantin Brâncuși (1876–1957) fazia visitas guiadas por seu ateliê como uma grande performance, escondendo suas peças com panos para que o polimento extremo tivesse um impacto maior quando revelado e como as peças deveriam se mover e que um fundo poderia ser movido para uma forma ideal de imersão:

Caía então sobre a escultura, como que por um milagre, um quadrado de luz que iluminava intensamente. A superfície revelada da peça absorvia o brilho do sol, antes de projetá-lo no rosto do visitante e o deixar cego. O efeito tinha algo de miraculoso e assustador... (Pollack, Reginald. 1960, p. 63)

A considerar a performatividade de Brâncuși e o espaço do ateliê como espaço móvel e estilizado, como seria uma recontextualização para experiência semelhante em um ambiente virtual? Gabriel Menotti se aproximou do contexto da visita ao ateliê de Brâncuși readaptando o Museu de Artes do Espírito Santo quando uma nova configuração e decoração pode surgir numa súbita mudança de planos e que eles podem aparecer em um clique com o mouse e não com um golpe de vista feito outrora. Em comum, ambos mantêm o conceito de atração vivo. O conceito inovador faz a aceitabilidade da obra (Michaud, 2014). A origem desta aceitabilidade e como o seu valor é assimilado está no rompimento com o passado, defrontando o entendimento de Obrist e o trabalho curatorial e que Nicolas Bourriaud (2009, p.8) chama de estética relacional ao contrastar com novas formas de prática artística que consiste no ato de mover informação que “constitui em si mesmo um ato cultural que produz sentidos particulares que ao mesmo tempo dialogam dentro campo infinito de trocas” (Meili, 2016, p. 97) e que funcionam tanto nos movimentos curatoriais em espaço físico quanto o online. Nicole Brenez complementa ao falar do cinema de dominação que serve como perfeito acréscimo sobre a ruptura do trabalho curatorial e a normatividade de seus processos através de um envolvimento maior que o do simples protocolo:

No universo do cinema de dominação, eles têm quebrado o cerco, eles têm sucedido em uma ruptura magistral, eles têm recusado a divisão destrutiva entre a função combatente e a função poética; eles são estes “homens em luta, anunciando o verdadeiro significado de suas batalhas e suas próprias palavras”. (Brenez, Nicole. 2022, p. 20).

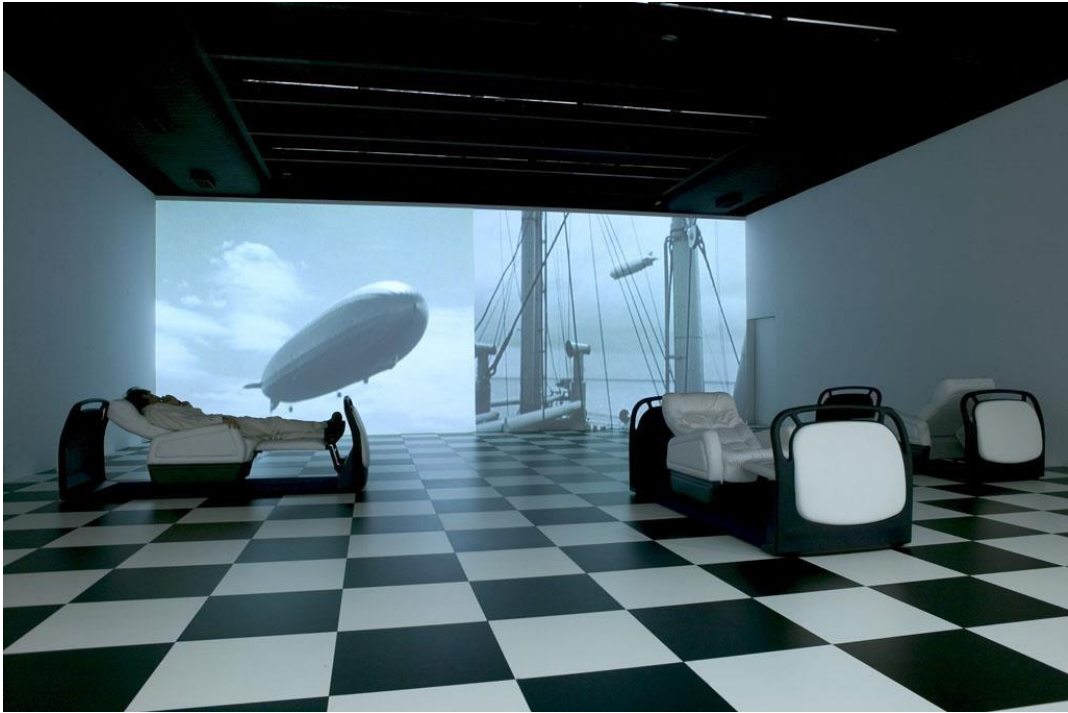


FIGURA 2: Enigmas de uma Noite com Midnight Daydreams (da série Dream Stations) de Ana Maria Tavares
Fonte: Kátia Maciel



FIGURA 3: Atlas Mnemosyne de Aby Warburg
Fonte: Radical Cut-Up

Um último exemplo que une autoria e curadoria é o projeto *Destricted* (2006) criado por Neville Wakefield, conhecido por seu foco em criações não-institucionais que aglutinou obras audiovisuais de diversos artistas de muitas frentes como Marina Abramovic, Matthew Barney, Larry Clark, Tunga entre outros a partir do tema “Arte e Pornografia”. O que difere *Destricted* de outras coletâneas de curtas-metragens lançadas por festivais ao redor do mundo está justamente na seleção, planejamento e a posição dos filmes a serem exibidos como uma escolha de seu curador. Fica evidente, portanto, a importância que um curador-autor tem na concepção do produto final como uma fusão de funções para uma só ocupação. O curador assim parte da noção do conceito de autoria (Bernadet, 2018) e a transforma em atração. São os nomes que funcionarão em primeira instância como atração para ida à sala de cinema. Em entrevista de 2012, Tom Gunning afirma que a pornografia também tem seu elo com o cinema de atrações¹⁵, o que nos traz uma noção de ciclo completo no trabalho de Wakefield ao cruzar espaços pré-definidos.

Cruzar estes espaços pré-definidos e entendidos como propostas ambivalentes, para o curador Lucas Bambozzi pode criar curtos-circuitos e sentidos em meio à vasta e recente literatura em torno da curadoria e da ambiguidade existente nas múltiplas funções do fazer artístico.¹⁶ Há o endosso de David Balzer em *Curatinism: how curating took over the art world and everything else* (2014) e Elena Filipovic que conduz uma série de publicações acerca da noção do curador-autor em *The Artist as Curator* (2017).

Uma questão levantada por Patricia Mourão acerca do curador como uma figura narcisista que o transformava, através da autoria, em estrela vai de encontro à pureza defendida por Obrist. Enquanto em países de terceiro mundo a distinção servia como um prêmio de consolação pela precarização do trabalho e um pacto silencioso com o liberalismo (Mourão, 2022, p.2), em outros continentes o curador de fato saía do trabalho cartesiano que Obrist defende direto para os holofotes. O mais curioso deste movimento é que ele mesmo serve como maior referência para este fato. Em 1990, ao entrevistar o filósofo Paul Virilio (1932-2018), Obrist deu início à famosa e ostensiva série de entrevistas com figuras ligadas à arte e suas formas de trabalho, além de lançar diversos livros-guia para o trabalho de curadoria como A

¹⁵ Disponível em https://abraccine.files.wordpress.com/2023/06/abraccine_traducoes_tom_gunning_pedro_tavares_final.pdf. Último acesso em 19/07/2023.

¹⁶ Menotti, Gabriel. *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. p. 81.

Brief History of Curating (2008) e o próprio *Caminhos da Curadoria*. Obrist tornou-se interlocutor e introduziu diversas maneiras de apresentação e leitura da arte, filosofia e arquitetura através de exemplos de outros artistas para muitos leitores enquanto em sua cartilha defende os limites da função curatorial. E a mais notável consequência deste projeto é que Obrist tornou-se uma estrela, o curador mais famoso do mundo ao lado de Stéphanie Moisdon, levando sua opinião para diversas publicações sobre os mais variados assuntos, incluindo o futuro da arte em tempos pandêmicos como veremos mais à frente nesta dissertação.

Este conflito a partir da afirmação de total proteção às obras de arte e os limites da função do curador de Hans Ulrich Obrist é um dos pontos de curto-circuito como representação dos tempos. O processo de seleção e exibição e o pensamento e ato do fazer de nomes como Lucas Bambozzi e Gabriel Menotti cria uma série de questões sobre a função do curador-artista que buscarei compreender de forma ampla através de exemplos teóricos e práticos a partir de experiência no espaço de museu e cinema e no grande desafio de propor o consumo da arte em formato doméstico a partir da pandemia.

A noção da autoria curatorial pode unir diversas frentes artísticas: na exposição dedicada ao cineasta e crítico de cinema Jean-Luc Godard (1933-2022) *Expo(r) Godard* realizada no Oi Futuro do Rio de Janeiro e com curadoria de Anne Marques e Dominique Paini, curador da exibição do Centre Pompidou, e do próprio Godard, o artista, professor e pesquisador Wilson Oliveira Filho e o artista Marcelo Vieira (*aka* VJtrack) fizeram uma performance em *live cinema*¹⁷. Chamada pelos artistas de “*Contra(ções) do cinema*”, a partir de referências godardianas, como a projeção através de uma barraca referenciando ao longa *Nossa Música* (*Notre Musique*, 2004) e barricadas a citar *A Chinesa* (*La Chinoise*, 1967), na qual todas ganharam imagens projetadas – e sonorizadas também por alusões à obra cinematográficas de Godard com canções de Tom Waits e os Rolling Stones, por exemplo. Temos aqui um caso de um tripé de contribuições para o produto final: a matéria-prima, criada por Jean Luc-Godard e pelos artistas que criaram suas trilhas sonoras; o artista que adapta o material com um objetivo; e, por fim, o curador que, com os elementos de Godard, Oliveira e VJTrack, concebe um terceiro propósito que cerca o espaço da performance, as imagens criadas e recriadas para um efeito de curadoria (Bhaskar, 2016). Ele vai da composição – a citar novamente o *Atlas* de Warburg – ao ilusionismo baseado em contrastes e encadeamentos – a

¹⁷ O termo foi usado originalmente para classificar uma sessão de cinema silencioso que tinha a execução de música ao vivo durante a sua apresentação.

citar novamente João Bénard da Costa – num jogo implícito de valoração não só das obras de Godard e de Oliveira e VJTrack, mas da exposição como um todo. Esta cultura do uso implica uma profunda transformação no estatuto da obra de arte (Bourriaud, 2004).

Vale lembrar que nesta mesma exposição, desta vez em sua primeira exibição no Centre Pompidou em 2006, Godard desafiou as noções de criatividade, interpretação e autoria ao cruzar os espaços pré-definidos indo de homenageado para curador de sua própria exibição. O primeiro passo foi não dividir mais o trabalho com o curador do museu que foi demitido. Isto é o que o próprio Obrist (2014, p. 28). diz ao resumir o “*do it*”: uma tentativa de expandir o campo da curadoria de maneiras sensíveis à expansão do campo da arte no século XX. A exposição de Godard revelou formas de como mudar regras do jogo e perturbar a maioria das convenções do formato Para Obrist (2014, p. 205), em mais uma de suas contradições sobre o trabalho do curador, é preciso questionar incessantemente essas convenções e, sim, mudar as regras do jogo. Godard transformou a exposição num processo em andamento e em constante mudança questionando os acabamentos tradicionais de exposições. Com cabos jogados no chão, a interatividade do público com a exposição se dava em abrir cortinas pesadas e elementos de instalações à vista do público. Godard aproveitou também para utilizar o acervo do museu realocando pinturas para sua própria exposição. É possível, portanto, pensar a curadoria como atração ou como um dispositivo com o uso do aparato que museus e salas oferecem como o cubo branco, os projetores ou a tela grande, a total escuridão, o silêncio etc.? Ações como estas são mais instigantes do que a própria obra de arte?

Porém, se esta exibição fosse disponibilizada ao público com acesso à internet e dispositivos eletrônicos, como as ações de Godard seriam transpassadas para este lugar? Como o público se interessaria por este tipo de intervenções? Pensar em ações como essa poderia ser um olhar para o futuro, porém tivemos um encontro repentino com este tipo de situação, ainda que Marshall McLuhan aviste¹⁸ o futuro nesse horizonte com antecedência atroz¹⁹.

¹⁸ “É claro que o que constituía ‘nova mídia’ de sessenta anos atrás foi bem diferente do que entendemos por novas mídias hoje, e McLuhan estava com o foco na revolução das comunicações, que teve suas origens no século XIX.” (Strate, Lance, Braga, Adriana. *et al.*, 2019, p. 137.)

¹⁹ “Eles costumavam dizer que nas velhas escrituras, ‘não há nada novo abaixo do sol’. Hoje viramos isso ao contrário, não há nada velho abaixo do sol. Tudo é novo. Para o bem ou para o mal.” (McLuhan, Marshall *apud* Oliveira Filho, Wilson. *McLuhan e o Cinema*. 2017. p. 158)

O curador é aquele que, no momento em que a arte é descontextualizada, toma a obra e a inscreve em uma determinada situação expositiva²⁰. O próprio Hans Ulrich Obrist (2014, p. 212) pensa que a curadoria mudará conforme uma geração inata às ferramentas digitais começará a desenvolver novos formatos. Este pensamento de Obrist coloca o curador com novos companheiros de trabalho como engenheiros de redes, desenvolvedores etc., e com a possibilidade que pessoas ligadas à ciência da computação produzam seus próprios trabalhos artísticos e junto de ações da arte contemporânea pela relação homem-máquina citada por Lautenschlaeger anteriormente. Com a pandemia esta visão de mudança deixou de ser exclusivamente geracional e no espaço digital o ato colaborativo de trocas reinterpreta o valor estético das obras artísticas ao apresentar suas facetas mais diversas em novas situações expositivas e num espaço que vai muito além de seus cânones tradicionais, levando à criação de novas formas de imersão e interpretação independentemente da geração do público e dos artistas.



FIGURA 4: Performance *Contra(ações) do cinema*, Wilson Oliveira Filho e VJTrack. Oi Futuro, 2013.

Fonte: Márcia Bessa

²⁰ Flórido Cesar, Marisa *apud*. Rezende, Renato; Bueno, Guilherme. *Conversas com curadores e críticos de arte*. p. 135. 2013.

ALCANCE E PREOCUPAÇÕES NÃO MATERIAIS

A primeira ideia nesta espécie de reorganização de eventos audiovisuais, os transpassando com certa urgência para o ambiente doméstico, é a da democratização do espaço com seu maior alcance. Ainda que o próprio Godard proteste contra a chegada da classe média aos museus e que a mesma os utilize como espaços para passeios turísticos em sua exibição *Travels in Utopia*, Jean-Luc Godard, *In Search of a Lost Theorem* (2006), a ideia de abrangência é sedutora. Para isso, ainda é necessário pensar que o espectador dentro deste escopo da “democratização” precisa de itens básicos como uma conexão em banda larga com boa qualidade e um equipamento de hardware que suporte uma exposição e a exibição de um filme ou instalação, por exemplo. Vale citar que este ambiente instiga pensar a efemeridade das exposições colocadas por Obrist²¹ com relação ao tempo ao pensarmos a obsolescência do mundo online, a exemplo da exposição online *Digital Snow*, dedicada ao cineasta experimental canadense Michael Snow (1928-2023) que passou muitos anos fora do ar por estar hospedada em Flash²² obsoleto sem tanta atenção da fundação Daniel Langlois como uma peça a ser conservada e restaurada com o tempo. Em 2021, durante a pandemia, a fundação fez a mudança para o formato HTML5 e colocou a exposição novamente no ar²³. Já o sempre visionário artista e cineasta Chris Marker produziu em 1997 uma obra audiovisual interativa de multicamadas chamada *Immemory*. Ironicamente, a obra de Marker é dedicada à memória e foi lançada em CD-ROM, o que mais tarde colocou *Immemory* como uma obra fadada a se confinar ao seu próprio tempo. *Immemory* passou por diversas mortes e ressurreições ao longo do tempo. Segundo a especialista em estudos das mídias Isabel Ochoa Gold, *Immemory* sempre viveu precariamente.²⁴ Em 2011 o Centre Pompidou o transformou em uma exibição em Flash até a Adobe anunciar o fim desta extensão em 2020. Estes são exemplos que o curador, neste sentido, também precisará acompanhar de perto a perpetuação da obra e seus novos caminhos digitais como forma de democratização. O artista e teórico Zach Blais considera as formas de desaparecimento e imperceptibilidade como uma “estética anti-internet” e que estas mesmas

²¹ “A curadoria, afinal, produz constelações efêmeras com o seu próprio tempo de carreira limitado (...) há uma amnésia extraordinária sobre a história das exposições”. Id. Ib. p. 76.

²² Flash é utilizado geralmente para a criação de animações interativas que funcionam embutidas num navegador web e também por meio de desktops, celulares, smartphones, tablets e televisores.

²³ Disponível em https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/14266/Digital_Art_Looking_Glass_73-77_Duguet_The_anarchiv_e_Series_.pdf?sequence=5 Acesso em 04/02/2023.

²⁴ Disponível em <https://www.criterion.com/current/posts/7188-the-deaths-and-rebirths-of-chris-markers-cd-rom-immemory>. Acesso em 11/11/2023.

formas oferecem alternativas a ela (Blais,2014 *apud* Menotti, 2014, p. 53). Blais se refere à importância de ações subversivas no uso de novas tecnologias como uma forma de preservação.

Segundo o escritor Stewart Brand, se você está escrevendo um blog, é curadoria. Assim, estamos nos tornando editores e curadores, e os dois estão se fundindo online (Brand, 2014, p. 209). A democratização não é somente para o alcance do público, ela serve também para a própria função curatorial possibilitada pela internet – para Brand, em certo sentido, todos são curadores.

Desta forma, analisar o ato de curar está à mercê do tempo. Como Lucas Bambozzi ao questionar sua própria idade em seu texto *Da curadoria de artista a alguma outra coisa* (2019), notaremos algum sentido nestas ações do tempo. A curadoria como atração, como expansão, subversão e a cogitar que a forma da contra produtividade aparece quando existe uma ruína entre duas ou mais categorias normativas (Preciado, 2015) e trazendo este conceito para o campo artístico, apontaria, assim, para uma possível ideia de contra curadoria como uma necessidade de renegociação e desconstrução de seus valores mais básicos, como o curador suíço Harald Szeeman (1933-2005) considerava como uma flexibilidade. Ele pode ser o criador, às vezes o assistente, às vezes um colaborador, o coordenador ou o inventor (Szeeman *apud* Obrist, 2014, p. 138).



*FIGURA 5: Registro de uma das instalações da Exposição *Travels in Utopia*, Jean-Luc Godard, *In Search of a Lost Theorem**

Fonte: O autor.

FÉ E MISSÕES TRANSDISCIPLINARES

*Faz integralmente parte do cinema a melancolia do próprio cinema, há toda uma esfera que tem pensado sobre esse fenômeno da desapareição antecipada, se pode dizer, sob a égide da ruína, da melancolia etc., mas eu penso que, quase ao contrário, ao reverso, é necessário dar-se conta que isso é imediatamente um esforço de salvaguarda, de perpetuação, de perenização. Então, ao contrário, é um ato de fé, de fato faz-se então a possibilidade de reproduzir o cinema ao infinito.*²⁵

Se começamos com a ideia de ruína da arte de Giorgio Vasari pela malignidade dos tempos, chegamos, portanto, à fé de Nicole Brenez. Entre estas epígrafes residem 463 anos. A perpetuação da arte, este ato de fé, não chega de supetão. Entre elas há teorias e práticas criadas, perpetuadas ou extintas, e elementos que mudaram a produção, compreensão e relação com a arte como a chegada da eletricidade e o avanço da tecnologia que aproximam o processo de concepção e exibição do público e podem torná-lo um co-criador ou um co-curador.

A possibilidade de reproduzir o cinema (e a arte em geral) citada por Nicole Brenez foi construída através dos tempos. Enquanto o mundo passava por intensas mudanças econômicas, sociológicas e principalmente tecnológicas, a posição do curador passou por mutações e como citado anteriormente hoje ele pode ser autor e artista, além da possibilidade de executar a contra curadoria ao colocarmos na mesa o método cartesiano de Obrist. Com isso, a função do curador se expande para um pós-produtor e um *performer*, a lembrar das ações de Godard no Pompidou.

Encontraremos mais contradições na pureza pregada por Hans Ulrich Obrist, um dos maiores curadores, críticos e historiadores contemporâneos: Uma delas é a de considerar o trabalho de Alexander Dorner, diretor do museu de Hanôver de 1925 a 1937, e principalmente o livro escrito por Dorner *The Way Beyond 'Art'* (1947) como sua caixa de ferramentas. Dorner (2012, p. 82-83) defendeu o conceito de história da arte que “permitia lacunas, inversões e estranhas colisões” Em seu ofício Dorner também convidava artistas a criar displays dinâmicos chamados de museu em movimento. Em 1927, enquanto Warburg desenvolvia o seu *Atlas*, Dorner convidou o artista e arquiteto russo El Lissitzky (1890-1941) para criar uma sala para o museu de Hanôver. Dele surgiu *O Gabinete Abstrato*, obra que dialoga bastante com a de Warburg e que reunia obras da coleção do museu para serem movidas em painéis de correr

²⁵ Brenez, Nicole *apud* Adriano, Carlos. *Santos Dumont: Pré-Cineasta?*. 2010.

pelos visitantes. Desta maneira, o visitante criava sua própria exposição e a disposição das obras – ou seja, o visitante era um curador involuntário. É um ato de afastamento de convenções puras e românticas e dava metade do trabalho para o visitante/espectador. Sobre esta ambiguidade, Marisa Flório Cesar (2013, p.147) afirma que este é o mundo, não existe pureza, não existe fora e dentro. Ou tomamos o mundo com seus paradoxos ou ele é impensável.

As estranhas colisões e inversões que Dorner colocava em prática dialoga por completo com a noção de contemporaneidade, o que significa não coincidir perfeitamente nem estar adequado às pretensões de seu tempo.²⁶ Algo que Obrist se diz contra quando alega que o espaço do curador é limitado e suas funções são pré-definidas. Naturalmente ela se aproxima do temor de Vasari às ruínas da arte. Seguir o caminho oposto é um sinal dos tempos para o curador, a curadoria de atrações e seus efeitos.

Em 2015 os historiadores e teóricos André Gaudreault e Philippe Marion publicaram um estudo sobre a ruína do cinema pelo avanço tecnológico, indo do cinema sonoro à internet. “Estaria o cinema, de fato, morto? ”. Esta pergunta, feita por Gaudreault e Marion em *O Fim do Cinema?* (2015) por meio de um quadro cronológico das estipuladas “mortes” do cinema dividido em oito partes, deixa por último a chegada da tecnologia como a pá de cal. Considerando que na suposta “sétima morte” do cinema, Gaudreault e Marion pensaram no ato de “zapear” e a banalização do controle remoto, surge aqui a possibilidade desta mesma peça ser usada como um mecanismo ou eixo para uma forma de interação com obras de arte. É importante pensar, portanto, em maneiras de prover formas de acessar o cinema através de suas inconsistências (Menotti, 2019, p. 9) e o revitalizando como Neville, Oiticica e Ana Maria Tavares e perpetuando, assim, a fé de Nicole Brenez.

Aqui temos o primeiro exemplo prático que envolve curadoria, autoria e, neste caso, o controle remoto como extensão de uma obra com fins imersivos. Durante a terceira edição do Festival ECRÃ, realizado no Museu de Artes Modernas do Rio de Janeiro (MAM) em 2018, o filme de longa-metragem *365 Dias, também conhecido como um ano* (365 days, also known as a year, 2018) do realizador ucraniano Dmitriev Bondarchuk virou uma instalação interativa e exibida em um dos corredores da Cinemateca - a subverter a tradição que a arquitetura do MAM

²⁶ Agamben, Giorgio. In. Rezende, Renato; Bueno, Guilherme. Id p. 147.

oferece quando coloca em dois prédios diferentes o museu e o cinema. A arquitetura do museu deixa claro que somos separados por nossas experiências. O processo se deu quando o filme, inscrito para a categoria de filmes – ou seja, para exibição na experiência clássica do cinema - do festival, foi visto por mim que, ao notar que se tratava de um filme composto por imagens de outros filmes seguindo a linha narrativa dos dias do ano, se tornava uma obra em potencial para uma instalação interativa. Cenas de filmes do cinema clássico que em algum momento davam ênfase para um dia do ano – um relógio, um calendário, uma fala – que assim criavam uma noção de narrativa pela linearidade deram espaço o uso de um controle remoto e um mouse para a interação com o público. Em parceria com o curador de videoartes e instalações à época Daniel Diaz, criei um novo contexto de exibição para este filme. Seguimos uma lógica ética e entramos em contato com Dmitriev Bondarchuk que nos autorizou a transformar o filme numa instalação e mover a exibição do filme do cinema para um museu improvisado, ainda que muito longe do conceito de um filme de museu²⁷. Porém, para elaborar a obra, Dmitriev não teve nenhuma participação.

O filme fora exibido em um televisor e em sua frente havia um tablet que depois fora trocado por um notebook. Criamos assim um calendário eletrônico interativo no qual o visitante poderia, com um controle remoto, acionar via tablet ou com o auxílio de um mouse quando usamos um notebook, para escolher a cena que desejava. A reação imediata de boa parte do público era buscar a cena que “o representava”, ou seja, a cena da data de nascimento de quem estava comandando o calendário. Em seguida, as de seus amigos ou parentes, como se as cenas exibidas os estampassem definitivamente na história do cinema. Uma sensação efêmera, mas que mostra os efeitos da interatividade em um ambiente específico – e que intrinsecamente escolhiam a ordem das imagens a expor. Neste caso o curador usa da fenomenologia da visão - tão constitutiva do cinema – para uma nova função. Era como se a tecnologia da mídia tivesse sido implantada não para representar o mundo, mas para se apresentar (Menotti, 2019, p. 12). Um outro exemplo do deslocamento de filme para uma galeria está no trabalho do escocês Douglas Gordon que expôs através de telas translúcidas e em versão de andamento lento de *Psicose* (Psycho, 1960) de Alfred Hitchcock, totalizando 24 horas de exibição. Sua maior inspiração foi o trabalho observacional de Andy Warhol em filmes como *Sleep* (1964) e *Empire* (1965).²⁸ Este mesmo tipo de evento e manipulação foi trazido para a internet através da série

²⁷ Kuiper, John. *Film As Museum Object*. (1985) p. 39-42.

²⁸ Disponível em <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/76>> Acesso em 30/01/2023.

de filmes *Forwards and Backwards*: artistas, cinéfilos e anônimos buscavam através de sobreposições exibir um filme de frente para trás e de trás para frente sempre simultaneamente para um novo efeito. Boa parte destes filmes são disponibilizados em sites de compartilhamento de vídeos como Vimeo, VK e YouTube como é o caso de *The Shining: Forwards and Backwards* (2011) da dupla John Fell Ryan e Akiva Saunders a partir de *O Iluminado* (1980) de Stanley Kubrick que ganha o subtítulo de “chão mix” numa alusão ao trabalho dos VJs. Neste caso, manipulações de antigas imagens para criar novas e coloca-las na imensa biblioteca de imagens que é o YouTube vai de encontro ao pensamento de Thiago Baptista (2010) que este é o novo cinema de atrações²⁹.

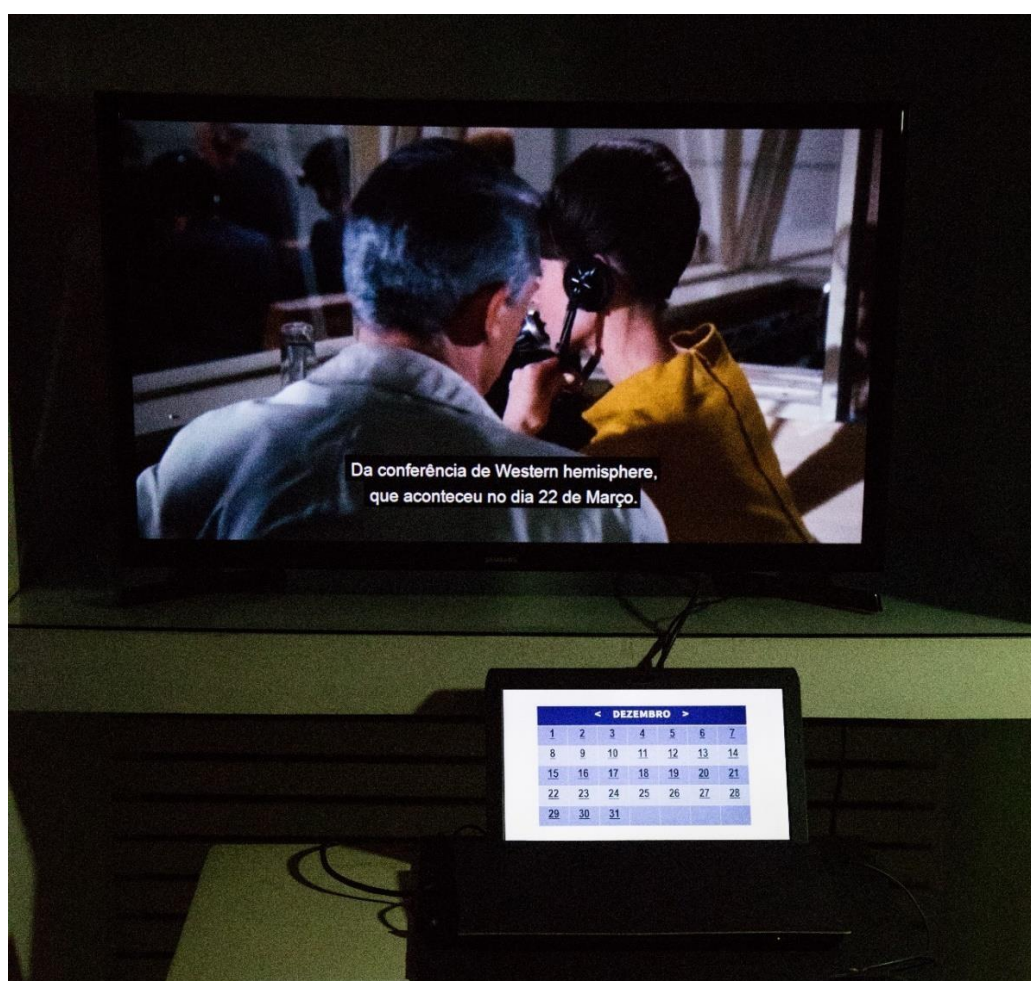


FIGURA 6: *365 dias também conhecido como um ano* (Dmitriev Bondarchuk, 2018) no Festival ECRÃ

Fonte: Festival ECRÃ

²⁹ Baptista, Thiago. *Será o YouTube o novo “Cinema das Atrações”?*. 2010



The Shining Forwards and Backwards (John Fell Ryan e Akiva Saunders, 2011)

No caso da terceira edição do Festival ECRÃ, ainda em um mundo pré-pandêmico, as obras interativas – videoartes e instalações - estavam dispostas como o *Atlas* em uma ampla sala da cinemateca, ainda que improvisada; bastavam poucos passos para encontrar uma nova obra para dialogar - um óculos VR de total imersão, uma projeção de uma cidade brasileira no chão em que o visitante poderia interagir com a sombra do seu corpo criada pela luz do projetor etc.

Um outro exemplo vindo da mesma edição do Festival ECRÃ é do trabalho dos realizadores Chloé Galibert-Laîné e Kevin B. Lee, que partem de ações registradas em desktop de computadores – também conhecidos como *desktop cinema*³⁰ - para criar seus filmes e levanta questões sobre esta mudança. Os filmes da dupla são feitos com o preceito de deslocamento da tela do computador para a tela do cinema também usando imagens preexistentes. Como influencia a rearticulação destes filmes para a experiência de imersão que completa um ciclo – o filme feito no computador visto em outro computador? Erika Balsom (2014, p. 38) chama este movimento de *cinema-site-specific* Em *On The Eve of The Future: Selected Writings on Film* (2017) Annette Michelson percebe este mesmo ciclo em *Letter to Jane* (1972) de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin que minuciosamente detalha uma imagem da guerra do Vietnam. Michelson pergunta “Quando um filme é um *filme*? Ou melhor, o que é o cinema? ”

³⁰ Disponível em <https://www.alsolikelife.com/home/desktop-films> Acesso em 16/01/2023.

(Michelson, 2017, p.52). Estas são questões que ganharam pertinência em tempos de pandemia e subversão dos espaços e mídias. Essas experiências citadas vão de encontro às palavras de Jacques Aumont sobre o cinema e suas novas mídias³¹, o deslocamento das funções do dispositivo e o que está em jogo nas experiências contemporâneas citadas por André Parente e Victa de Carvalho (2009, p.34), a citar três momentos-chave como o cinema de atrações, o cinema expandido e o cinema de museu, cujas noções partem sempre da mudança de dispositivo. Para Paola Barreto (2016, p. 54), “a rede digital é pensada não somente como um “meio” para exibição dos filmes, mas também como um “modo” de produção de filmes, ou seja, um modelo generativo que moldam novos regimes para a imagem em movimento”. O filme, nestas condições, pode ser considerado como material ao invés de experiência a partir da insistência da reprodutibilidade da imagem em movimento para Erika Balsom (2014, p. 44), o que levanta questões sobre o real valor de sua produção e exibição que estará à mercê do trabalho de um curador ou curador-autor, independentemente de suas classificações: filme, instalação, videoarte, performance etc.

Enquanto a curadora e autora Sarah Cook se debruça na arte contemporânea com fins de criar a história da arte viva a partir do *corpus* de criticidade e as instâncias de trabalho de artistas contemporâneos, em especial a arte digital como herdeira da tradição do cinema e da videoarte, Obrist, ao analisar o trabalho de Walter Hopps (1932-2005)³² acidentalmente descreve o trabalho de um curador-performer e promove um encontro inesperado:

“Em 1975 [Hopps] fez a curadoria daquela que talvez tenha sido a maior exposição democrática (...) convidou o público a trazer suas próprias obras. Cumprimentando pessoalmente cada artista, ele instalava as obras no mesmo instante, o que resultou em acomodar mais de quatrocentos trabalhos (...)”. (Obrist, Hans Ulrich. 2014, p. 91)

Esta descrição também se espelha à distinção de Olafur Eliasson entre museus como produtores de realidade e como *containers* de realidade. Eliasson aborda o futuro no qual os

³¹ “O que é novo, hoje, não é realmente a posição do espectador diante do filme. (...) Ele continua indo ao cinema (...). Afinal, a tentação é dizer “eu pego isso [um DVD], vou para minha casa, assisto, acelero se for preciso, vejo a cena doze, pois as outras me aborrecem”. (...) apesar da possibilidade técnica de fazer isso da forma que quisermos, muitas pessoas ainda vão ao cinema se sentar durante duas horas. (...) [O cinema] é o último dispositivo aonde vamos para olhar algo e para escutar. Se vou assistir um jogo de futebol, não vou nem para olhar nem para escutar, mas para vibrar, participar etc. Se vou ao museu de arte contemporânea, não vou para olhar, mas para passear, ver coisas de arte. Então o dispositivo cinema é o último que nos diz: olhe”. (Aumont, In Nogueira, 2010.p. 184).

³² Walter "Chico" Hopps foi um diretor de museu americano, galerista e curador de arte contemporânea. Hopps ajudou a destacar os artistas do pós-guerra em Los Angeles durante a década de 1960 e, mais tarde, redefiniu as práticas de instalação curatorial internacionalmente.

museus serão coprodutores junto com artistas e público de um novo modelo de realidade, dando ao curador um novo sentido para seu trabalho (Eliasson *apud*. Devenport, p. 141).

Curiosamente, Cook, vindo de extremo oposto argumentativo, chega ao mesmo ponto de Obrist quando analisa as manifestações físicas da instrução nos trabalhos com imagens em movimento e na própria tecnologia. A reprodução de filmes e vídeos seguem instruções e que ao citar a análise de Hannah Holling sobre *Zen for Film* (1964) de Nam June Paik em *Revisions – Zen for Film* a partir da arte como objeto – seja analógico ou digital – teremos novos efeitos: “Ao invertermos o pressuposto tradicional de que o trabalho de arte é um objeto, somos levados a nos perguntar se os trabalhos de arte não poderiam ser concebidos como entidades temporais – eventos, *performances* ou processos”. (Holling, 2015, p.20)

Subverter lógicas e tradições de exposições e exhibições criaram termos como os já citados cinema de museu, *live cinema* e como os filmes para *lounges*; todos eles são permeados pela performance do curador considerando o pensamento de Holling. Seja realocando em espaços, suas instruções básicas, recriando a “matéria-prima” ou até mesmo o funcionamento do espaço de exposição como promover uma exibição com obras do público. Podemos dizer que esta mesma atividade esteve presente no cinema experimental em Stan Brakhage, Peter Kubelka e Tony Conrad ao criar uma imagem a partir de outra ao manipula-la (Beiguelman *apud*. Maciel, 2021, p. 135) mesmo a colocando posteriormente em seu tradicional ambiente de exposição – a sala de cinema – que posteriormente foi replicada em dezenas de formas, incluindo os já citados filmes da série *Forwards and Backwards*.

Podemos dizer que o trabalho curatorial agora possui diferentes versões de si mesmo – *performado*, instalado, documentado. É uma ação compreensível nos trabalhos que mudam seus dispositivos para criar imagens em movimento – o código (COOK In. MENOTTI, 2014, p. 61). Outros exemplos criados no Festival ECRÃ em um mundo pandêmico e na pós-pandemia serão abordados nesta dissertação para compreensão ampla das funções do curador-autor em diversas possibilidades de atuação que o joga para longe dos holofotes. No ambiente no virtual e no físico, o pensamento é o de nos permitir criar sobre a plataforma e que ela pode funcionar em ambas esferas (Raffel *apud* Szántó, 2021, p.25), o que pode gerar experiências coletivas ou individuais a depender do ambiente pensando o museu e a sala de cinema como uma missão transdisciplinar (Noorthoorn *apud* Szántó, 2021, p.35). A pensar na epígrafe de Nicole Brenez e sua fé da perpetuação do cinema quando fala de uma comunidade cinéfila em

alusão aos fóruns e a troca de arquivos de torrents pela internet³³ como uma espécie de extensão da tradicional ida ao cinema e a mescla de atividades que mantenham as obras vivas, pensar em exposições *transcinema* (Figueiredo *apud.* Maciel, 2009, p.234) ao misturar seus dispositivos e espaços é outro olhar de esperança. Se o cinema vive uma crise de identidade agravada pela pandemia, é normal que existam expansões em que as possibilidades das imagens se transformem e se multipliquem (Buarque De Holanda *apud.* Maciel, 2021, p. 245). Pensar os meios e formatos que chegarão ao visitante ou espectador é uma tarefa para o curador, seja ele um autor, um performer ou contra curador. Porém, é necessário frisar que não se trata de uma negação aos métodos tradicionais defendidos por Obrist, pois eles servem de ponto de partida, referência e de complemento, a citar o pensamento de Maria Esther Maciel sobre os méritos da literatura moderna: “(...) a negação, nesse caso, não pode ser interpretada apenas como recusa ou destruição, mas como crítica capaz de manter vivo o passado, de com ele dialogar de forma polêmica e usá-lo de um modo criador” (Maciel, 1995, p.21).

O curador-autor ciente de sua posição de artista além de um simples mediador entre artistas e instituições partirá, portanto, da ideia de um manipulador de estímulos (Youngblood, 1970, p. 78). Esta polarização de funções está ligada à evolução artística que Gene Youngblood chama e profetiza de “revolução involuntária”³⁴ intrínseca às condições do mundo de hoje e com o entorno que o artista deve trabalhar. Levaremos rapidamente esta situação para o momento em que todos estavam trancados em suas casas por conta da pandemia. A complexidade psicofísica entre público e obra passa pela modulação do curador. Suas decisões estavam em um campo imaginário de atuação, pois ele não teve qualquer contato com o entorno e tampouco com as condições tecnológicas que o espectador consumira as obras – por mais que se construa um espaço ideal, não teremos controle sobre o funcionamento da estrutura de quem consome. Foi um momento de embaçar o campo de atuação do artista e do curador-autor e que por mais que ambos idealizem ações guiadas via internet, o campo e a ordem de consumo e imersão são completamente desconhecidos e que seguirão como uma de suas principais características na história da arte considerando as exposições online como uma opção definitiva.

³³Alguém ainda poderá dizer que a distância geográfica favorece a proximidade mental, para amaciar artimanhas de personalidade ou conflitos territoriais que geralmente caracterizam capelas/congregações locais. Falando pessoalmente, com meus amigos e meus estudantes, sinto-me próxima a cinéfilos que talvez nunca encontrarei.” Brenez, Nicole. https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/4113/3066 Acesso em 27/01/2023.

³⁴ *Ibidem*, p. 26.

Se o consenso entre muitos curadores que a emergência das instalações gerou aproximação de procedimentos entre “instalar” e a criação de um ambiente que potencializa a obra (Bambozzi *apud.* Menotti, 2018, p. 91), a pandemia colocou público, artista e curador-autor em campos desconhecidos. É considerar que o museu é capaz de organizar públicos, fomentar mercados, promover e preservar certas culturas³⁵ e nos questionar quais seriam os efeitos dos sistemas digitais sobre essas operações clássicas de instituições na medida que borram as fronteiras e expandem as possibilidades de realização e exposição. Nesta expansão – ou atração³⁶ – é válida a noção do *efeito do observador*³⁷, a considerar o *modus operandi* do artista e de sua obra. Como o ambiente é fundamental para os fins de imersão, a questão é: Qual é a melhor maneira de explorar o desconhecido na interatividade à distância? Quais caminhos o curador-autor deve considerar ao debruçar-se sobre a obra sabendo que o ponto de chegada é desconhecido? Ainda que a intenção final de imersão seja desconhecida, é necessário também notar a estrutura da internet como um espaço livre, o qual André Mintz considera como uma performance em si³⁸ e que esse espaço, ao contrário dos museus e cinemas, é um espaço imapeável (Chun, 2006, p. 39). Já o pesquisador e curador Arlindo Machado (1949-2020) considerava o vídeo como um dispositivo, “um evento, uma instalação, uma complexa cenografia de telas, objetos e carpintaria” (Machado, 1997, p. 13). É necessário, portanto, pensar o que envolve a “carpintaria” neste “espaço imapeável” e que os experimentos têm efeito apenas quando publicados (Lazlo, 2014). Museus e visitas online deixarão de ser produtos de um tempo específico e se tornarão alternativas definitivas por necessidades notadas somente em um tempo crítico da história da humanidade. Com isso, o trabalho do curador ganha novos contornos em sua definição quando seus efeitos podem variar de acordo com cada espaço e concomitantemente trabalhar com novos valores. Isto é, trabalhar com objetos materiais para tecnologias imateriais, ou, a citar Obrist (2014, p.194), a mudança do modernismo para o pós-modernismo.

³⁵ Idem. 2014, p. 12.

³⁶ “Seguindo esses pensamentos e os ampliando para o âmbito do digital, poderia parecer que as mídias eletrônicas, também conhecidas como interativas, também se enquadram sob o título de cinema de atrações (...)” (Elsaesser, Thomas. 2018. p. 79). O conceito de cinema de atrações elaborado por Gunning e Gaudreault são ao mesmo tempo um momento histórico, mas um olhar que atravessa momentos do cinema.

³⁷ Na física, o efeito do observador são as mudanças que o ato de observação irá fazer em um fenômeno que está sendo observado. Este é muitas vezes o resultado de instrumentos que, por necessidade, alteram o estado do que medem de alguma maneira.

³⁸ “As paisagens da internet não são apenas pictóricas, mas são performadas pela obra.” (Mintz, André. 2018, p. 19).

É necessário pensar que no deslocamento urgente no caso da pandemia é um tateamento sem qualquer tipo de negociação, um espaço desconhecido e não um salão de novidades com estruturas e saídas concretas. Re-imaginar a imersão às interfaces que unem corpo e máquina pode moldar novas realidades e mudar o mundo (Szantó, 2021, p. 191). Tratamos de transformar crise e ruína em novas modulações da imagem, imersão e interatividade em fé. Na mesma medida em que tudo virou virtual, tudo virou imagem em movimento – uma aproximação involuntária de outras artes com o cinema (Buarque De Holanda *apud*. Maciel, 2021, p. 244) e que Lula Buarque de Holanda defende como forma de maior concentração para instalações e videoartes que muitas vezes são prejudicadas no espaço expositivo pela dispersão, pelo acúmulo de obras e pela falta de uma poltrona confortável³⁹. Porém, se o visitante possui sua poltrona confortável, mas está em sua casa a observar uma instalação com as cortinas abertas, com pessoas conversando ao redor, com o barulho de obra do vizinho, estamos mesmo diante de um ambiente ideal para a concentração e imersão? Cabe então ao próprio público escolher sua melhor maneira e ambiente de consumir uma obra ou filme: o horário, a tela, o espaço. Não será uma instituição que definirá as condições de consumo do público. Voltamos, desta maneira, às performances curatoriais, agora de maneira involuntária. Esta forma de transitar define mais o contemporâneo do que a materialização das obras.⁴⁰

O que também é contemporâneo e única parte inviolável para a obra neste deslocamento doméstico é o que Thiago Carrapatoso considera como uma rede de significações que acompanham a obra (Carrapatoso *apud* Menotti, 2019, p. 71) como as instituições que as exibiram, se ela faz parte de alguma coleção etc. Para um filme esta marca ganha peso quando pensamos em quais festivais um filme foi exibido, o autor e suas premiações. Embora Carrapatoso não acredite que em meios virtuais essas informações tenham a mesma importância, a noção de autoria como atração entregue pelo público mostra como ela ainda faz diferença a pensar na edição de 2020 do Festival ECRÃ⁴¹ que aconteceu integralmente online.

³⁹ *Idem*, p. 245.

⁴⁰ Tejo, Cristiana. In. Rezende, Renato. Bueno, Guilherme. Id. 2013. p. 272.

⁴¹ A obra mais visitada através do streaming foi o filme “Sertânia” do celebrado diretor Geraldo Sarno (1938-2022), o que mostra que além da força da autoria, o interesse do público também está ligado à região e suas proximidades. Com a alta resposta do filme, a informação foi passada “de mão em mão” e o filme chegou a ter 4 mil acessos simultâneos, algo que não teve durante sua curta carreira no circuito de cinemas brasileiros. Outro realizador consagrado, James Benning também foi responsável por um dos filmes mais vistos durante o festival em 2020.

Carrapatoso confirma como o espaço virtual muda as relações e significações e que ele foge do controle da própria curadoria e o cita como um campo incontrolável e até irrastrável.⁴² Uma das preocupações do autor é como este ambiente não é passível de uma reprodução fidedigna a partir das cores de uma obra. Neste sentido penso em Jean Baudrillard a citar que a mais alta resolução de imagem corresponde a menor taxa de realidade (Baudrillard *apud* Maciel, 2021, p. 135).

Como um exercício que reforça a fruição livre do público com uma obra sem maiores informações, nesta mesma edição do Festival ECRÃ, a fim de nos aproximarmos organicamente de nosso público promovemos projeções em locais-chave da cidade do Rio de Janeiro. Em prédios e comunidades da cidade, videoartes foram projetadas sem maiores informações, da mesma maneira que, um público livre da ficha técnica de uma obra faria no espaço virtual ou numa exposição com uma intervenção curatorial, longe de uma resolução alta, porém próximos do espaço físico. É o que Gabriel Menotti considera como “a tensão entre corpo e tela, eu e outro, um trabalho que em certo sentido movimenta os interstícios que separam de forma arbitrária cultura e civilização” (Menotti, 2014, p. 16). Foi a forma que encontramos naquele momento para expor obras sem que uma estrutura tecnológica fosse exigida para o público e, também, que tivéssemos o mínimo de controle sobre a experiência e de imersão, mesmo que com uma parcela mínima de nossa seleção.

Nossa outra forma de diálogo com o público foi utilizando as redes sociais de maneira tradicional a princípio, mas expandindo para uma proximidade através de grupos de Telegram onde os mais interessados pelo evento poderiam interagir conosco, tirar dúvidas sobre obras e, além disso, saber mais sobre as atividades como debates, performances, masterclass etc. É algo que durante a pandemia foi feito pela Fundação Zinsou para engajar seu público através do WhatsApp e despertou o interesse do Museu do Louvre (Zinsou *apud* Szántó, 2021, p. 56). As redes, como afirma Manuel Castells “constituem a nova morfologia social de nossas sociedades” (Castells *apud* Sobrinho, 2016, p. 129) e a julgar que na era digital existem dois aparelhos para cada cidadão urbano (Molfetta, 2016, p. 127), esta forma passa por constantes mudanças sendo a principal delas o avanço tecnológico que transforma a dialética dos códigos sociais seja pelo meio (o aparelho em si ou novos aplicativos), pelos novos sentidos (formas de

⁴² Idem p. 75-76.

interatividade) e interpretação (tempo, espaço, presença etc.) já que a tela é um espaço material e imaginário de composição visual (Menotti, 2014, p. 17).

Usar as redes para fins curatoriais é uma atividade recorrente no Festival ECRÃ a exemplo de como o longa-metragem *Família.Trabalho.Compras*⁴³ (Family.Work.Shop.,2018) do artista visual e DJ holandês 猫シCorp. O filme foi incluso na seleção de filmes para a terceira edição do evento ainda em um mundo pré-pandêmico com trocas de mensagens com 猫シCorp. através do Instagram com exceção de um link enviado para nós para baixarmos o arquivo do filme e exibirmos. Esta é uma singela ação de quebra das regras e burocracias de negociação e futuro agenciamento de uma obra de arte. Este filme também foi fruto de uma experiência de subversão curatorial que me debruçarei no próximo capítulo.



FIGURA 7: Videoarte “Olhe-se” de Ilana Paterman projetada em prédio do Rio de Janeiro durante a pandemia.

Fonte: Festival ECRÃ

⁴³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=N6mhBi6B3W0>

**CURADORIA EM MISSÕES
EXPANDIDAS**

Falemos de um fenômeno pré-pandêmico que interveio diretamente na linguagem cinematográfica. Um ato potencial de liberar o cinema do cordão umbilical da literatura e teatro e que expande os filmes para áreas mais complexas de linguagem e experiência (Youngblood, 1970, p. 76). Filmes feitos para a experiência do museu, de um espaço naturalmente mudado se pensarmos no ambiente natural de imersão dos filmes. Um espaço livre onde artistas e curadores podem criar e trocar para um diálogo concreto entre público e obra. Para este tipo de ação vale o pensamento de Thomas Elsaesser:

Não obstante, os cineastas também se opunham ao museu por conta das reais diferenças entre o museu e o cinema como lugares específicos e espaços discursivos, com histórias, arranjos espaciais e economias de atenção bastante distintas. (Elsaesser, Thomas *apud* Menotti, Gabriel. 2018, p. 33)

Cria-se um conflito interessante e que me leva a pensar na funcionalidade dos espaços como extensão e possibilidade de diálogo e remanejamento da experiência de cinema para outros locais e na afirmação dos rumos da história da arte que Georges Didi-Huberman coloca como uma “história de efeitos (...) dirigidos rumo a alguma coisa para se orientar *rumo à outra coisa* (Huberman, 2013, p. 282). Segundo Dominique Paini (2002, p. 67), a citar a relação do espectador do museu com o espaço, “do espectador se exige um “visitante”, um *flâneur*, que entre e saia da sala sem a prisão espectral da fruição fílmica, com todos os desconfortos e limites duma visita”. A grande jogada, deste modo, é dar fim ao regime que muitos realizadores de cinema fizeram ao dialogar com o museu sendo boa parte de forma simbólica.

Em um mundo onde a troca é a única constante, é óbvio que não podemos permitir a dependência de uma linguagem tradicional (Youngblood, 1970). Realizadores como Andy Warhol, Harun Farocki, Cao Guimarães, Chantal Akerman, Kevin Jérôme Everson, Peter Greenaway, James Benning, Michael Snow, entre tantos outros tiveram seus filmes projetados em museus ou realizaram obras com este fim: deslocar-se do cinema para um cubo branco ou para um ambiente criado por um curador dentro de um museu. Portanto, podemos considerar a curadoria como uma atração na fuga das disposições tradicionais de um museu? O exemplo de *Sleep* (1964), de Andy Warhol (1928-1987), é passível de exibição em *looping* como obra audiovisual para museus, enquanto seus espectadores podem observar o sono de um homem entre o ir e vir das galerias, mas este mesmo sono também é uma narrativa do corpo para a contemplação na experiência de cinema. O mesmo pode ser dito de *Empire* (1965) também de Warhol ou *Nightfall in Shanghai* (2007) de Chantal Akerman que foi exposto no Oi Futuro do

Flamengo durante a exposição *Tempo Expandido* em 2019 ou as obras audiovisuais de Harun Farocki inspiradas por *A Saída dos Operários da Fábrica* (1895) dos irmãos Lumière expostas lado a lado em uma grande sala na filial paulistana do Instituto Moreira Salles em 2019. Todos estes filmes estão passíveis de uma dupla leitura a depender de seu ritual de imersão. Pode parecer um pensamento cabível para qualquer filme que se desloca de um lugar para outro, porém Gene Youngblood esclarece como a leitura é completamente diferente:

Os únicos filmes capazes de resistir às múltiplas exposições da mesma maneira que os quadros ou os discos que desfrutamos repetidamente são os filmes sinestésicos nos quais o espectador está livre se inserir na experiência de maneira diferente cada vez (...) a manifestação mais pura da consciência (Youngblood, Gene. 1970, p. 152).

Podemos, portanto, afirmar que a experiência parte de um estado de liberdade e que ela é mutável. Um bom exemplo deste fenômeno é o de *Glory* (2019), filme estrutural⁴⁴ de James Benning que capta a destruição de uma bandeira dos EUA durante uma tempestade em alto mar pela câmera de segurança de uma embarcação norte-americana. Sua primeira exibição pública foi durante o Festival de Cinema de Berlim no formato de instalação, porém o espaço pensado para exibição do festival está longe das frentes aqui estudadas – e que vai de encontro às palavras de Youngblood. *Glory* foi selecionado para a mostra Forum Expanded dentro do festival e foi exposto durante o coquetel de abertura do evento. Pensar em um ambiente de trocas sociais como local para exposição cria um curto-circuito interessante: Estamos diante de um local com baixa luz como um museu, porém, ao contrário do trânsito de pessoas que um museu implica após um tempo de observação da obra. No coquetel as pessoas tendem a criar rodas de conversas involuntárias, estão estáticas em boa parte do tempo e deslocam seu olhar e atenção para as pessoas com quem conversam e ficam de costas para a tela na qual a obra é exposta. Fica evidente a intervenção curatorial neste momento de não-imersão e como ela torna-se uma atração. Isso leva a questão da apropriação que Angela Meili resume muito bem quando pensamos na atividade de recriar obras, espaços e interações com uma obra artística:

Apropriar, no sentido da palavra, é fazer próprio, fazer do seu jeito. Pegar uma ferramenta, linguagem ou solução tecnológica e utilizar para uma função específica ou, ainda, produzir novos recursos a partir dos existentes. (Meili, Angela. 2016, p. 84)

⁴⁴ O filme estrutural foi um movimento de cinema experimental de vanguarda proeminente nos Estados Unidos na década de 1960 e que se desenvolveu nos filmes estruturais/materialistas no Reino Unido na década de 1970 e tem como seus ícones nomes como Michael Snow, Hollis Frampton, Ernie Gehr e o próprio James Benning.

O conceito para exibição de *Glory* no Festival Berlim já foi implementado em outras frentes como lojas e empresas e chamado de filmes para *lounges*⁴⁵, que é uma expansão ou um paralelo ao conceito do cinema de exposição criado por Jean-Christopher Royoux em 1997 que aproxima a “caixa preta” dos filmes ao “cubo branco” das exposições. Moacir dos Anjos reitera a força das imagens em movimento no espaço de exposições com “aproximação que se faz aparente a quem visita mostras de arte contemporânea, onde a presença de imagens em movimento passou a ser cada vez mais frequente – em alguns casos, dominante” (Dos Anjos, 2022, p. 216) e de maneira dominante nos espaços virtuais. Afinal,

(...) as artes plásticas e a arte contemporânea no século XXI passam a lidar de modo cada vez mais intenso com imagens em movimento/sons em telas máqunicas múltiplas, deslocamento que vai da antiga “videoarte” do século XX para instalações do “cinema-exposição (...) (Pessoa Ramos, Fernão. 2016, p. 26)

e que na sua mudança para o espaço cibernético precisam cumprir de alguma maneira algum tipo de interatividade e, com isso, criam movimentos, mesmo que estes sejam da tela em si e não da obra.

Sobre a imersão nos *lounges*, as imagens podem criar a mesma sensação de uma música ambiente ou acompanhá-las a partir de percepção extra-sensorial que Gene Youngblood chama de desencadeamento de uma revolução interior através da manipulação exterior (Youngblood, 1970, p. 258) que incluem outras manipulações sensoriais como o cheiro do espaço e a iluminação. De modo geral, a ideia destes filmes é criar uma boa sensação para consumo, relaxamento e bem-estar. Apesar de *Glory* não ser um filme destinado às boas sensações, exibi-lo em um coquetel em um evento de cinema na Alemanha se resume grossamente em pessoas de diversos locais do mundo reunidas a se divertir enquanto uma bandeira norte-americana é destruída pela natureza ao fundo – o que não deixa de ser uma pertinente maneira de exposição. Menotti acrescenta sobre o trabalho curatorial neste sentido colocando os espaços de exposição sem definição concreta:

⁴⁵ Filmes feitos para eventos e lojas como a finalidade de relaxar possíveis convidados e consumidores. Um exemplo é a da empresa LoungeV, que é destinada à produção de filmes e vídeos deste caráter e que se aproximam de filme estruturais. <https://www.loungev.com/>.

Sua esfera de atividade é menos que o museu e o arquivo do que lugares de projeção como cinemas, cineclubes e festivais no qual o filme encontra uma audiência. Eles definem quais trabalhos devem ser apresentados em qual ordem, como devem ser exibidos e onde eles devem ser instalados. (Menotti, Gabriel. 2019, p. 103)



Glory (2019), de James Benning



FIGURA 8: *Glory*, no canto direito da imagem, em exibição na abertura do Festival de Berlim em 2019.

Fonte: James Benning

Voltemos à terceira edição do Festival ECRÃ para sinalizar uma subversão com princípios semelhantes aos de *Glory*. O já citado filme *Família.Trabalho.Compras* de 猫Corp. foi composto através de uma *mixtape*. O músico e artista visual, dedicado ao estilo *Vaporwave*⁴⁶ visitou e filmou diversos shoppings entre Japão, Holanda e Finlândia e acopladas às suas músicas nota-se nas imagens que o mundo perde identidade ao seguir as mesmas normas: a sequência das lojas, a estética e, obviamente, a música ambiente. O artista, como de costume em toda sua discografia, lançou o filme diretamente na internet, via YouTube. O filme, por consequência, é uma *mixtape* audiovisual e emula a sensação de reutilização de um arquivo de imagens a partir de imagens filmadas digitalmente e transpassadas para o VHS com uma única intenção: reviver a sensação de visitar os shoppings nos anos 80 e que complementa a experiência do já citado *365 dias também conhecido como um ano*. É importante mencionar que *365 dias* é feito de imagens reutilizadas de filmes, dando a elas novo sentido – a citar Harun Farocki.



Família.Trabalho.Compras (2018) de 猫Corp.

⁴⁶ Vaporwave é um gênero musical, um estilo de arte visual e também um *meme* que surgiu no início da década de 2010 em algumas comunidades da internet. O conceito é caracterizado por uma fascinação nostálgica pela estética dos anos 80 e 90, abrangendo referências a diversos aspectos culturais produzidos à época.

O filme de 猫Corp. tinha um fim específico: ser *background* imagético enquanto as pessoas ouvissem sua *mixtape* no YouTube. A junção das imagens corriqueiras da maior representação de um mundo capitalista com as músicas *per se* relaxantes emulam um *lounge* doméstico no qual com a ajuda de um cabo HDMI e um televisor ou um projetor podem transformá-lo em realidade. Obviamente o teor crítico do filme está justamente na função destes tipos de obra que se hospeda em lojas, escritórios e consultórios. Em contato com o diretor, propus a ele uma subversão: transformar este *filme de lounge* em uma experiência de cinema. A famosa caixa preta: sala escura, poltronas apontadas para a tela e atenção dedicada às imagens e sons de *Família.Trabalho.Compras*. A princípio reticente, 猫Corp. aceitou a proposta desta experiência com o filme. Como se tratava de uma intervenção entre uma sequência de outros filmes do festival, o público sabia da existência do filme de 猫Corp pela programação e sinopse disponíveis no site e catálogo do evento, como um outro filme qualquer e não pelo seu teor. Resolvi programá-lo apenas uma vez e em um horário que o público poderia ser mais aberto à tal experiência: segunda-feira à tarde⁴⁷.

As experiências com *Glory* e *Família.Trabalho.Compras* mostram que a curadoria é um espaço de reflexão para além de simples agenciamento de produtos (Alves *apud* Rezende; Bueno, 2013, p. 242) e que seu trânsito define mais o contemporâneo do que a materialização das obras (Tejo, 2013, p. 272). Com isso o curador deixa de ser um produtor e apreciador para ser pós-produtor, performer ou artista, que Guilherme Bueno considera como uma tensão curiosa, quando o lugar da arte é a visibilidade, ela assume provocativamente o lugar da invisibilidade (Bueno, 2013, p. 148). O curador se torna, como a tecnologia, um campo específico de *e* para a mediação. Ele está à serviço das práticas e interações além das especificidades de cada obra de arte pronto para ampliá-la, o que é um sinal da contemporaneidade por aceitar suas propostas além de um público mais aberto e preparado às novas propostas sem questionar o protagonismo e antagonismo de cada composição. Gabriel Menotti a pensar o deslocamento do cinema para outros espaços complementa este raciocínio: “Devemos fazer um esforço para desindividualizar o cinema. Devemos desvendá-lo de categorias pré-definidas e ressaltar as disputas materiais e discursivas inerentes ao seu desenvolvimento em oposição a outros sistemas de mídia e formas de arte” (Menotti, 2019, p.).

⁴⁷ Para minha surpresa o público foi bem receptivo e não houve desistências. Guardo comigo o comentário de um crítico de cinema que odiou o filme e que anos depois ainda comenta sobre a experiência, o que mostra que, apesar deste suposto ódio ao filme, a experiência segue com ele.

O curador é um agenciador do trabalho como um pós-produtor neste momento. E o prefixo “pós” não indica nenhuma negação, nenhuma superação, mas designa uma zona de atividades, uma atitude (Bourriaud, 2004).

Neste ponto as câmeras e telas seguirão como os principais dispositivos de representação da prática cinematográfica, porém implica-se o que Menotti chama de “cinema invisível”⁴⁸, com a chegada da tecnologia. Muito foi adicionado para além da infraestrutura. Já artistas e curadores emergentes que cresceram com a internet como meio cotidiano usaram o jardim de informação (Kluge *apud* Obrist, 2014, p.184) que é a internet para pensar suas estruturas e conseqüentemente utilizá-las durante a pandemia. A noção etérea do espaço online como uma paisagem que se supõe virtual, a citar André Mintz (2018, p.15), que por sua vez pode ser uma negação de um espaço ou anti-espaço com seus códigos HTML, URLs, servidores, navegadores e afins no qual curadores podem se debruçar para exposições.

O artista americano Evan Roth, que implica a filosofia e ética *hacker*⁴⁹ em seus trabalhos, subverte estes aportes técnicos para expor através dos chamados *network located videos*. Ao agenciar a própria obra a partir da infraestrutura do ciberespaço usando servidores situados próximos onde as imagens expostas foram registradas com URLs que detalham os pontos cardeais de cada imagem, Roth dialoga bilateralmente com exposições e a linguagem cibernética. No caso da exposição, a estrutura é mínima: conexão à internet, um navegador e a URL a nortear o visitante. A seguir novamente Strate, Braga e Levinson, podemos entender que o contexto da vida humana consiste em ambientes básicos como o biofísico que contém o tecnológico, que, por sua vez, contém o simbólico (Strate; Braga *et al*, 2019, p. 94) e o curador-autor ganha caminhos para a interação entre eles e suas representações com o suporte de espaços navegáveis, palpáveis ou não e que engendram ou não a mídia como sua principal fonte.

Desta forma estamos diante de exemplos práticos de fé da perpetuação da arte através da congruência do trabalho artístico, curadoria e a tecnologia a partir de um espaço não definido dado por André Mintz, Evan Roth, Gabriel Menotti e Nicole Brenez, entre outros, no qual

⁴⁸ *Idem*, p. 84.

⁴⁹ O termo *Ética Hacker* foi atribuído ao jornalista Steven Levy, conforme descrito no seu livro intitulado *Hackers: Heroes of the Computer Revolution* (1984). As diretrizes da ética hacker ajudam a esclarecer como os computadores evoluíram para os dispositivos pessoais que usamos e confiamos hoje em dia. O ponto chave da ética é o livre acesso a informações e melhoria da qualidade de vida.

encaram qualquer dúvida levantada por Vasari a partir da malignidade dos tempos e afrontam a opção cartesiana nos modos de operação de Hans Ulrich Obrist. Obrist, como levantado algumas vezes aqui, segue a colocar em dúvida suas palavras, a exemplo da possibilidade de cruzar disciplinas na produção do que chamou de “maratona experimental” (2014) realizada em Londres em 2006, que consistia em uma “combinação híbrida de conversas, performances, apresentações e experimentos” e que Obrist chama de “exposições baseadas no tempo” (Obrist, 2014, p.182). São propostas que transparecem o trabalho curatorial no conceito e prática de um projeto. Tanto o encontro da tecnologia com a arte ou a subversão de espaços e experiências estão ligadas ao conceito de John Brockman a considerar a expansão da cultura e levantar suas bordas.⁵⁰ O próprio Obrist considera o conceito de Brockman como uma revelação para seu trabalho curatorial, mas não abandona por inteiro o puritanismo quando se questiona sobre a junção de artistas e cientistas para a produção de obras durante a conferência *Mind Revolution* realizada em 1995. Obrist escolhe criar situações para que este encontro acontecesse organicamente e sua presença⁵¹, então, não seria sentida ao invés de criar um caminho para esta produção. Afinal, Obrist segue os ensinamentos de Kaster König que o curador não deve impor sua assinatura e sim ser um mediador entre artista e público (2014, p.123). Porém, quando trabalhava com o próprio König, Obrist conheceu os fundadores do *museum in progress* Josef Ortner e Kathrin Messner. O trabalho, criado em 1990, se resume a uma plataforma móvel para exposições impressas, na televisão, em outdoors e na internet. Ortner e Messner criavam uma exposição de mídia de massa e que Obrist considerava “fascinante” pois mostra a ciência que incorpora material estético em outro sistema e não separa a arte do mundo. (Obrist, 2014, p. 130-163). Ao falar deste progresso do mundo da arte e das exposições temporárias, Obrist diz que é “urgente criar uma situação que seja receptiva a espaços mais complexos e interessantes, combinando o grande e o pequeno, o velho e o novo, aceleração e desaceleração, barulho e silêncio”.⁵² Apesar de uma recusa em primeira instância, as palavras de Obrist mostram a tentativa de inovar seus métodos que implicam no devir no artístico, nos efeitos da presença e também na democratização do acesso à arte e que deságua nos espaços desconhecidos da internet sempre mais próximos à democratização – para exemplificar este conflito, retomo a consideração de Nicole Brenez sobre as comunidades de troca de torrents já que um arquivo baixado estará em sua total qualidade no computador do espectador sem depender da qualidade

⁵⁰ Ib. p. 187.

⁵¹ Para mais sobre o “efeito da presença” recomendo o estudo de Daniel Mendonça disponível em <https://doi.org/10.1590/S0104-44782004000200008> Acesso em 12/11/23.

⁵² *Idem*, p. 159.

de sua internet para consumir via streaming e estar à mercê de paralizações e quedas de servidores. Para Lautenschlaeger “enquanto cada “realidade” (sistema) tem sua própria estrutura, é absolutamente impossível encontrar correspondências exatas em ambos universos [físico e online]” (Lautenschlaeger, 2016, p. 193).

O artista e cineasta iraniano Abbas Kiarostami (1940-2016) levantou a questão do grande sonho das artes que é pensar novas possibilidades e como reabilitar esta categoria (Kiarostami *apud* Obrist, 2014, p. 162). András Szantó tentou se aproximar de possíveis respostas ao debater o futuro dos museus após a pandemia em *The Future of Museum* (2021). Em conversas com diversos curadores de todos os cantos do mundo, o livro de Szantó deixa evidente que, neste campo híbrido, a participação do público deixa de ser passiva para torná-lo numa espécie de pós-produtor das exposições e obras. Ele pode ser agenciador dos efeitos de cada obra ou peça interativa para o funcionamento delas, por exemplo. É criar uma via ativa concomitante entre obra artística e seu público.

Reabilitar as artes em um tempo de grande crise humana e quando todos estão trancados em suas casas deixará legados para uma renovação no campo físico e virtual. Koyo Kouoh, curador do Zeitz Museum of Contemporary Art Africa na África do Sul cita o trabalho de Daudi Karungi que criou uma galeria comercial em Uganda para gerar assim um ecossistema para suas práticas que se resumem à Bienal de Kampala dedicada às artes não comerciais e uma revista de arte como espaço para exibição de obras, emulando assim o *museum in progress* de Ortner e Messner. Karungi também fomenta um programa de residência para novos talentos. Kouoh resume o trabalho de Karungi como uma combinação de elementos essenciais da indústria da arte sob um mesmo teto (Kouoh, 2021, p. 109) e defende que o museu precisa gerenciar operações além de apenas produzir exposições e acredita que no futuro questionar em qual campo estamos e o que estamos fazendo serão questões feitas com frequência. Os métodos de curadoria serão mais sensíveis ao público para fornecer experiências exclusivas e que os tamanhos das instituições influenciarão neste tipo de trabalho curatorial, afinal, quanto menor ela for, mais poderá experimentar (Ackermann *apud* Szántó, 2021, p. 184). Isto certamente cabe para o campo virtual também, pois o número de visitas de uma instituição maior requer trabalhos mais acessíveis não só no sentido artístico, mas nas ferramentas que farão a obra funcionar.

Encontramos, portanto, um ponto de contradição. Se a exclusividade é um sinal dos tempos a pensar que era um caminho já em composição antes da pandemia, a democratização aparece como um caminho paralelo somente. A pensar em retorno financeiro e de público, o conceito da exclusividade motiva a ampliação mercadológica que vai além do mundo da arte, a pensar nas palavras de Bhaskar (2016), indo para a gastronomia, a exemplo do Slow Food⁵³, os shoppings, como o Village Mall⁵⁴, cadeias de cinemas e suas salas VIP⁵⁵ e cafés, a exemplo da Nespresso⁵⁶. Todos eles partem de um sentido de funcionamento exclusivo para a escolha do consumidor e que a experiência está ligada a um seleto grupo de pessoas, colocando a curadoria de atrações em um patamar diferente. A constatação de Bhaskar dá precedentes que o alcance geral para essas experiências e locais é uma questão para o curador e que, ao menos para o consumo das artes, o espaço virtual pode ser mais acessível e democrático longe de novas denominações e valorações da experiência. Já a tecnologia, hoje, influencia diretamente não só nas artes como na educação, comunicação, nos esportes, segurança e saúde.

⁵³ Movimento criado por Carlo Petrino nos anos 2000 para questionar a qualidade e ritual de consumo alimentício.

⁵⁴ Shopping localizado na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, que tem como característica suas lojas de alto valor aquisitivo e identidade explicitamente dedicada à classe alta carioca.

⁵⁵ O cinema UCI do New York City Center localizado na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, oferece a experiência “VIP” em salas destacadas das demais do complexo e inclui na antessala um ambiente com luz baixa, um café, jazz como som de fundo e garçons disponíveis para servir champanhe e pipoca para os espectadores.

⁵⁶ A Nespresso, apesar de ser da Nestlé, se destina à produção de cafés de alta qualidade e de uma experiência nova para o consumo de café a partir do ambiente que é vendido, suas embalagens e funcionamento das chamadas “boutiques”. Para a venda do mesmo produto em supermercados esta marca muda o nome para “Nescafé”.

PANDEMIA E MUITAS QUESTÕES

E, na mediação, aos nos colocarmos entre nossas condições prévias e nós mesmos, as novas condições que criamos tornam-se nosso novo ambiente. E, à medida que nos tornamos condicionados às nossas novas condições, elas desaparecem de visão, misturam-se ao fundo e se tornam essencialmente invisíveis para nós. (Strate, Braga, et al., 2019, p. 72-73).

Interpretar o mundo não basta. É preciso transformá-lo. (Bourriaud, 2004, p. 86.)

Em 11 de março de 2020⁵⁷ o mundo entrava à força em diferentes formas de funcionamento e interpretação em decorrência da pandemia de COVID-19 quando o isolamento era a única possibilidade de abrandamento de número de contágios. Estas formas tomaram proporções, incluindo a própria noção do tempo, que o funcionamento da rotina do mundo moderno e a interpretação de mundo foram colocadas em xeque segundo Giorgio Agamben⁵⁸ enquanto boa parte da população estava trancada em casa. Dale Hudson, Claudia Pederson e Patricia R. Zimmerman afirmam que a rede sugere a emergência de mundos de múltiplas telas – espaços que rejeitam as separações arbitrárias entre pessoas e o ambiente, entre redes e telas e entre o natural e construído (ano, p.31). André Mintz (2016, p. 168) afirma que a tendência geral é de que potencialmente toda e qualquer imagem produzida seja em alguma medida disponibilizada na rede. Erika Balsom (2014, p. 36-37) considera que a “digitalização provocou uma multiplicidade de novos modos de circulação de imagens e atribuiu retroativamente significados àqueles existentes” e desvincula a produção de arte dos regimes emaranhados da raridade e do fetichismo da mercadoria e mostram como o diálogo entre o espaço online e a imagem tendem a se entrelaçar. Já Christiane Paul considera o começo da curadoria online já no início da democratização da internet (Paul *apud* Jeffery, 2016, p.85). No fim dos anos 90 projetos como *Gallery 9* da Walker Art Center e o *e-space* do MoMA de San Francisco são exemplos de ação conjunta de um curador com websites (Balsom, 2006) e conflui com as palavras de Balsom, Hudson, Pederson e Zimmerman a pensar que a reprodutibilidade inerente à imagem em movimento pode ser matizada por fatores que são tecnológicos, legais, econômicos, estéticos conceituais ou uma combinação entre eles (Balsom, 2014, p. 37). Já Germano Celant referiu-se a outro aspecto muito importante quando falamos de fabricação e distribuição de objetos de arte: “uma pequena utopia, posicionando-a como ‘um sonho que pontuou o século XX através de miríades de contextos e momentos históricos estéticos’” (Celant,

⁵⁷ Dados da OMS disponíveis em <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>

⁵⁸ Disponível em <<https://blogdaboitempo.com.br/2020/05/12/agamben-sendo-agamben-o-filosofo-e-a-invencao-da-pandemia/>> Acesso em 19/11/23:

2012, p. 31) capaz de criar comunidades e incentivar novos artistas a produzir e exibir seus trabalhos.

Na pandemia, a internet foi a maior solução expositiva já que sua sociabilidade ajudaria na construção de novos olhares à medida que exposições online tem amplitude muito maior. Cito uma vez mais Bourriaud para seu olhar de pós-produção que conflui ao momento pandêmico: “É o *socius*, ou seja, a totalidade dos canais que distribuem e repercutem a informação, que se torna o verdadeiro local de exposição para o imaginário dos artistas dessa geração” (2004, p.82). É, também, para o curador, o momento de apreender a mutabilidade essencial dos fenômenos: evolução, variação, metamorfoses, continuidade na mudança, desenvolvimento, corrente, conexão, fluxo (Brenez, 2022) e pensar na multiplicação de locais e práticas em “habitats digitais [que] revelam iterações ambientais que envolvem e cobrem, recombinao e realinhando o biológico e o computacional” (Hudson, Pederson *et al.*, 2016, p. 32). Porém, não se trata de invalidar os valores do museu que é “capaz de organizar públicos, fomentar mercados, promover e preservar certas culturas” (Menotti, 2016, p. 12) e sim expandir formas de diálogo com obras de arte a partir de produção, exibição e interatividade, ou seja, criar um espaço de experiências audiovisuais, a pensar que as “ferramentas tecnológicas ampliam as possibilidades de distribuição e tendem a satisfazer uma série de demandas do consumidor que não são contempladas pelo mercado formal” (Meili, 2016, p. 81).

Logicamente artistas já estavam em processo de experimentações com o espaço virtual, este sendo tópico central para muitas abordagens metafóricas do mundo como representações próximas à fidelidade ou com intervenções e assim falar sobre estas mudanças. Hudson, Pederson e Zimmerman abordam o conceito do *street view* utilizado por diversos artistas atualmente a citar Jon Raffman em *Nine Eyes of Google Street View: Slide Show* (2020) e *Nunca é Noite no Mapa* (2016) de Ernesto de Carvalho. Ambos invariavelmente derivam de um projeto de 1978 chamado *Aspen Movie Map* realizado por um grupo multidisciplinar do MIT que consistia em uma viagem por Aspen através de toques controlados em uma tela. Estas representações produzidas do mundo físico que hoje possibilitam o “ir e vir” e o olhar em 360 graus em boa parte do mundo coloca o público a “confrontar suas próprias suposições em resposta aos espaços líquidos, aos espaços liminares e às interfaces de internet, que confrontem as fronteiras entre mundos e externos” (Hudson; Pederson *et al.*, 2016, p. 44).

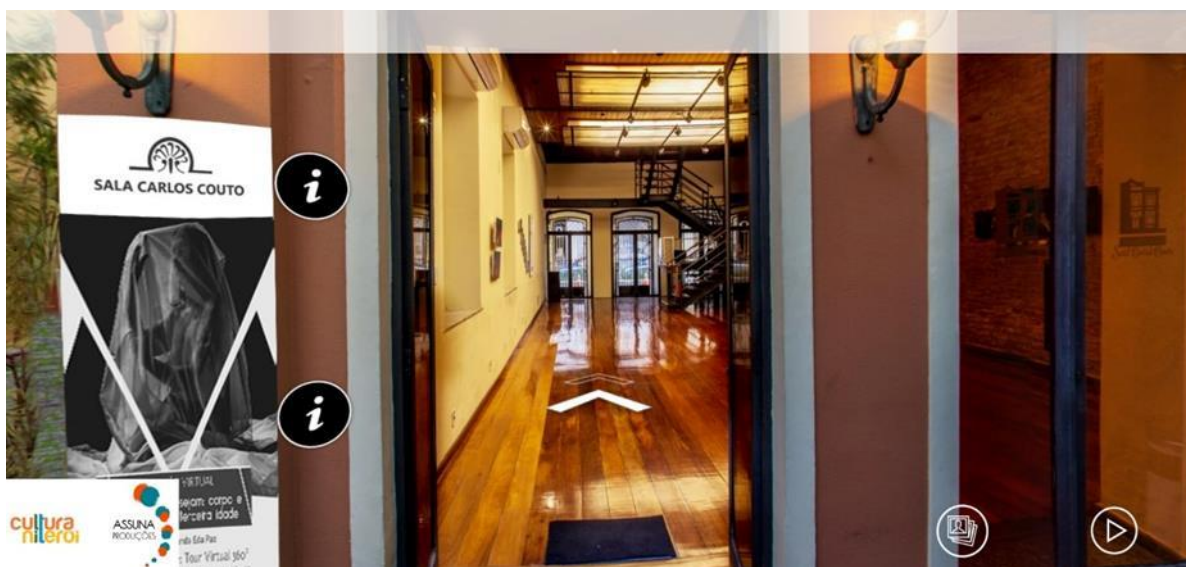


Nunca é Noite no Mapa (2016) de Ernesto de Carvalho

Este tipo de “viagem” também se encontra em passeios por espaços simulados. Chamo de simulados por estar dentro de um espaço físico, mas com uma interação diferente. Vide o exemplo da exposição *Mulheres que Desejam*⁵⁹ da artista Fernanda Eda Paz, que permitiu uma viagem lúdica pela sala Carlos Couto em Niterói, local onde a exposição estava agendada para acontecer em formato físico e adaptada para o espaço online. Seguindo a mesma funcionalidade do *street view*, o usuário poderia se locomover - através da realidade virtual - pelos espaços, parar, contemplar, ir e voltar e ampliar imagens. O que difere a exposição de uma simples emulação do espaço da sala é que possivelmente teríamos telas com as performances em vídeo que transpostas para o site ganharam um carrossel dinâmico. Vemos aqui a mesma funcionalidade para um novo sentido e para isso o olhar curatorial – da própria artista - foi fundamental. As “regras curatoriais”, a citar Angela Meili (2016) fazem a diferença para a forma de imersão desejada pelo artista. Os cliques nulos, por exemplo, enquanto o usuário interage com o espaço, podem oferecer ou não opções de diálogo com o espaço que podem

⁵⁹ Disponível em https://www.fotografia360graus.com/mulheres_que_desejam/360/index.htm última visita em 28/08/23.

abrir em novas janelas ou levar para outros lugares e estes caminhos podem ser definidos pelo curador-autor. É importante notar que no espaço online “os objetos ganham novas roupagens auráticas através dos cultos e ritos mediados por emaranhados técnicos e interações que criam zonas privilegiadas de trocas (Meili, 2016, p. 96). Trocas essas que simbolizam não só a interatividade entre obra e público como também as formas que os arquivos chegam às máquinas dos usuários. Esta tendência é o que Sue Thomas (2013) define como “technobiophilia” o imitar da vida e como ela aparece na tecnologia. Já Lev Manovich (1993) sugere que a reconstituição computacional do espaço e de objetos tridimensionais a partir de fotografias seria o traço definidor da visão computacional e David Marr (1992) sugere a possibilidade da passagem entre a visão humana e a da máquina através da equivalência entre computação e cognição. As afirmações dos três estudiosos colocam a tecnologia como uma forma definidora de nova relação com as artes.



Exposição “Mulheres que Desejam” em Espaço virtual

Fonte: Sala Carlos Couto e Fernanda Eda Paz.

Num contexto histórico, naturalmente, o tempo foi redimensionado com ajuda de um consumo desenfreado de imagens a partir das telas de televisão, celulares, computadores etc. Enquanto organizadores e curadores corriam para adaptar e reinventar eventos pré-marcados para um mundo baseado na suposição e sugestão de consumo a partir da distância, muitas dúvidas surgiram e a primeira delas parte do sentido de dissolver o mecânico e o orgânico chamado por Gilles Deleuze de produtor de realidade (Deleuze *apud* Oliveira, 2017, p.103) e como ela pode causar o mesmo efeito para um espectador desconhecido, possivelmente munido de uma tela-apêndice que é a tela de seu telefone celular. Como criar este efeito quando a situação não é a mesma para todos? Se para o teórico da comunicação Marshall McLuhan a tecnologia é uma constante revolução social (McLuhan *apud* Oliveira Filho, 2017, p. 113), o próprio autor ao pensar o contemporâneo revela que este é “viver com o fundo escondido ou camuflado” e que “a linguagem sempre preserva um jogo ou relação figura/fundo entre a experiência, a percepção e seu replay de expressão” (McLuhan, E.; McLuhan, M, 2000, p.114-121), desta forma anulando a responsabilidade do autor à atenção de quem é o receptor. Também fica nítida a necessidade deste recorte do tempo pandêmico ao discutirmos a junção do trabalho curatorial com a mídia e seus efeitos sobre o homem moderno que trabalha com os propósitos de cada tela, mas que sempre funcionará em conjunto segundo Wilson Oliveira Filho ao pensar McLuhan e o cinema que a poesia da máquina é criada pela mão e mentes humanas:

A relação da tecnologia com o imaginário no cinema está sendo pelo próprio meio retratado (...) e que dar crédito à tecnologia não é colocá-la como personagem principal de um filme escrito pelo homem, mas que, nas esferas da informação, educação, entretenimento, o labirinto da pós-modernidade tem suas saídas não na redenção do homem ao meio, mas na sua simbiose. (Oliveira Filho, Wilson. 2017, p. 102).

É, neste caso, pensar que no momento, todos estavam dispostos não só olhar para uma imagem, mas para “dentro e através de rede de forças que produz, desconecta e recombina imagens” e que “querem programar as nossas possibilidades de visão e memória” (Rodowick, 2016, p. 64). A partir da simulação digital e outras emulações do real e dos funcionamentos lógicos de exibição e exposição – e, citando Rodowick novamente, o real não pode ser contido em uma imagem e a multiplicação radical de imagens, documentos e dados. Elas não adicionam nem subtraem da nossa habilidade ou inabilidade de derivar sentido delas⁶⁰, percebendo

⁶⁰ *Idem*, p.74-77.

criticamente o mundo tecnológico e suas ancoragens no mundo natural, revelando, em última instância, que não estão tão distantes assim (Barreto, 2016, p. 62).

Para pensarmos melhor sobre esta simbiose que o trabalho de um curador-autor se debruça sobre uma circunstância inesperada é importante pensar nos intentos da mídia sobre a humanidade quando falamos sobre imersão e diálogo. Para Nicole Brenez (2022, p. 63), “os artistas por vezes tiram partido dos instrumentos técnicos de maneira mais eficaz do que a própria indústria que o concebeu”. Para Ieda Tucherman (2004, p. 198), “a máquina é o novo ambiente da experiência. Na integração que se põe em movimento entre seres biológicos e maquímicos”. Este movimento dialoga diretamente com a ideia de McLuhan do uso da tecnologia como extensão do homem em *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1964) e de Wilson Oliveira Filho que considera a hipótese do homem como extensão do ambiente como início de uma discussão sobre o imaginário tecnológico pensando a partir do cinema (Oliveira, 2017, p.21). Mesmo que os seres humanos hoje estejam acoplados a um dispositivo móvel, é necessário abordar os efeitos de presença e ausência quando falamos de exposições e exibições online, afinal, presença e ausência caracterizam dois estados extremos da figura, são dois pontos de conclusão de um processo (Michaud, 2014, p.88).

Mas, antes de um aprofundamento maior, é importante lembrar a reação de Hans Ulrich Obrist para este momento crítico da humanidade já que este foi uma das figuras centrais desta dissertação até o momento. Podemos dividir as ações curatoriais de Obrist na pandemia em três partes: A primeira foi pensar no suporte financeiro para artistas durante o momento pandêmico baseando-se no modelo de apoio financeiro da grande depressão americana na década de 1930⁶¹. A segunda foi a produção de mais um de seus livros de entrevistas já que a distância não impediu este trabalho de ser feito. E a terceira, que considero a quebra completa de seus modelos ortodoxos, ao dizer que “um futuro de cooperação e compartilhamento para trabalharmos juntos, a possibilidade de integração para conectar humanos num mundo dividido”⁶².

⁶¹ Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/05/new-deal-para-arte-e-urgente-na-crise-de-covid-19-defende-hans-ulrich-obrist.shtml>>. Acesso em 14/07/2023.

⁶² Disponível em <<https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2021/05/07/precisamos-de-arte-mais-do-que-nunca-diz-o-curador-hans-ulrich-obrist.ghtml>>. Acesso em 14/07/2023.

Portanto, o olhar de Obrist em 2020 estava numa sustentação financeira baseada em um modelo ultrapassado, em uma produção sem grandes riscos – em criação, forma e consumo - e uma hipótese para o futuro que sacramenta seu modelo anacrônico de trabalho e que, como sinal dos tempos, merece ser revisado, o que dá margem para neste momento não o usarmos como referência tanto para o trabalho como para a perpetuação dos mesmos.

Em tempos de diálogo direto com o mundo orgânico e o virtual, o curador necessita de atentar-se sobre o legado de seu trabalho no ambiente online que pode sumir inesperadamente com alguma atualização de plug-ins como citado anteriormente nesta dissertação. Retorno também à “revolução social” citada por McLuhan para instigar o debate sobre o acesso democrático à internet e como o consumo em níveis de igualdade trariam, além do ingresso livre aos eventos, como a própria interpretação e diálogo do espectador, um espaço livre que consequentemente aliviaria as chagas da clausura – em tempos de pandemia - e aflição referentes ao lado social e econômico e ser um participante direto do evento, ser um “artesão atento às potencialidades plásticas oferecidas por sua ferramenta” (Brenez, 2022, p. 72). A estas preocupações básicas juntam-se o espaço de hospedagem de obras incluindo suas burocracias básicas como domínio, servidores, URL e espaço disponível quando falamos do espaço virtual. Este trabalho, por mais que pareça ser uma ação do produtor está interligada ao trabalho do curador no momento da escolha das obras e como elas serão exibidas, quais extensões precisarão para uma imersão ideal no ambiente online etc. O curador, portanto, trabalha como um intermediário entre o mundo real e a sua representação (Michaud, 2014) neste momento, ele joga “o jogo jogado” a citar Fernão Pessoa Ramos (2016, p. 20) quando diz que o filme que faz variar o dispositivo e não o inverso.

Ainda que sempre em desenvolvimento, o trabalho artístico, seja em criação, produção e execução em espaços virtuais ganha o olhar de uma nova prática artística quando o virtual é o único espaço democrático e disponível para exibição de obras artísticas como nos dois anos de pandemia. A pergunta artística não é mais “o que fazer de novidade? ”, e sim: “o que fazer com isso? ” (Bourriaud, 2004). Bourriaud também comenta a necessidade de estabelecer novos códigos de relação com o espaço - que em um momento pandêmico se torna abstrato:

Enquanto o local de exposição constituía um meio em si para os artistas conceituais, hoje ele se tornou um local de produção entre outros. Agora não é tanto uma questão de analisar ou criticar esse espaço, e sim de situar sua posição dentro de sistemas de produção mais amplos, com os quais é preciso estabelecer e codificar relações. (Bourriaud, Nicolas. 2004, p.82)

É importante notar nas palavras de Bourriaud a sugestão de uma produção conjunta, da criação de um espaço sincrônico no qual artista e receptor terão sua parte para a eficiência bilateral da obra. Este tipo de ação leva a questões da produção-exibição conjunta e como o curador neste interim também se torna um produtor e um pós-produtor de uma obra, sendo um mediador entre o artista e seu público. É necessário pensar que o artista e o curador não terão domínio sobre a forma que a obra será recebida. O que se sabe é que estaremos em um espaço bidimensional fictício, “privilegiando a dimensão espetacular da representação, substituindo a espacialidade não ilusionista dos cenários em três dimensões” (Michaud, 2014, p. 19). Isto dá margem para pensarmos na importância da renovação estética que curadores e artistas podem criar: “Os especialistas da linguagem visual têm uma responsabilidade capital, na medida em que condicionam mais ou menos diretamente a evolução e a renovação da estrutura inteira da linguagem contemporânea” (Restany, 1969, p.10). Isto implica em insistir nas materialidades dos espaços vividos, da mesma forma que nas materialidades do tecnológico (Hudson; Pederson *et al.*, 2016, p. 34), ou seja, investir em experiências que passam por novas preocupações para o produtor, para o artista e para o curador-autor como os códigos, algoritmos, interfaces e as múltiplas telas – mediando assim o biológico, o tecnológico, o político e o geográfico. O que Gabriel Menotti chama de “discurso curatorial” vira performance ao rearranjar e principalmente atualizar objetos para as circunstâncias de sua aparição (Menotti, 2019, p. 102).

Um sintoma visto nas edições do Festival ECRÃ de 2020 e 2021 foi a de uma produção geral de filmes e videoartes que se desligavam da responsabilidade das formas de exibição, a considerar que existe a perpetuação da arte e que ela pode ganhar novos espaços e efeitos em um mundo pós-pandêmico. Retomando o raciocínio de Mintz, estas imagens chegaram à rede e é do interesse do autor e do curador para a perpetuação delas. Se não havia um ideal de preservação, boa parte dos artistas que enviaram seus trabalhos para o evento seguiam as sugestões dos curadores quando se tratava dos métodos de exibição. Já no caso das performances artísticas este ponto mudava pela natureza de sua execução. Os artistas sugeriam em qual horário, plataforma e local de transmissão as performances seriam feitas em conluio com os curadores das performances à época. Um exemplo interessante foi a da performance *Transformando Tela em Tela* (2021) de Crystal Duarte. A artista evidenciou uma afinidade inesperada entre a imagem estática e a imagem em movimento durante uma ação em conjunto dos curadores do Festival ECRÃ quando o trabalho de Crystal Duarte foi exibido como uma

performance de abertura do evento via YouTube⁶³ enquanto o público esperava pela exibição na mesma plataforma do filme *O Céu Socialista* (1968) do diretor americano Ken Jacobs - que passou normalmente após a introdução da equipe do evento gravada previamente com webcams e celulares.

A respeito da exibição do filme de Ken Jacobs – e de qualquer outro filme exibido em diversos eventos e festivais no formato online -, é importante salientar que os efeitos cinematográficos já não pedem mais os seus recursos fílmicos (Michaud, 2014) e que a presença material do filme principalmente em um momento de crise sanitária pode se igualar ao pensamento de fé de Nicole Brenez quando a teórica pensa nas comunidades cinéfilas e nos torrents como forma de ampliar conhecimento e encadeamento de filmes, neste caso sem o controle de um curador ou programador. Brenez pensa em um encadeamento livre e que pode ser combinado e executado em comunidade, mesmo que os usuários estejam em diferentes partes do mundo e em diferentes telas. Curiosamente, a experiência coletiva de ver *O Céu Socialista* criou um efeito semelhante ao que aconteceria em uma sala de cinema: o filme de Jacobs, silencioso quase em sua totalidade, rendeu pedidos desesperados dos espectadores para arrumar o som do filme. Este fato ocasionou risadas a Jacobs que assistia ao filme na sala virtual junto ao público silenciosamente de sua casa em Nova Iorque. O que une Duarte e Jacobs neste momento é que ambos participavam de um *happening* – a abertura do Festival – em uma forma pouco especulada sobre suas posições e rituais referentes ao público. Se pensarmos nesta ação do ECRÃ como uma iniciativa “vanguardista”, Brenez (2022, p. 57) afirma que estas ações não têm por fim melhorar o parque tecnológico, mas sim reorientar profundamente, reinventar. Neste caso o curador deve pensar a respeito do agenciamento material na experiência, no reagenciamento dos dispositivos utilizados. Já o agenciamento informal, o do distribuidor, que pode alterar drasticamente o perfil de público e subverter componentes culturais e comerciais, “sempre encontram novas formas de funcionar e desempenham um papel tão importante a ponto de desestabilizar indústrias” (Meili, 2016, p. 84). Já para Ted Nelson os computadores passariam a ser ao longo do tempo um aspecto de tudo que concerne à vida humana, defendendo que as pessoas deveriam estar incluídas e integradas no desenvolvimento da computação que aos poucos começa a ser vista como tecnologia da comunicação (*apud* Schaffer, Meili. 2016. P. 82). Os computadores auxiliam neste reagenciamento e reinvenção levantado por Brenez,

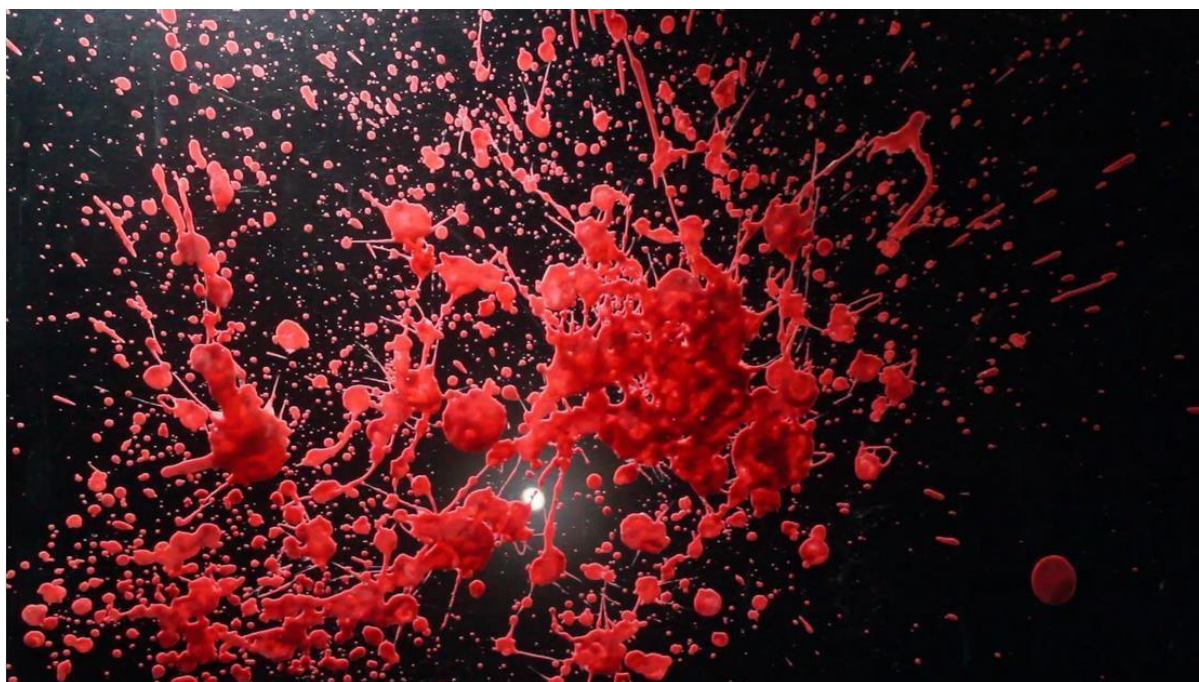
⁶³ A parte dedicada à performance de Crystal Duarte segue disponível no canal do YouTube do Festival ECRÃ neste endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=GECZnC8vupk>

principalmente quando falamos de função, poder e interatividade e de uma nova forma de chegar até as obras de arte quando pensamos no agenciamento informal que também é uma forma de curadoria. Já o artista multimídia, engenheiro e performer americano Golan Levin (2006) aborda a questão da artemídia que requisita uma postura de rendição total por parte do público sempre interessado em expressões reativas, o que nos mostra que mesmo dentro de um escopo diferente temos similaridades com o conservadorismo de Obrist ao pensarmos na obra de arte como posse de um só membro da teia de produção, de exibição e consumo e que parece paradoxal no momento de pandemia.

Podemos, também, pensar no sentido da posse da matéria – ainda que por um período limitado – para o usuário. Ele pode experimentar das mais diversas formas de *e* se aprofundar nesta matéria, criando assim sua própria exibição ou exposição. A lembrar do próprio Ken Jacobs em companhia de Jack Smith ao assistirem *Rose Hobart* (1936) de Joseph Cornell, Jacobs testifica:

Vimos o filme de todas as maneiras possíveis: projetado no teto, em espelhos e em todas as partes da sala, nos cantos, com foco, fora de foco, com o filtro azul que Cornell me dera, sem o filtro, de trás para a frente. Era como que uma irrupção de energia. (Jacobs, Ken. 1979, p. 387)

A “posse” de Jacobs e Smith sobre o material é semelhante ao que hoje é conhecido como *binge watching*, o que em português é comparável às “maratonas” seja de séries, filmes, novelas ou qualquer outro material audiovisual que esteja ao controle do espectador. Com ele em sua função é possível ver, rever, parar, voltar, analisar detalhes, enfim, debruçar-se sobre o material como um objeto de pesquisa com o tempo necessário para extrair o que for possível dele – lembrando que se pensarmos em pinturas ou esculturas expostas em museus, as instituições têm seus horários de funcionamento delimitados, filas, distância física, outros visitantes a contemplar etc., além de aspectos internos de interferência como o humor, memória, estímulos etc. E com o controle remoto temos um ciclo completo sobre a posse material a lembrar deste aparato ser considerado o responsáveis por uma das “mortes” do cinema justamente por ceder o controle da obra ao público e por sua função interativa com adaptação do filme *365 dias também conhecido como um ano* para uma instalação.



Transformando Tela em Tela, de Crystal Duarte

A posse simbólica da obra de arte pelo público cria uma nova via que vai além da relação artista-curador-instituição e que mais uma vez muda o estatuto da obra de arte que se esgota com uma simples pergunta feita por Nicolas Bourriaud: “E se a criação artística, hoje, pudesse ser comparada a um esporte coletivo, longe da mitologia clássica do esforço solitário?” (Bourriaud, 2004, p.17). A obra de arte, assim, não terá um fim, ela será estendida por quem a programou, por quem a exibiu e por quem a viu, o que vai de encontro às palavras de Andreas Treske (2013, p.15), onde “um vídeo nunca existe sozinho. À primeira vista nós somos o menor ecossistema da união: nós criamos uma constelação pareada com o vídeo”.

Ainda que este tipo de dinâmica possa trazer ruídos, falamos de um local de simulação de liberdades e experiências virtuais (Bourriaud, 2004) e voltando para a experiência do *happening* do Festival ECRÃ, não estamos distantes do ideal quando falamos do envolvimento entre artista, público e espaço de criação – já que *Transformando Tela em Tela* é uma peça artística de criação em tempo real -, porém, em conjunto com a curadora de performances do ECRÃ daquele ano Ana Luiza Albuquerque, Crystal Duarte e os curadores de videoartes e filmes do ECRÃ foi feita a ação de transformar a tela num sentido duplo, além do literal título que está impregnado na obra de Duarte, transformar a terceira tela, seja a do computador, do celular ou da TV em uma nova camada da performance, uma nova camada de tela - obviamente um trabalho artístico que dialoga diretamente com o tempo em que foi

exposta. É a máxima posta por Lance Strate, Adriana Braga e Paul Levinson em *Introdução à Ecologia das Mídias*: “um meio transforma o seu conteúdo: um mesmo filme exibido na TV ou no cinema, por exemplo, resulta em experiências bastante diferentes para quem assiste” (Strate; Braga *et al.*, 2019, p. 32). Além disso, toda tecnologia cria um novo ambiente⁶⁴ e cria a questão envolvendo as diferentes telas e como elas podem ser um ou diversos ambientes quando pensamos na modernidade. Esta experiência do Festival ECRÃ levanta a questão das funcionalidades da tela e um espaço próprio do usuário como observa Yve-Alain Bois:

É que a tela (...) combina duas funções visuais contraditórias (de perfil, aparece uma simples linha, e de frente, como um plano que bloqueia qualquer profundidade espacial), e essa contradição favorece a interpenetração dos volumes e a fluência de sua articulação. Foi assim que o desejo de integrar pintura e arquitetura, de estabelecer uma coincidência perfeita entre os elementos fundamentais da pintura (os planos coloridos) e os da arquitetura (a parede), levou a uma grande descoberta arquitetônica: as paredes, o piso e o teto são superfícies sem espessura; podem ser multiplicados ou desdobrados como telas, e podem deslizar uns por cima dos outros no espaço. (*apud* Alain-Michaud, Philippe. 2014. p.93)

Quando falamos de uma descoberta arquitetônica não estamos diante de uma questão contemporânea, mas quando ela está diante do funcionamento de uma tela que fica à mercê do usuário e como seu uso implica num imaginário arquitetônico para o curador, lidamos diretamente com o conceito de arte expandida⁶⁵. Se pensarmos nos processos de imersão envolvendo paredes espelhadas, circulares e o tamanho das pinturas, telas e molduras, colocando esta mesma questão pensando na profundidade que um tablet, TV, ou imagens projetadas em paredes oferecem na casa do usuário refletem as experiências sinestésicas de Gene Youngblood ou a quebra da definição de plasticidade que Michaud (2014, p.100) coloca como elemento de unificação das diferentes mídias no seio de um novo sistema de artes ao falar sobre a transformação das superfícies. Já Youngblood (1970, p.278) diz que uma nova forma de arte não é só o resultado de novas tecnologias, ela também é o resultado de novos pensamentos e o descobrimento de novas ordens e que renovam o fazer curatorial.

Se Marshall McLuhan usou do aforismo “O meio é a mensagem”, Strate, Braga e Levinson usaram uma adaptação da máxima McLuhaniana como resposta às dúvidas curatoriais envolvendo a potência dos trabalhos selecionados quando estão à mercê de diferentes formas

⁶⁴ *Idem*, p. 33.

⁶⁵ Trata-se de uma expansão que borra as fronteiras entre arte e vida, trazendo novas respostas para questões inevitáveis diante do que se estabelece como arte contemporânea.

de envolvimento e imersão: “O usuário é o conteúdo” (Strate; Braga *et al.*, 2019, p.34). Segundo os autores, o usuário – importante notar que deixa de ser um *espectador* e sim um *usuário* – “faz do conteúdo algo que sirva e se relacione com suas próprias necessidades e capacidades”.⁶⁶ O próprio Paul Levinson, em 2001, ainda em um momento de diferente noção do funcionamento da internet, cita que o aforismo de McLuhan passava do sentido metafórico para o literal. Este é um dos nortes possíveis para o curador a pensar na forma de diálogo com o agora chamado *usuário*. Uma forma dinâmica, que abre espaços para um envolvimento com diferentes tempos, modos e olhares para a mesma obra de arte e que também oferece espaços possíveis para criações: “Qualquer atividade online deixa registros, produz “conteúdos” mais ou menos evidentes assinados ou não, registros de sites, palavras-chave, links” (Levinson, 2001). Portanto, o campo de uso de um curador passa por sites, aplicativos e extensões gerais do uso da internet como Skype, Facebook, Streamyard, E-mail, Telegram, WhatsApp, fóruns de discussão, além, claro, dos sites de streaming de conteúdo como os já citados YouTube, Vimeo, VK, entre outros. São espaços e mídias que formam o ambiente invisível que habitamos intensamente na pandemia: “(...) invisível não por sua transparência, mas devido à nossa própria cegueira em relação a elas”⁶⁷. Pois da mesma forma que levantamos da cama e ao acordar, nós também abrimos o celular como um reflexo. Dessa transparência citada criam-se estratégias que atendem as demandas da situação que o curador será, mais uma vez, um co-produtor. Se trata, portanto, de reorganizar os novos ambientes digitais e suas funções, suas regras estabelecidas, pois esta é a situação social que também demanda um ambiente para sua ocorrência: “As atividades online se limitam a condições práticas de uso. E assim, o meio é a mensagem”⁶⁸.

O curador ao ter um novo e amplo projeto de trabalho deve considerar a complexidade entre o público e suas mídias à mão que dependem de fatores internos e externos para funcionamento, o que é considerada por Gabriel Menotti (2019, p. 12-13) uma cumplicidade psicofísica, salientando que a mídia não representa o mundo e sim a si mesma. Se a mídia representa a si a notaremos como um espaço, sendo eles em barreiras, muros, regras e formas. A ausência de limites esbarra unicamente na falta de contato com quem é o receptor – ou *usuário*, como chamado anteriormente. Não há como prever os métodos de estímulo para uma

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ *Id, Ibid.*

⁶⁸ *Id. Ib.*

obra artística encontrar cada usuário. A diferença maior está neste ponto: em um espaço como museu e principalmente em um cinema, o espaço delimitado fortalece um estímulo que se aproxima de uma unidade geral enquanto o público aprecia um trabalho artístico.

Usemos a posição das poltronas e da tela de cinema como um exemplo. A fé de Brenez se desloca para esta cumplicidade psicofísica levantada por Menotti. O trabalho, portanto, é o de sugerir ou de criar atalhos como foi apresentado no caso de *Transformando Tela em Tela*.

EXPLORANDO O DESCONHECIDO

Tratar o espaço online como uma das opções de imersão ou expansão de um projeto era uma tendência para artistas e curadores, mas olhar para ele como única via implicou em questões maiores. A principal é a divisão em dois espaços: o simbólico e o concreto. Cabe aqui, antes de prosseguirmos com olhar para o espaço, uma frase de Hélio Oiticica usada anteriormente nessa dissertação: “Esta noção de progresso e incompletude servia como uma provocação ao espectador a participar na elaboração da obra a partir de suas próprias sensações e longe de qualquer condicionamento”. (Oiticica, *apud* Maciel, 2009, p. 285), p.) Vemos aqui um encontro e o funcionamento da ideia de Oiticica e Neville de Almeida em considerar o espectador como um “participante”. Independente de chamarmos de espectador, participante ou usuário, levaremos em contato a noção de incompletude e progresso citadas por Oiticica na análise do trabalho curatorial em tempos de pandemia.

Uma experiência Warburgiana se deu no trabalho Museu Sem Paredes⁶⁹ com curadoria de Gabriel Menotti em 2020 que cita o seu trabalho como curador muito desafiador ao pensar, antes de tudo, o processo de imersão. Outrora planejado para acontecer em formato físico no Museu de Artes do Espírito Santo, este plano foi interrompido pela pandemia de COVID-19 e mudando assim de seu ambiente “natural”. Menotti criou um novo ambiente que a partir do virtual não se colocava como complemento à uma visita física ou uma opção minimalista para aqueles impossibilitados de visitar o museu e sim como única saída para

⁶⁹ Entrevista disponível em https://www.youtube.com/watch?v=uD_0aWLjU1M&t. Acesso em 12/01/23.

realização. Este modelo foi produzido através do Mozilla Hub⁷⁰ utilizando e reproduzindo virtualmente a arquitetura do museu. As obras estão dispostas em modelo semelhante ao do *Atlas Mnemosyne*, ou seja, com imagens exibidas lado a lado sem um contexto definido, mas ganham novas possibilidades quando o espectador clica na imagem. Temos aqui um exemplo de pós-produção conjunta entre usuário e curador que abre assim uma nova perspectiva para as obras e a opção de escolha de imersão. Ao clicar e acessar um novo mundo, muda-se a percepção do real. O curador-autor ali, cria o contexto de forma que a força visual é maior que uma simples cartela explicativa ou o uso de um clássico cubo branco de museu e exerce sua função de pós-produtor. Há um mundo particular e sem limites para cada obra através do clique. Assim, o artista pode criar um mundo onde sua obra está exposta em ambiente fantástico como uma sala escura cercada de zumbis como também emular uma exposição em um pomar no interior do Brasil. Claramente ainda existe uma certa resistência e cautela dos curadores e realizadores no uso de artefatos fantásticos quando falamos de exposições e exhibições. Os *animes*, *memes*, *gifs* e o já citado Vaporwave, por exemplo, ainda se encontram em maior quantidade em eventos nichados. Já o encontro destes dois extremos me parece uma jogada mais cuidadosa enquanto alguns pilares da linguagem online ainda estejam no inconsciente popular como representação de dois mundos concomitantemente: o da comunicação direta, a exemplo de um *emoji*⁷¹ a representar emoções ou um estado de espírito e o da arte feita com estas imagens como a *gif art*, criada em 1987, muitos anos antes da popularização da internet.

Vale nos questionar se no ambiente online quando este é remediado por outro ele perde sua qualidade material e se torna código ou estilo conforme Strate, Braga e Levinson afirmam (2019, p.100) sobre os espaços físicos, pois a distinção de forma e conteúdo está mais nebulosa em um momento pandêmico. O curador-autor necessita da ciência que a informação só pode existir dentro de um meio como ambiente⁷². Como afirma o filósofo Gilles Deleuze, cada processo de atualização está constantemente cercado por uma névoa cada vez mais espessa de possibilidades virtuais (Deleuze *apud* Obrist, 2014, p. 65). Assim, abolida toda diferença de natureza entre a tela e o que aparece de fato na tela, emerge um parâmetro inicial na

⁷⁰ Plataforma criada para imersões coletivas com uso de extensões simples de um navegador como o Java Script. JavaScript é uma linguagem de programação interpretada estruturada, de script em alto nível com tipagem dinâmica fraca e multiparadigma. Juntamente com HTML e CSS, o JavaScript é uma das três principais tecnologias da World Wide Web.

⁷¹ Emoji é uma palavra derivada da junção dos seguintes termos em japonês: e + moji. Com origem no Japão, os emojis são ideogramas e *smileys* usados em mensagens eletrônicas e páginas web, cujo uso está se popularizando para além do país.

⁷² *Id.*, p. 98.

representação (Michaud, 2014, p. 91) e que leva ao curador a pensar nos limites do suporte e seus funcionamentos como Philip-Alain Michaud cita a respeito da cor⁷³.

O raciocínio de Walter Benjamin para o universo literário em *O Autor como Produtor* coloca a permeabilidade entre funções e compreensões como campo possível no mundo artístico de maneira definitiva:

[...]se percebe que o violento processo de fusão, já mencionado, não somente ultrapassa as distinções convencionais entre os gêneros, entre ensaístas e escritores, entre investigadores e divulgadores, mas submete à revisão a própria distinção entre autor e leitor. “ (Benjamin, Walter. 1985, p. 134).



Exposição no Museu de Artes do Espírito Santo trazida para a realidade virtual por Gabriel Menotti.

Fonte: Extensão UFRJ (YouTube).

Esta fusão citada por Benjamin, trazida para o campo de realização e no espaço de festivais de cinema, exposições e a subversão destes espaços coloca a curadoria em primeiro plano. É um momento de múltiplas possibilidades para maior alcance da arte. Faz-se necessário investigar os efeitos tecnológicos na curadoria e como este espaço influencia no campo estético, ético e filosófico da profissão. O curador-autor somará, artisticamente e com o suporte tecnológico para a investigação de novas formas de exposição, criação e transposição de

⁷³ Ibid.

espaços e experiências de cinema e museu como uma dilatação necessária, seja pelo avanço digital ou por uma adversidade que pulou aos nossos olhos a partir da pandemia de COVID-19 em que seus espaços definidos como museu ou cinema estavam indisponíveis. Portanto, pensar a imagem em formato, dispositivo e estrutura a partir da tecnologia aplicada pelo usuário e as maneiras de imersão é um trabalho para o curador-artista, que a partir da matéria-prima de artistas que independentemente de um pensamento de obras feitas para adaptação, ganham telas e estruturas mutáveis. Pensar a multiplicidade de leituras destes formatos é importante e tão importante quanto é refletir sobre os fins que essas obras tomarão em ambientes desconhecidos quando pensamos nestes eventos no ciberespaço.

Patricia Mourão especifica ao se inspirar por Lis Rodhes e Jill Matthews⁷⁴ que quem escreve a história escolhe os objetos dessa história, seus herdeiros e seus caminhos. Aquilo que se deseja destacar responde e dialoga com uma tradição e história específica mesmo que tentando se romper com ela. Isto produz futuro na medida em que torna o ponto de conexão com a tradição (Mourão, 2022, p.3). O caminho que anteriormente estava ligado somente às cinematecas, museus ou centro culturais como espaço e contexto de exibição se deslocaram com o tempo para eventos, intervenções urbanas etc. – e agora também pertence às nossas próprias casas. Por outro lado, todo aparato disponível nessas casas como cabos, roteadores, câmeras, antena e luz fazem do vídeo apenas um elemento desta interação. Faz-se necessário, portanto, examinar a imagem em rede e enquanto rede (Mintz, 2018, p. 17). Uma das descobertas de Marshall McLuhan foi a que novas tecnologias transformam dispositivos mais antigos em obras de arte. É também de McLuhan a observação que quando um novo ambiente é introduzido, o ambiente mais antigo se torna parte de seu conteúdo (Strate; Braga *et al.*, 2019) como a perpetuação da história da arte.

A pensar na democratização destes espaços e principalmente no Brasil, um país que ainda não oferece Internet para todos os lares⁷⁵, esta é uma questão em constante transformação e aprimoramento e que tende a melhorar com o tempo. Não basta apenas o sinal e sim uma estrutura de cabos e antenas que permitem o acesso à rede. Junto ao abismo social, a

⁷⁴ Cineasta britânica e artista e historiadora americana, respectivamente.

⁷⁵ Informações do Governo Federal Brasileiro: <https://www.gov.br/casacivil/pt-br/assuntos/noticias/2022/setembro/90-dos-lares-brasileiros-ja-tem-acesso-a-internet-no-brasil-aponta-pesquisa>. Acesso em 04/02/2023.

obsolescência pode atravessar os planos do artista e do curador e os reais significados da arte quando falamos de um modelo de fácil acesso, mas de fácil desgaste técnico.

Porém, encontraremos pensamentos da construção do conceito curador-autor para termos alguns caminhos possíveis na atividade de exposição e exibição em momentos pandêmicos. Voltemos a Edward Steichen que cita a liberdade do visitante de uma exposição - e que transpassado para o momento de pandemia encontra a emancipação completa do “usuário” de forma semelhante a que Ken Jacobs e Jack Smith puderam ver os filmes de Joseph Cornell:

O cinema e a televisão revelam a imagem num ritmo imposto pelo diretor. No espaço da exposição, o visitante estabelece seu próprio ritmo, pode avançar e recuar, ou também acelerar o passo conforme seu impulso, seu humor ou os estímulos produzidos pela exposição” (Steichen, Edward. *apud* Alain-Michaud, Philippe. 2014, p.50).

Nos aparelhos eletrônicos, a emancipação do usuário reencontra sua liberdade de ir e vir, de parar, recomeçar e aproveitar a virtualidade para estar em um ou mais espaços ou se mover de um ponto a outro sem a necessidade de vagar por uma exposição inteira – ou estar em duas ou mais exposições ao mesmo tempo. Vale reiterar que todas essas ações estão sob sombras que os tetos de cada usuário fazem ao organizador. Desta forma, parar, recomeçar, ou pular uma obra ou exposição completa nem sempre se trata de desinteresse e sim pela situação que escapa do controle do curador. Não se sabe se a obra será acessada em uma sala descortinada quando a obra exige total escuridão ou se a atenção do usuário é tomada por um outro dispositivo como o telefone celular ou pela televisão ou se uma obra de arte que exige extrema atenção é interrompida por familiares que andam pela casa ou alguém que toque a campainha. São muitas as camadas a serem consideradas pelo curador, porém chegaremos à nítida falta de controle para as formas de consumo de obras de arte sendo o poder de uma considerável camada que Neil Postman coloca:

A quem a tecnologia dará maior poder e liberdade? E o poder e a liberdade de quem serão reduzidos por ela? As novas tecnologias mudam aquilo que entendemos como “conhecimento e “verdade”; elas alteram hábitos de pensamento profundamente enraizados, que dão a uma cultura seu senso de como é o mundo – um sentido do que é a ordem natural das coisas, do que é real. (...). As novas tecnologias alteram a estrutura de nossos interesses: as coisas sobre as quais pensamos. Alteram o caráter de nossos símbolos: as coisas em que pensamos. E alteram a natureza da comunidade: a arena na qual os pensamentos se desenvolvem (Postman, Neil. 1994, p.21-22; 29).

O grande desafio para os artistas e curadores que trabalharão em conluio é criar apostas para um novo tipo de consumo e interação mesmo que estejam diante de diversas duplicidades ao recriar o mundo e suas reinterpretações à imagem de uma *aldeia global*. No campo do cinema, todos os festivais adaptaram para a forma básica do streaming apostando nos efeitos cinematográficos longe da matéria. Se neste caso a fé reside na distância da matéria, de seu ambiente etéreo e natural, há a divergência ao pensar que o espectador pode consumir filmes em um telefone celular sem que ele tenha uma função definida pela curadoria, por exemplo. Já realizadores independentes transformaram exibições em oportunidades de aproximação e diálogo. A rede social para filmes *Letterboxd*⁷⁶ criou uma espécie de comunidade involuntária e nos anos de 2018 e 2019 alguns destes diretores realizaram, em formato virtual e presencial, o chamado *Letterboxd International Film Festival* como forma de exibir seus filmes e o transpassado por completo na pandemia para o formato virtual, rebatizando-o de *Virtual Letterboxd International Film Festival*⁷⁷ com curadoria da jovem realizadora Eden Poag. O festival aconteceu de uma maneira a usar as ferramentas da plataforma *Discord* como eixos de diálogo com o público, ou seja, uma mobilização coletiva e sem qualquer custo. Havia a programação dos filmes, uma URL para a sala de exibição e acoplado à lateral da página, uma sala de chat que poderia ser ocultada para aqueles interessados em apenas assistir os filmes. Havia também a possibilidade de reagir às cenas que mais instigassem os espectadores a partir de emojis como aplausos, lágrimas, risadas, sustos etc. e no fim de cada filme havia um intervalo mínimo para que os usuários pudessem rapidamente trocar opiniões e informações sobre o filme visto, remetendo assim aos rápidos encontros entre sessões de algum festival de cinema. Esta experiência é o que Youngblood na década de 70 chamava de “pré-experimentar futuros alternativos” (Youngblood, 1970, p.269) e que dialoga com momentos de inovação artística, pois este é também um projeto político: ele fala de um convívio inteligente entre os sujeitos e os fundos sobre os quais eles se ativam, do convívio inteligente entre os humanos e as obras expostas (Bourriaud, 2004). Vale citar que neste evento o que comanda a exibição das obras é o streaming controlado por um só usuário sem a possibilidade de parar os filmes, o que nos aproxima à máxima de Humberto Mauro (1897 – 1983) que “cinema é cachoeira” (Mauro, 1973), ao abordar o fluxo e beleza das imagens, mas é considerável pensar pelo mesmo viés que não há controle sobre o seu ritmo, por não oferecer um sistema geral que pause as imagens. No coletivo do festival de cinema virtual e entre tantos outros eventos online, emular ao

⁷⁶ Rede criada na Nova Zelândia em 2011. Disponível em www.letterboxd.com

⁷⁷ Disponível em <https://letterboxd.com/bloodmountain/film/celias-dream/1/> última visita em 26/07/23.

máximo, dentro das possibilidades, a experiência de cinema – como um dispositivo - e museu é o foco. E, como vimos por exemplos do mundo físico, eles também são passíveis de subversões artísticas.

Emular, no momento pandêmico, é uma saída que complementa muitas lacunas de encontros inviáveis e os transformando em apenas em um contato abstrato. Simulações se tornam ambientes, e ambientes são questionados e desnaturalizados (Hudson; Pederson *et al.*, 2016). As palavras de Hudson, Pederson e Zimmerman demonstram que a rede não só oferece opções para a existência dos filmes e obras de arte em geral, mas também um ecossistema onde as condições são negociáveis (Menotti, 2019). Ele transparece um campo de mediação do curador com o público além de outras possibilidades audiovisuais que Gabriel Menotti considera como afetação ao significado cultural e sentidos dos diferentes aparatos e práticas⁷⁸. Neste caso, não se ofusca a performatividade do meio e o público pode usá-lo como um campo de mediação além da simples e inquestionável importância das imagens como grande complemento à experiência. Reunir pessoas mesmo que virtualmente para uma sessão com horário marcado e que elas podem reagir após as exposições, neste caso, funciona como uma atração. Complemento com as palavras de Gene Youngblood sobre o que chama de “intermeio”:

Os intermeios se referem ao uso simultâneo de vários meios de comunicação para criar uma experiência ambiental total para a audiência. O significado é comunicado não por meio da codificação de ideias de uma linguagem literária abstrata, senão por meio da criação de uma tecnologia audiovisual. Originalmente concebidas no âmbito da arte mais que a ciência ou engenharia, os princípios nos quais se baseiam os meios estão conectados aos campos da psicologia, da informação teórica e da engenharia de comunicação. (Youngblood, Gene. 1970, p. 371)

Portanto, se faz necessário observar os campos psicológicos, da informação, da teoria e, obviamente, da comunicação para pensarmos em possíveis saídas de imersão num acordo entre a liberdade que os meios oferecem e o valor das imagens criadas pelos artistas. Ainda que pelo pouco tempo para desenvolvimento possa transparecer uma sequência de procedimentos intuitivos ao usar as ferramentas disponíveis, André Mintz coloca o espaço online como uma saída definitiva e já viável sempre questionando o que é o “virtual”, antes de tudo, como uma suposição (Mintz *apud* Menotti, p. 2016, p.15) quando a noção geral sobre o ciberespaço é etérea.

⁷⁸ Id., p. 19.

Se autores outrora questionaram a arte e em especial o cinema como uma mídia em crise na era digital como já citado por André Gaudreault e Philippe Marion (2016), a pandemia nos coloca em um vortex, já que a oitava e última “morte” do cinema está justamente na proliferação da tecnologia digital. Dela voltaremos à afirmação de Peter Greenaway e reforçada por Jacques Aumont (2012) que a principal inovação tecnológica foi o botão de “pause” para os videocassetes e posteriormente para os DVDs. Quando uma obra está em total controle do espectador, ele pode pará-la, ou seja, interromper o fluxo e “não se pode parar um filme como não se pode parar um trem ou uma cachoeira. É o fim do cinema-cachoeira” (Ramos, 2016, p. 22-25), fazendo deste um outro tipo de relação que hoje em dia já é comum a pensar na fruição desconexa de imagens via TV, streamings e redes sociais. Se museus faziam este movimento outrora estavam cobertos de uma capa institucional que autorizava um arrojo em relação à fruição, este não é mais o caso do momento de readaptação geral e com tantas telas disponíveis.

Outro campo de atividade para o curador-autor é o de questionar o ponto de final de uma imagem e suas finalidades ao pensarmos na projeção em espaços públicos como forma de mobilizar uma comunidade ou um grupo de pessoas para, contemplarem, juntas, este mesmo fenômeno explorando a simultaneidade chamada de “imagem ao vivo” por Ramos (2012). Este é um movimento de expansão da imagem, mas também o de ocupar um espaço que mobilizará o olhar daqueles ao redor. Trata-se, obviamente, de uma projeção adaptada com os fundamentos que o momento em particular, o pandêmico, oferece ao curador-autor que vê em muros ou prédios um espaço de mediação para ir além de uma causa final (Michaud, 2014) e buscar um diálogo direto com o espaço ao redor como o seu principal destino – uma comunidade no Rio de Janeiro ou um prédio em Niterói, por exemplo, como feito no Festival ECRÃ de 2020. Esta é uma experiência, em devidas proporções, semelhante ao trabalho de Ana Maria Tavares vista aqui anteriormente.

A experiência da projeção neste caso vai além das questões cinematográficas envolvendo luz e espaço, mas também do possível diálogo com a arte de *VJing*⁷⁹, ainda que este trabalho de projeção em tempos de pandemia se reveste de uma proporção performativa

⁷⁹ VJing é uma designação ampla para performance visual em tempo real. As características do VJing são a criação ou manipulação de imagens em tempo real através da mediação tecnológica e para uma audiência, em sincronia com a música.

acerca de sua finalidade que distancia da dependência de música ou de um trabalho mais complexo na troca, fruição e fundição de imagens como um *Video Jockey* costuma fazer.

Esta proporção performativa existe não só por aglutinar pessoas nas janelas para saírem de sua complexa realidade no momento pandêmico. Além do uso do espaço “real” para imergirem de distintas formas em videoartes ou performances oferecidas pelo curador e projetadas em prédios vizinhos, havia também a transmissão online, de modo a criar uma terceira via de diálogo com aqueles que não residem na região que a projeção acontece. É uma sugestão para acompanhar uma realidade paralela com a ciência que se trata de um momento acobertado pela consciência da performatividade e que coloca o curador em primeiro plano a exemplo de Man Ray (1890-1976), que em uma noite de réveillon projetou um filme de Georges Méliès nos dançarinos vestidos de branco (Michaud, 2014, p.231) sem acompanhamento de som – o que nos aproxima desta projeção, como se os prédios representassem um conjunto de dançarinos.



FIGURA 9: Início da sessão projetada durante o Festival ECRÃ de 2020.

Fonte: Festival ECRÃ

NOVAS POSSIBILIDADES

Enquanto fóruns aglutinavam usuários para eventos em conjunto na pandemia, atividades semelhantes já acontecem há muitos anos sem que elas tomassem grande proporção no mundo artístico. A disseminação de trabalhos de artes – sejam livros, pinturas, fotos e filmes é feita de diversas maneiras pela internet e a fé citada por Brenez nos fóruns de cinéfilos vem justamente da possibilidade de um ato de compreensão e disseminação conjunta. Produtores, artistas e curadores pouco exploraram esta ação e arrisco a dizer por conta de sua fragilidade legal. O principal mecanismo de troca de arquivos hoje é feito pelo torrent⁸⁰, no qual comunidades são agenciadoras informais das obras de arte e filmes. Chénea-Loquay (2011) afirma que a informalidade tem sucesso justamente devido à sua proximidade com os consumidores, pois, além de tornar o consumo viável e acessível, também consegue se adaptar mais facilmente às suas necessidades. Isso tende a uma especialização maior dos conteúdos e recursos em relação aos consumidores e as circunstâncias de consumo – o que dialoga diretamente com o momento de exposição e exibição na pandemia. Colocar esta troca de arquivos para os tempos de pandemia de uma forma oficial – ou seja, com ciência dos realizadores e possíveis distribuidores – nos leva a um ponto crucial envolvendo os nossos tempos. Precisamos compreender e refletir sobre o circuito de produção, distribuição, consumo e suas implicações. No caso dos torrents, qualquer pessoa com acesso à conexão e um programa de torrents pode ser tornar um ponto de difusão e recepção; ele pode ser compreendido como um curador que coleta e armazena dados segundo um modelo cibernético. E neste novo regime “os paradigmas da identificação, do ilusionismo e da mimese não são suficientes para lidar com esse novo regime” (Barreto, 2016, p. 53) que mostra como falamos de um terreno abstrato que também necessita de seus receptores como é levantado por Eduardo Kac: “(...) se agora o objeto de arte está totalmente eliminado e os artistas estão ausentes, a estética do debate encontra-se além da arte como forma. A estética encontra nas relações e nas interações entre os membros de uma rede” (Kac, 1992, p. 47-57).

Desta forma o público não é refém de nenhum tipo de programação quando uma obra está em seu computador ou celular para consumo. Não há museu, salas comerciais de cinema,

⁸⁰ Um arquivo torrent é um arquivo contendo metadados usados para Bittorrent. O torrent simplesmente é uma informação acerca do arquivo de destino, embora não contenha nenhuma informação sobre o conteúdo do ficheiro.

streaming ou loja que determinará o que pode ser visto, como e quando. O consumidor tem autonomia sobre os arranjos de sua própria imersão. Se o curador-autor corre riscos de “esvaziar” objetos de seus intrínsecos significados para satisfazer a urgência de um novo significado (Jeffery, 2016, p. 100), o mesmo pode acontecer com o consumidor a pensar em diversas situações envolvendo seus arquivos digitais. Em seu texto *Cinefilia digital e curadoria hesitante* o professor Fernando de Mendonça, persona ativa em fóruns de troca de arquivos, relata a dificuldade de escolher qual obra – ou melhor, arquivo – consumir:

Da mesma forma, creio que também que não seja difícil evocar as inúmeras vezes neste mais recente cenário de acessibilidade digital em que dispendemos uma quantidade tão significativa de tempo para escolher qual o filme a se assistir (dentre as dezenas de opções já arquivadas, ou por que não dizer centenas e milhares – sem nenhum exagero, no meu caso), dispendendo uma energia que resultava em frustração, seja pela escolha que se revelava improdutiva, seja pela sensação de que, no longo tempo para a seleção do filme, uma sessão dupla teria se perdido. (de Mendonça, Fernando. 2023, p. 266)

O sistema que permite a circulação de obras são os mesmos que incorporam a arte como expressão de sua própria midialidade (Menotti, 2019, p. 15) e se articula na relação que Jean-Louis Comolli (1985, p. 741) chamava de representações fabricadas, na qual o circuito fabrica suas próprias representações. Enquanto artistas buscam algum tipo de diálogo direto com o espaço online seja pela relação do maquinário do usuário ou pelo *real espaço* medido por IPs⁸¹, os próprios usuários se utilizam de fóruns e sites que proporcionam a disseminação – e consequente prolongamento e preservação etérea – dos mais variados acervos artísticos. Este tipo de troca faz da função humana a função do aparato (Flusser, 2010, p. 34) direta e indiretamente quando a arte é montagem sócio-técnica em constante formação (Menotti, 2009, p. 16) e reforça o que a professora Ivani Lúcia Oliveira de Santana (2023) diz a respeito do primeiro ano de pandemia: “não se pode deixar de notar que o hibridismo de nossos corpos com os sistemas digitais tornou-se ainda mais constante e intrínseco”.⁸² A pesquisadora e artista multimídia Grazielle Lautenschlaeger aborda as palavras de Flusser para discutir sobre a dimensionalidade das mídias digitais:

⁸¹ Endereço de protocolo da Internet, do inglês *Internet Protocol address*, é um rótulo numérico atribuído a cada dispositivo conectado a uma rede de computadores que utiliza o Protocolo de Internet para comunicação.

⁸² Id. Disponível em <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132378.pdf> Acesso em 22/08/23.

Quando Vilém Flusser discute sobre a zero-dimensionalidade das mídias digitais, isso significa que esses meios de comunicação nos oferecem a possibilidade de reunir todas as materialidades e um mínimo denominador comum e, no segundo momento, transformá-las em outras materialidades possíveis, transitando entre o mundo abstrato e o concreto (Lautenschlaeger, Grazielle. 2016, p.91)

A troca de arquivos via torrent coloca a arte como forma de codificação entre o público e si mesma, o que afeta os significados e valores tanto do público como do conteúdo que é consumido. Ele é um espaço alternativo não só para o tempo de pandemia, mas um ambiente imensurável que permite a existência de artistas e obras de arte que não teriam espaço no formato de negociações e exposições defendidos por Hans Ulrich Obrist. Talvez, em comum, ambos mobilizem os gostos pela tensão no campo social, ainda que a intensidade no espaço online seja muito maior. Segundo Schäfer (2011) este é um “mundo de privilégios que se alicerça, paradoxalmente na ideia de acesso e bem comum, própria da cultura colaborativa ou da participação que se popularizou como promessa que incentivou a produção e consumo de novas tecnologias” e que invariavelmente coloca a exposição de obras artísticas sob novo prisma. Um bom exemplo é o do realizador italiano Francesco Zanatta que realiza filmes e videoartes e as expõe exclusivamente via internet, usando plataformas como o YouTube, VK e torrents. Já em 2021, enquanto museus reabriam lentamente suas portas, Zanatta planejou projeções da instalação *Fuori Fuori Orario* (2021) nas janelas do museu de Milão e com o áudio disponível apenas para a parte interna do local. A possibilidade de junção das duas faces da obra estava em outro campo: no canal do YouTube do realizador. Ou seja, para uma experiência “completa” o trabalho estava no espaço virtual. No campo cinematográfico vale a menção do movimento independente americano chamado *Folk Filmmaking*⁸³ que basicamente se resume ao campo de distribuição de filmes e não no seu modo de produção: deve-se lançar os filmes de forma gratuita na internet, seja por streaming, sites de exposições ou pelo próprio YouTube. O *Folk Filmmaking* foi criado e difundido a partir de uma rede social para *logar* filmes vistos, o Letterboxd. O curador, através deste meio não só precisa se preocupar com a duração e forma de exposição destas obras, mas também com seu tamanho – megabytes, gigabytes etc. – para suas hospedagens e envios.

⁸³ O criador do termo, Dan Lotz, listou diversos títulos que fazem parte deste movimento com realizadores dos mais variados países e idades: <https://letterboxd.com/danthefilmman/list/folk-filmmaking-movement/>. Acesso em 22/08/23.



Fuori Fuori Orario (2021) de Francesco Zanatta

Gosto de usar o Letterboxd como exemplo, pois esta rede, além de aproximar realizadores independentes, como é o caso do *Folk Filmmaking*, não permite que os usuários troquem mensagens e apenas as atividades de cada usuário é visualizada, o que deixa mais nítida a influência de certos usuários no gosto do outro, o que é uma informação muito valiosa para um curador – por desenhar uma cadeia de conexões e relações entre tecnologia, poder, estética, política e sociedade. Como uma rede social para o audiovisual, fica evidente quando uma obra ganha destaque, uma crescente bola de neve é criada com a teia de amigos assistindo este mesmo filme em questão de dias – filme este achado em fóruns de torrents na maioria dos casos. No campo prático, o curador, neste caso, deve ser o agenciador de uma experiência completa: como chegar até esta obra e como assisti-la. Uso aqui um termo usado por Comolli (1985), mas para outro fim: a “hegemonia do olho” neste caso também é social. Ele salienta a performatividade das redes em nome do consumo – e conseqüentemente da objetividade de sua mediação, abrangendo o leque de possibilidades para o público e para novos artistas.

Retomando Menotti, “a noção de devir técnico poderia explicar como o próprio cinema se constitui como um campo específico de mediação, separado não apenas da miríade de práticas em que está inserido, mas também de outras formas audiovisuais com as quais interage.” (Menotti, 2019, p.20). No tempo de pandemia as formas audiovisuais se confundiram e a formação de imagens parecia usar o mesmo circuito quando a liberdade sobre qual dispositivo usar era uma escolha exclusiva do receptor, além de construir comunidades.

O curador precisa lidar com os sistemas que estão sempre presentes e recriar um novo revelando a transitoriedade dos tempos não como um contraponto da história, pois enquanto ela *acontece* o meio se excede desolvendo outras formas de representação, práticas culturais e montagens tecnológicas. (Menotti, Gabriel. 2019, p. 187).

A considerar o pensamento de Menotti sobre o *durante* principalmente quando aborda a história do cinema e suas mudanças, vale dizer que os próprios filmes mudaram seus formatos de produção e exibição e o mesmo podemos dizer sobre grande parte do mundo artístico quando falamos de formatos de exibição e imersão – a citar o QR Code e o óculos de realidade virtual -, o que culmina num pensamento do próprio Menotti (2019) sobre o público: “o público mudou de interesses” e estes novos caminhos são definidos por Alfredo Suppia e Gilberto Alexandre Sobrinho:

Trata-se de compreender as conexões que pressuponham integração descentralizadora em fluxos culturais e artísticos, em que se potencializem o estético e político. Aqui, as questões coletivas e comunitárias, as identidades, as identificações e os processos subjetivos são postos em perspectiva, articulados em um debate horizontalizado e descentralizado sobre o audiovisual (Sobrinho, Gilberto Alexandre; Suppia, Alfredo. 2016, p.11).

Com isso, o curador deve alertar-se aos parâmetros elementares que sistematizam as formas visuais tão conflituosas quando não se conhece o seu ponto final – a casa do espectador/usuário. É fazer deste conflito uma sintaxe (Brenez, 2022, p. 155) e retirar das próprias representações do meio seu usufruto e levar em conta os nuances culturais, políticos e subjetivos para uma imersão que seja próxima à unidade para estes usuários. Vale citar aqui a relevância das imagens no crescente fluxo de dados na internet levantado por Paola Barreto que invoca o trabalho do curador:

Na torrente de imagens que inunda continuamente a internet e no crescente fluxo de dados que se avolumam nos servidores da rede mundial de computadores, operações de montagem e justaposição ocorrem de formas automatizadas, mas não neutras. No modo como operam os mecanismos de busca e apreensão de imagens e vídeos, a noção de filme assim como a de autoria passam por transformações profundas. (Barreto, Paola. 2016. p. 52)

O curador, neste instante, deixa de ser um cartógrafo como Moacir dos Anjos os compara (2023, p.211) e deixa o seu recorte particular de momento e lugar para ser, novamente, um grande pesquisador e organizador de imagens e sentidos, pois se antes para o curador havia o recorte de tempo e espaço como pilar de seu trabalho, hoje, é possível a perpetuação deste momento e o lugar disponível enquanto nossa conexão em banda larga durar. Portanto, suas práticas envolvem novas condições e uma pesquisa constante e efeitos mutáveis, compreendendo

a “inclusão e exclusão de sujeitos, assuntos e interpretações” (Dos Anjos, 2023, p.212). É fazer das técnicas novas e seus efeitos como principais agenciadores do trabalho artístico.

Vale aqui uma nota sobre aquele que compreende melhor estas medidas no campo online: não é o artista, tampouco o curador. É um agenciador secreto que por seu conhecimento torna o acesso e distribuição numa ação democrática – que em boa parte do tempo estará desligado com a questão da legalidade, mas este ponto não está em questão nesta dissertação. O “agenciador secreto”, chamemos assim, pode replicar exposições virtuais ou hospedar livros, filmes, performances etc enquanto nenhum de seus recursos caiam pela obsolescência – a lembrar dos casos de Chris Marker e Michael Snow. Para o agenciador secreto, o alcance geral é o seu objetivo final e não suas funções técnicas ou históricas. Ele não se preocupará com o botão de *pause* que pode interromper o fluxo de uma obra e terminar a “cachoeira” do “streaming”, mas colocá-lo no panorama de Paola Barreto em *Cinema é cachoeira, streaming e torrent*⁸⁴ (2015) quando ele está em total controle do usuário. Num movimento inesperado de quem oferece desconexões de fluxo, as redes sociais como o Instagram ou Facebook oferecem a possibilidade de lives para o não-comando do espectador. Com isso performances e projeções foram transmitidas ao vivo para todo o mundo – com a possibilidade de *replay*, desta vez, com o controle do usuário.

Uma das grandes possibilidades para o curador no momento de pandemia foi justamente o uso do torrent como uma saída para o consumo de conceitos fechados por artistas e curadores – incluindo a vantagem de ser uma alternativa democrática. O arquivo está hospedado em um computador-servidor para que um usuário possa baixar livremente e ver a obra com esta já hospedada em sua máquina. Se pelo uso do streaming dependíamos da qualidade de conexão de cada usuário para uma experiência semelhante para todos, agora todos podem usufruir da mesma maneira – logicamente, com o uso correto de *codecs*⁸⁵ e suas exigências tecnológicas. Esta simples troca de arquivos espelha o que há muito é feito na internet em fóruns de leitores, cinéfilos e afins, agora utilizado no campo artístico como uma prática possível, ou seja, uma ação que sai do receptor para o criador. Esta é um prática de

⁸⁴ Disponível em

https://www.academia.edu/31302600/CINEMA_%C3%89_CACHOEIRA_STREAM_E_TORRENT. Acesso em 25/08/2023.

⁸⁵ Codec é o acrônimo de codificador/decodificador, dispositivo de hardware ou software que codifica/decodifica sinais.

simbologia enorme, pois possibilita aquele que dissemina definir o que é ou não arte sem passar pelo crivo artístico e curatorial. Neste “universo que é inapreensível, na sua totalidade, pela ação de um sujeito particular. Por mais abrangentes que pretendam ser, equivalentes sensíveis são abstrações de um todo que não se deixa capturar plenamente” (Dos Anjos, 2023, p. 211), borrando assim, mais uma vez os limites do trabalho curatorial que outrora fora feito com artistas e produtores. Este é um recorte que atualiza e “ecoa os interesses e as perspectivas de quem detém poder efetivo na vida social e política” (Menotti, 2019, p. 142), revelando a implosão em diversas frentes, incluindo a artística no momento da pandemia. Inserimos pessoas que por muito tempo não foram – ou não são – contabilizadas quando falamos de práticas artísticas, mantendo apenas instituições e suas equipes ou curadores famosos *freelancers* como grande disseminadores do campo artístico. Certamente esta névoa implicada por apreciadores não tirará a posição do museu como grande parabólica, por exemplo, mas abre novas possibilidades de alcance, valor e, logicamente, de relação e imersão com obras artísticas.

Por outro lado é importante notar que este tipo de ação mina o pensamento da curadoria como atração e seus efeitos, além de impossibilitar, assim, experiências coletivas mesmo no espaço online. “A prática curatorial está, portanto, necessariamente implicada em permanentes embates sobre quais seriam os equivalentes sensíveis que melhor representariam uma certa realidade” (Menotti, 2019, p. 214). Ou seja, é estar sempre atento a todas as possibilidades que cada recurso pode oferecer e criar/recriar novas perspectivas para o público a partir do espaço expositivo, nas formas, nos arquivos, nos suportes e também nas distâncias, nos movimentos, nos arranjos etc. para cada momento específico, o que reforça a ideia de um curador-autor quando este tem em mãos a obra de um terceiro.

A noção de autoria parece ser esgarçada, uma vez que o espectador se torna também autor ao decidir caminhos que determinam a estrutura que o filme terá ou, de modo ainda mais provocativo, delegando essas decisões a algoritmos de montagem como por exemplo (...) o projeto *Soft Cinema* de Lev Manovich e Andreas Kratky (2006) (Barreto, Paola. 2016, p. 58-59)

Porém, ao retornar para o momento de pandemia caímos aqui na armadilha que muitas vezes fora citada, mas que nos acende o alerta sobre um necessário avizinhamo futuro do espaço expositivo físico com o virtual: Enquanto o usuário pode desfrutar de obras com seus respectivos arquivos em sua máquina, desconhecemos as condições que estas obras serão consumidas. O público terá o poder sobre ela. Trata-se justamente de olhar para os detalhes que o tempo não possibilitou para muitos ao criar exposições online na pandemia quando falamos

de arquivos e seus suportes, arranjos etc. Apostar na subjetividade do clique e do acontecimento como Menotti fez em sua exposição online ao emular o Museu de Artes do Espírito Santo ameniza os efeitos da pressa na adaptação, porém há um campo infinito de possibilidades a explorar o campo virtual com objetividade.

O primeiro pensamento é justamente o de tornar obras adaptáveis às mais diversas condições de imersão, o que implica em um trabalho mais aberto no momento de composição do artista quando falamos de um objetivo e de fruição – o que não foi possível para todos no momento de pandemia, mas abre-se uma nova possibilidade futura. Uma obra vista em um museu é uma, em um celular numa casa ou transporte público, por exemplo, será outra. Este é o mote de muitas subversões aqui citadas como o trabalho de Ana Maria Tavares ou a exibição de *Família.Trabalho.Compras*, desta vez imbricada pela autonomia do espectador. É, portanto, função do curador colocar-se no intermédio e nas variações que implicam um novo tipo de olhar para as exposições e consequentes composições artísticas. Levar em conta a interatividade, a não-passividade e o controle que o usuário terá sobre a obra quando estiver com ela diante dos olhos. Seja por uma TV, por computador, tablet ou telefone celular. O campo da “autoria” do curador-autor nestes tempos podem se concretizar por estes caminhos ao pensarmos no futuro avizinhamo entre o campo físico e o ciberespaço. Um bom exemplo é a obra de David Rokeby *The Giver of Names*⁸⁶ produzida em 1990 e ainda disponível na web chamava atenção para os efeitos da computação nas artes após o público escolher objetos e através de uma câmera conectada a um computador que analisa cores, texturas e contornos da imagem para criar frases envolvendo objetos, sensações e ideias a partir da imagem cedida baseada em obras da literatura e textos do próprio Rokeby. Esse trabalho pode ser interpretado da mesma forma que pensamos hoje a relação espaço online-sensações a partir da palavras de André Mintz:

Trata-se antes de uma operação de abstração pela qual acessamos, a partir da imagem, um espaço difuso, conceitual, em que, mais do que circunscrever regiões e monitorar movimentos, estabelecem-se conexões e ativam-se percursos, fazendo emergir sentidos a partir das relações estabelecidas (Mintz, André. 2018, p. 173)

Considerar o funcionamento da câmera conectada a um computador que extrai contornos e que monitora movimentos reverbera o funcionamento do dispositivo na esfera

⁸⁶ Disponível em <www.davidrokeby.com/gon.html> Acesso em 06/11/23.

social como as câmeras de vigilância e as câmeras “nightshot”⁸⁷. E notoriamente elas voltam ao campo artístico através de muitos nomes, mais notoriamente o de Harun Farocki que as utilizou em suas instalações, videoartes e filmes. Passando por Rokeby, Mintz e Farocki, para citar alguns, a noção de completude quando falamos no uso e subversão de seu uso original é notória.

Jonathan Crary (2001) alerta para as crises de atenção na sociedade contemporânea em relação à avalanche tecnológica e afirma que “as imagens atuais, geradas por computador, talvez estejam criando uma revolução ainda maior em nosso campo escópico. As novas formas de visualização coexistem com as antigas (...) e se tornam dominantes em nossa cultura” (De Almeida, 2016, p. 93). Para o curador, é pensar que essas imagens não necessariamente vem de artistas como também de cientistas da computação, por exemplo e pensar o tipo de leitura visual que esta imagem propõe⁸⁸. Ampliar o campo do olhar de obras possíveis e formas de interação, podendo assim, criar duas ou mais formas de imersão da mesma peça disponibilizando-a em formato físico e online.

Com isso, inevitavelmente voltamos a pensar o curador como um autor. Um trabalho que acontece há alguns anos e que dividia seus espaços para exposição é o de Celina Jeffery, criadora do chamado *Digital Café*. Jeffery diz que:

À medida que as tecnologias se desenvolveram e minha prática evoluiu, os interesses de pesquisa mudaram para a curadoria cruzada, onde artistas em espaços físicos convergiram para trabalhar com aqueles online em eventos em tempo real. (Jeffery, Celina. 2015, p. 83)

Um bom exemplo é o de *Physical_Chat*, performance-obra de Barbara Rauch e Dew Harrison comissionada pela *Watershed Media Centre*, realizada em 2002 e dividida em duas partes, sendo a primeira delas realizada em espaço físico – o espaço da própria *Watershed Media Centre* - e a segunda, totalmente online. As partes foram batizadas de *Physical_Chat_1* e *Physical_Chat_2* e posteriormente foram performadas-expostas no Digital Café, em 2003. Jeffery resume o trabalho de Rauch e Harrison:

⁸⁷ A câmera Nightshot possibilita captar imagens em situações de completa ausência de luz, através de um circuito especial que faz com que a câmera emita um fecho de luz infravermelha invisível ao olho humano para 'iluminar' a cena, de forma que a mesma possa ser registrada.

⁸⁸ Id., p. 95.

Ms. Dream e Ms. Real trocaram fragmentos de pensamentos enviados por e-mail para serem conectados em histórias inteiras como a principal área de confronto de atividades com foco da sala de bate-papo. Os textos foram digitados na sala de bate-papo por avatares humanos, peça por peça, com ou sem interrupções em sua conversa robótica. (Jeffery, Celina. 2016, p. 89)



FIGURA 10: *Physical_Chat_1* no Watershed Media Centre. 2002.

Fonte: Sarah Cook

A obra de Rauch e Harrison trabalhava com a dualidade do físico e do online como muitos casos citados nesta dissertação, mas é notória a forma que lidava frontalmente com as diferenças e formas de apresentação para cada um de seus segmentos. Enquanto a primeira prezava pela intimidade em sua exposição, a segunda parte, com participação de Jeffery, estava aberta a inúmeras visitas e intervenções de incontáveis visitantes de qualquer canto do mundo, o que nos remete às palavras de Gene Youngblood ao associar a função dos meios como agentes que alteram o comportamento para ocasiões comparando às bebidas alcoólicas e os coquetéis. (Youngblood, 2012, p. 150) e coloca o trio como curadores-autores nesta situação e com o público como um mediador.

O Digital Café é o que tornou-se a grande saída para os tempos de pandemia: um espaço para experimentações e se adequar às necessidades do público e dos trabalhos focados no processo e na experimentação ao invés de uma exibição concreta e exibições de conceitos fechados. A forma de trabalho do Digital Café age em conluio com a modernidade: abre suas

inscrições online, envia convites por e-mail e também está ativo em fóruns e chats, mas também atua no espaço físico. Ao usar doze sites como obras de arte na exposição *Exchange Online* em novembro de 2000, Jeffery unia uma galeria virtual ao espaço do museu. Portanto, não estamos diante de uma atividade nova, mas sim da relutância de muitos em considerar o *web works*, como Jeffery os batiza⁸⁹, em peças de arte. Tanto no espaço físico como no online podemos usar palavras-chave como Jeffery usou em sua exposição *Net_Working* em 2001: colaborativo, inter-ligado, co-operativo, interdependente, humano etc., porém estas forças são notadas com mais intensidade no ambiente que é considerado como informal por muitos artistas e curadores e o espaço físico como o sacro.

Para o curador-autor é importante notar as especificidades de cada local e como usá-los. É transformar cada um deles em atração – a exemplo do que Jeffery chama de *hacktivism*⁹⁰ que estará disponível exclusivamente no espaço online se falarmos de uma obra em tempo real a exemplo de *Transformando Tela em Tela*. Para o espaço físico teríamos uma reprodução. Já outros detalhes muito presentes em museus e que podem ou não fazer parte de uma obra como os complementos de cheiro de cola e tinta e molduras, paredes e suas cores específicas tendem a ser específicos do espaço físico. Ainda que muitos artistas e curadores de atividade online limitem o que é exposto como uma prática modernista (Jeffery, 2015, p. 84) usando os meios da própria internet como matéria e que seu conceito esteja muito claro, Jeffery complementa sobre a liberdade:

O aumento do uso da Internet como domínio curatorial e para a criação de softwares-ambientes em vez de objetos discretos, ampliou a abordagem curatorial tradicional modelo, que deve se preocupar com público, formas sólidas e construções. Para o artista/curador digital, não há limite físico que impeça a criação, distribuição e contextualização de uma obra de arte. (Jeffery, Celina. 2015, p. 84)

Já Anne-Marie Schneiler considera a natureza do trabalho curatorial online como colaborativo, no qual o curador passa-o para um website e seu “dono” torna-se assim, também, um curador ou crítico de arte criando assim uma “cadeia de sentidos, comparações e justaposições” (2003). Schneiler chama os curadores online de *filter-feeders* e traça aqui uma diferença entre os curadores de arte e os *filter-feeders*:

⁸⁹ Ibid., p. 93.

⁹⁰ Ato de hackear ou invadir um sistema de computador, para fins políticos ou sociais.

Curator	Filter Feeder
Museum or gallery exhibition space	Space peripheral, in tandem
Art History education	Pop culture criticism, tech history
Ties to wealthy patrons of art	Ties to other filter feeders and artists
Urban metropolis-located	Dispersed locations
Navigates bureaucracy and institutions well	Flows around and avoids institutions
Art as commodity	Ephemera, extreme preservation challenges
Stays within Art community	Infiltrates, subverts other communities

FIGURA 11: Diferenças entre curador e o Filter Feeder segundo Anne-Marie Schneiler⁹¹

Fonte: Celina Jeffery

A existência do termo cunhado por Schneiler mostra como a arte digital e o conseqüente e necessário trabalho de um organizador (ou curador?) se alinha com a história da tecnologia. A organização, neste caso, também está no processo de arquivamento como uma posição contra a obsolescência de trabalhos exibidos-expostos online como se nota nas últimas linhas do trabalho do “filter feeder” listado por Schneiler. Lidar com a efemeridade que Benjamin Weil (2002) chama de “instabilidade formal” que vai das extensões que se atualizam como os *codecs* aos arquivos de torrent que perdem suas fontes conforme usuários deletam os arquivos de suas máquinas e assim a obra perde gradualmente o número de matrizes, diminuindo o alcance do público interessado. Em fóruns privados existe, entre os usuários, a máxima “cemitério de torrents” para definir um site que possui arquivos de torrent com poucas ou nenhuma fonte. Para isso também se aplica uma regra que inclui noções muito democráticas: boa parte dos fóruns exige que o usuário ao baixar um arquivo, este compartilhe por um número de horas ou compartilhar ao menos o mesmo tamanho do arquivo antes de apagar de sua máquina. Esta é uma forma de luta contra a obsolescência por parte do consumidor das obras de arte antes de qualquer coisa, o que nos mostra como a abrangência do espaço online pode subverter e confundir funções. Para Angela M. Meili (2016, p. 86), os fóruns privados são “células de distribuição altamente organizadas e orientadas para o conhecimento, que expandem a experiência.”

⁹¹ Em livre tradução: Curador: Museu ou galeria como espaço de exibição; educação na história da arte; laços com patronos ricos da arte; localização urbana; navega entre a burocracia e a instituição; arte como mercadoria; permanece na comunidade artística; Filter Feeder: espaço periférico; conjunto; história técnica; crítica à cultura pop; laços com outros filter feeders e artistas; locais dispersos; efêmeros e extremos desafios de preservação; se infiltra e subverte outras comunidades. (Schneiler, Anne-Marie. *apud*. Jeffery, Celina. 2015, p. 86).

Para o curador, é necessário a ciência desses espaços que permitem novas regras, expansões, funções e narrativas. Para aquele que coordena, entre tantas outras funções, o espaço como uma história, pensar o espaço online e suas regras particulares é notar que atualizar-se é fundamental. Se Fred Wilson questiona o impacto do museu e da arte nos artistas (Wilson *apud* Jeffery, 2016, p.100) e coloca todo o processo de produção e exibição como “intenso processo político” ao entrevistar a equipe da equipe de manutenção aos curadores e diretores executivos de um museu – o que se aproxima do método de Obrist para clarear ideias sobre arte moderna -, vemos um cenário semelhante no espaço online. O ato de selecionar e arranjar obras para uma exposição online também passa por processos que vão além do devir artístico. Um exemplo também vindo do ultracitado Festival ECRÃ está no uso da plataforma de streaming que filmes e videoartes foram exibidos: extensões como DRM⁹² e *geoblocking*⁹³ entravam em pauta entre curadores e artistas, pois na medida que o *geoblocking* impede que um país possa ver o filme, assim possibilitando novas exibições futuras, estamos limitando o alcance de uma obra de arte. Já o DRM interferia diretamente na obra de maneira não-artística: na tela, o IP do usuário junto com seu endereço de e-mail fluuava lentamente pelas imagens afim de evitar a cópia e distribuição não autorizada pelo que chamamos de “agente secreto” anteriormente. Neste caso, a segurança invade, literalmente, o espaço artístico. Essas duas questões foram resolvidas diretamente com os realizadores, trocando informações e revendo o valor de alcance e segurança com cada um deles, justamente por estarem no lugar mais austero de nosso evento online – a sala de streaming, onde a função *autor* do curador foi adormecida.

As “regras curatoriais” citadas por Angela Meili se fundem a outras regras que não se diferenciam das que espaços canônicos possuem. Como abordamos uma prática que ganhou luz em um momento crítico, todas as camadas de exposição e exibição são colocadas em xeque, porém ambos lugares possuem questões de logística, segurança e espaço e que atravessam todos os tipos de exposições. Ou seja, são caminhos semelhantes baseados no trabalho curatorial ortodoxo e que tem novos impactos principalmente no sentido democrático ao acesso e nas formas colaborativas de trabalho, moldando assim uma nova maneira de pavimentar os caminhos de curadoria que subverte as relações de poder, espaço, interatividade, tempo, gestão

⁹² DRM é a sigla para *Digital Rights Management*, ou Gerenciamento de Direitos Digitais. Trata-se de um conjunto de tecnologias criadas para proteger mídias digitais de qualquer espécie, evitando que usuários mal intencionados as copiem, usem ou distribuam sem autorização ou pagamento.

⁹³ Extensão que bloqueia a visita de usuários de certas localidades os identificando através de seu IP.

e preservação de acervo que invariavelmente passam por artista, curador, hospedeiro, agentes informais e público numa rede colaborativa em prol da arte.

CONCLUSÃO

A considerar o espaço online como uma alternativa concreta daqui para a frente, é importante salientar as palavras de James Gilmore e Joseph Pine que questionam a deliberação de experiências e a influência do real no consumo:

(...) um mundo cada vez mais preenchido de experiências deliberada e sensacionalmente encenadas – em um mundo cada vez mais irreal – os consumidores escolhem comprar ou não baseados em quanto eles percebem uma oferta como real ou não. (Gilmore, James; Pine, Joseph. 2007, p.1)

Pensar na banalização de experiências a partir de dispositivos eletrônicos que são usados a todo o momento por boa parte da sociedade coloca o curador em constante estado de atenção para considerar a relevância e meios de distribuição e exibição de uma obra artística. A familiaridade do público com as telas em que essas experiências são oferecidas tendem a diminuir seus impactos, isso sem considerar a autonomia do público para imersão e análise e pelo lado dos que planejaram e produziram as obras e exposições o completo o desconhecimento das condições de consumo das mesmas. Provavelmente não teremos formas concretas de exibição neste espaço a considerar o frequente avanço tecnológico com novas ferramentas, aplicativos e telas. Cabe aqui fazer a mesma observação e questão levantada por Stefania Haritou ao analisar a pirataria e distribuição de filmes no México: “Como as coisas estão acontecendo?” em vez de “por que elas acontecem?” (Haritou, 2016, p.112) e que fazem naturalmente produtores, realizadores, curadores e público desconsiderarem as limitações institucionais e normativas (Meili, 2016, p. 101) que colocam os efeitos da curadoria como uma atração.

Podemos chamar de um “novo momento” para a curadoria e exposição de obras, ainda que este momento esteja em constante (re)construção como vimos anteriormente e que sempre estará à mercê dos avanços tecnológicos para adaptações e novos movimentos. A pandemia de certa maneira colocou o foco nestas atividades e seus desdobramentos, sejam sociais, éticos, tecnológicos etc. Hoje é possível considerar o espaço online como uma alternativa e saída para muitas exposições e festivais, ainda que pareça um paradoxo o pensamento curatorial e de

distribuição de obras em um espaço cujo a informalidade tende a tomar o norte de qualquer experiência – a liberdade dos horários, o formato de imersão, o não-domínio do conteúdo por parte de produtores e curadores etc. e que reflete a contemporaneidade nas práticas artísticas. Não se trata de colocar em xeque o futuro do formato ortodoxo defendido por Hans Ulrich Obrist e que define até hoje os formatos e meios de produção de exposições e que faz do museu o seu lugar sacro. É notar que os limites do espaço online são outros e suas questões avançam no mesmo sentido que a liberdade parece possível, ainda que não tateável.

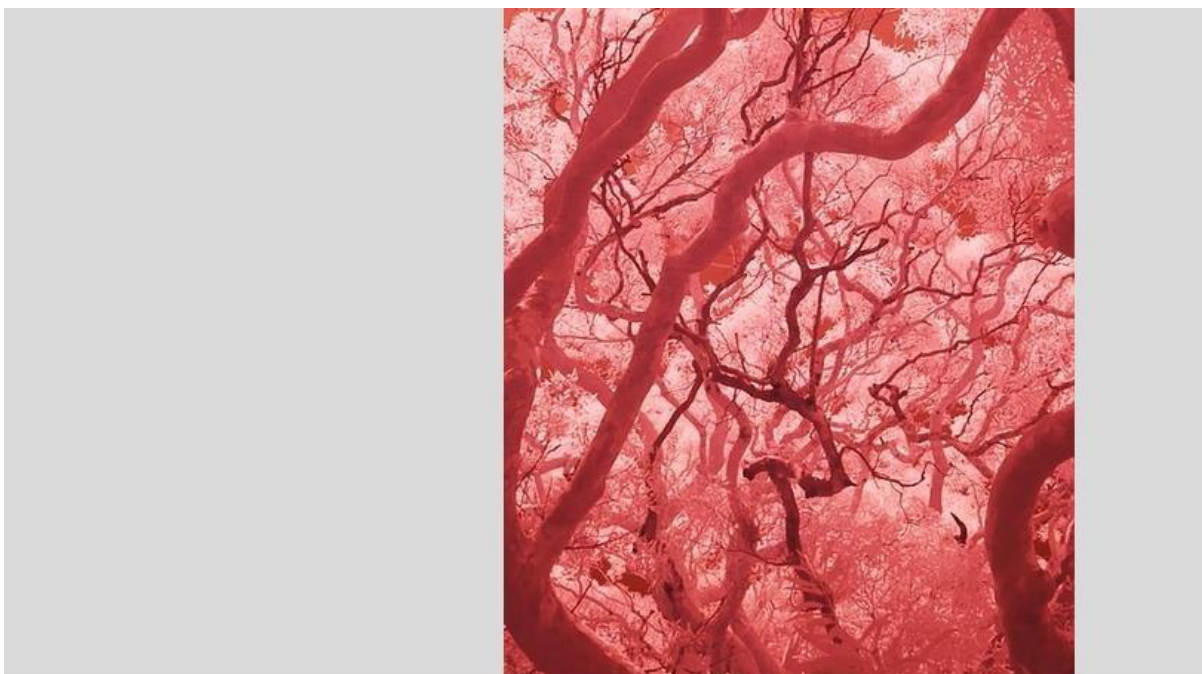
Portanto, é importante analisar historicamente os pensamento e ações curatoriais que consolidadas com o tempo foram subvertidas das mais variadas formas. Repensar o espaço de exposição, a disposição das obras, reutilizar o acervo de museus, colocar a própria estrutura como parte de uma exposição hoje deixam de ter efeito performático para dialogar frontalmente com o público de antemão como um espaço livre de criação. O mesmo foi feito com o pensamento acerca da projeção de obras audiovisuais. Subverter o “cubo preto” que é o cinema para reconstruí-lo num museu, projetar filmes em velocidade diferente do original, mudar a estrutura e posições de poltronas e telas até a arte de VJing mostra como conceitos fechados e concretos podem ser atravessados por novas possibilidades, novas compreensões e principalmente novos efeitos a fim de reconstruir a relação do público com o espaço, com as imagens e com a produção artística.

Conforme a tecnologia avança este espectro ganha novas formas e possibilidades: a internet consegue unir artistas de diversos locais do mundo para exposições e intercâmbios de ideias assim como possibilita que sua própria estrutura, da mesma forma que um museu, faça parte da própria obra. A exemplo de *Internet Landscapes* (2016) do estadunidense Evan Roth que questiona qual seria a paisagem de um espaço que se supõe virtual (Mintz, 2016, p. 15) a partir de registros costeiros em que cabos de fibra óptica – fundamental para a infraestrutura global da internet - chegam aos continentes e levam conexão de qualidade para os usuários. Roth usa da própria infraestrutura básica da internet (URLs⁹⁴e IPs⁹⁵) como coordenadas geográficas de acordo com os locais em que os vídeos foram registrados, usando as mesmas

⁹⁴ O *Uniform Resource Locator*, é um termo técnico que foi traduzido para a língua portuguesa como "localizador uniforme de recursos". Um URL se refere ao endereço de rede no qual se encontra algum recurso informático, como por exemplo um arquivo de computador ou um dispositivo periférico

⁹⁵ Endereço *IP* é um endereço exclusivo que identifica um dispositivo na Internet ou em uma rede local. *IP* vem do inglês "Internet Protocol".

dentro como um endereço da *World Wide Web*⁹⁶. É uma forma de interatividade entre o conceito artístico primário e sua expansão graças às ferramentas cedidas pelo espaço que não é mais tateável, mas passível de novas formas de imersão e diálogo.



- s33.849695e151.244546.com.au, Network located video, 10:45, 2016

Internet Landscapes de Evan Roth: imagem e coordenadas geográficas a partir de uma URL.

O que Nicolas Bourriaud (2004, p. 8) chama de “novas formas de práticas artísticas” a pensar a pós-produção como uma fase de desenvolvimento de uma obra de arte e não de seu fechamento coloca a curadoria como uma prática artística concreta além de um agenciamento de obras e artistas. Com a chegada da tecnologia, o pensamento curatorial ganha novos sentidos e camadas que possibilita ações conjuntas apesar da distância física, além de elevar o número de possibilidades de criação, exibição e diálogos. A co-criação, seja ela combinada ou não, coloca, como vimos em diversos exemplos anteriormente, o curador como um artista, ou um pós-produtor se pensarmos na lógica de Bourriaud. A internet também possibilita que obras artísticas possuam um único agenciador e distribuidor que cuida de sua hospedagem e preservação como vimos no caso dos torrents e suas comunidades. Ela pode criar espaços que são acessados por URLs como Evan Roth fez em *Internet Landscapes*, dialogar com espaços físicos como museus e galerias como vimos na exposição de Fernanda Eda Paz e possibilita a

⁹⁶ Em livre tradução, a Rede Mundial de Computadores.

exibição de filmes e videoartes com um grupo de usuários de diversas partes do mundo como uma sala de cinema que engloba todo o planeta a exemplo do *Letterboxd Virtual Film Festival*. E, dos seus mecanismos básicos como um espaço de conversa, redes sociais como Facebook e Twitter⁹⁷ ou sites como YouTube e Streamyard podem ser usados por artistas para subverterem sua utilidade primária, assim como artistas fizeram anteriormente com os museus. A ampla variedade de abordagens e possibilidades coloca a atividade do curador em xeque: ele pode ser o centro das atenções como notamos pelas palavras de Bhaskar (2016) ou se diluirá, já que o acesso de desenvolvimento, produção e exibição está nas mãos de qualquer pessoa que se interessar pela atividade artística. Esta ação democrática pode transformar técnicos de informática ou hackers como artistas ao repensarem o diálogo do espaço online com obras de arte a partir das ferramentas disponíveis na internet.

Se para Gene Youngblood explorar novas dimensões da consciência requer novas extensões tecnológicas (Youngblood, 1970, p. 157), logo estamos diante de um momento de intensas explorações, já que nas últimas duas décadas as tecnologias digitais transformaram o modo como a mídia é produzida, distribuída e experimentada (Blazic, 2016, p. 137). Como é possível notar no texto *Vídeo aberto em 360 graus*⁹⁸ da artista e professora inglesa Larisa Blazic, há um longo fluxo de pós-produção que possibilita, através de diversos softwares, codecs, containers e programas a criação de um painel em projeção panorâmica em multi-tela a partir de manipulações e códigos para exibição em streaming. A possibilidade de recriar, emular ou até mesmo criar uma versão de uma projeção panorâmica através de computadores nos mostra como a tecnologia é um campo de exploração artística notável.

Considerando a frequente mudança de dispositivos devida à velocidade do avanço tecnológico, este espaço sofrerá mais intervenções que o espaço físico e com isso as formas de produção e exposição passarão por novas abordagens e mediações que implicarão com a relação do público com a obra de arte. O telefone celular é um bom exemplo desta mudança a pensar que nos anos 90 era um aparato exclusivamente para ligações telefônicas e hoje é possível acompanhar transmissões, performances e projeções via streaming por aplicativos ou ver filmes

⁹⁷ Hoje também conhecido como “X”. www.x.com

⁹⁸ Disponível em https://www.academia.edu/26754541/M%C3%A1quinas_que_veem_vis%C3%A3o_computacional_e_agenciamentos_do_vis%C3%ADvel> Acesso em 27/10/23.

e séries. O curador, neste sentido, não pensará somente no espaço a exibir como outrora ou como subverter as funções de um local virgem que ganhou diversas formas durante a história. Caberá ao curador mediar o uso de dispositivos, telas e programas para captar a atenção e realizar a imersão do público. Com isso, ampliar o campo de conhecimento será necessário. É alinhar a história da arte e da curadoria e os efeitos do trabalho curatorial com o presente, este que está sempre em constante mutação no sentido tecnológico. Também é necessária a consciência que seu trabalho, ao contrário da certeza do que acontecerá no espaço físico, pode ter efeitos e resultados distintos. Isto faz parte de uma dinâmica implicada nos últimos anos com mais clareza e notoriamente com mais importância para o mundo, de maneira geral, não só no campo artístico, na pandemia de COVID-19.

Da mesma forma que Tetê Mattos observa em seu texto *Festival do Rio e a construção do imaginário da cidade* (2018) a pós-modernidade, desterritorialização e fragmentação como contraponto à construção de um evento a partir de “experiências de cidade” que englobam aí a paisagem da cidade, o marketing urbano e suas telas e outdoors, é possível analisar a que paisagem online cria outro lugar que Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2009) chamam de “tudo global” e que permeia todo modo de comunicação e o inconsciente do que os autores chamam de “ecranocracia” ao interconectar telas e interfaces:

Estamos no tempo da tela-mundo, do tudo-tela, contemporâneo das redes, mas também das telas de vigilância, das telas de informação, das telas lúdicas, das telas de ambiente. A arte (Arte digital), a música (videoclipe), o jogo (videogame), a publicidade, a conversação, a fotografia, o saber, nada mais escapa completamente às malhas digitais da nova ecranocracia. Na vida inteira, todas as nossas relações com o mundo e com outros são cada vez mais mediatizadas por uma quantidade de interfaces nas quais as telas não cessam de convergir, de se comunicar, de se interconectar (Lipovetsky, Gilles; Serroy, Jean. *apud*. Mattos, Tetê. 2018, p. 188)

Vale observar que no escopo da arte digital, ela ainda sofre com um detalhe citado por Tetê Mattos e que imprime mais uma preocupação ou função para o curador: o marketing. Hoje passamos por um fenômeno que diminui o impacto das obras em si e aumenta a força dos seus eventos que as circulam: o próprio Festival do Rio citado por Tetê constrói sua jornada como uma atração, a pensarmos na máxima de Tom Gunning. O Festival mobiliza grande público que reconhece o valor no fato de “estar” no evento ou de consumir um conteúdo com a chancela de um grande festival, como o de Cannes, por exemplo, no Rio. Obras de arte chanceladas ou atrações – um coquetel, vernissage ou uma pré-estreia com equipe, o encontro entre sessões, tudo se encaixa em um grande *happening* que é suficiente para o público comprar ingressos,

prestigiar sessões e, principalmente, fazer o marketing espontâneo que hoje se espalha rapidamente e que vai de encontro ao exibicionismo das redes sociais – hoje, dentro do escopo daqueles que usam redes sociais como o Instagram ou TikTok incessantemente, é necessário mostrar que esteve presente em algum evento que é muito estimado. Já no campo digital, pela facilidade ao acesso e pela grande dispersão social há uma grande dificuldade para mobilizar o interesse geral, exceto quando a atração está justamente no marketing popular: o da sugestão. O caso de *Sertânia* (2020) de Geraldo Sarno no Festival ECRÃ citado anteriormente é um exemplo do marketing “analógico” feito de modo online nos tempos de pandemia. O filme teve ótimo retorno do público e por estar gratuitamente disponível no site do evento via streaming por toda sua duração teve os efeitos do marketing espontâneo⁹⁹ nitidamente ao comparar o número de acesso de outras obras.

Logo conclui-se que o curador hoje deve se preocupar com aspectos que vão muito além da seleção, cuidado e disposição de obras artísticas. Da preservação ao avanço tecnológico passando pelo marketing, o curador, por mais que seja considerada uma profissão muito estimada e que o coloque no centro das atenções (Bhaskar, 2016), e que expandiu seus significados e efeitos para diversas camadas da sociedade, precisará de esforços maiores para obter seus efeitos. Como sinal dos tempos, a curadoria se expande para o campo social a pensar na democratização e acesso do público e também por ser uma co-criação expandida, na qual através dos sistemas de percepção do curador-autor, abre espaços para o público ter sua parcela de participação na pós-produção de uma obra artística. A curadoria também necessita acompanhar os avanços tecnológicos, seja para criar uma exibição online ou para o funcionamento de novas ferramentas e suas extensões. Conhecer os mecanismos eletrônicos e suas bases funcionais é a premissa para subverter o uso das mesmas. Se outrora conhecer o espaço e sua infraestrutura física era o passo primordial para o desenvolvimento do conceito de uma exposição ou exibição, hoje o mesmo se dá para o espaço online. Pensar e desenvolver formas de alcance neste ambiente etéreo através de aplicativos, sites, programas e se atualizar conforme extensões caem na obsolescência é uma ação necessária para a perpetuidade destas ações, incluindo a possibilidade de exposições sem data de encerramento e minimizar as dificuldades de publicitar que instituições possuem, especialmente no sul global. Potencializar o alcance da obra que no mundo físico estaria protegida por paredes e muros é uma das grandes

⁹⁹ *Buzz Marketing* é termo cunhado para a espontaneidade da divulgação pública. Surgiu nos Estados Unidos para designar a propaganda espontânea para uma empresa e para seus produtos ou serviços.

cartadas ao usar outras esferas através de novos dispositivos. Este tipo de ação já aproxima o curador do conceito de autoria e da atração. Reformular conceitos de exibição e exposição, ir de encontro à funcionalidade sistêmica do mundo artístico que o espaço online permite com mais veemência por derrubar os limites que instituições têm no espaço urbano é curadoria nos novos tempos. É penetrar no espaço de atenção de um público em potencial e alargar as molduras das obras exibidas com a possibilidade de interatividade ou recriação. É pensar na atividade curatorial como uma maneira de distribuição artística e nas dimensões políticas que implicam este fazer. Na especificidade de cada local, aplicativo, território, extensões e organismos criar horizontes possíveis que na co-criação e expansão tornam-se a própria atração. A co-criação, independente de qual parceria (autor-curador, curador-público, autor-público) é passível de grandes experiências sinestésicas, a citar Youngblood, justamente pelos caminhos distintos que podem tomar.

A ruína de Vasari fora invertida pela fé de Benez que encontrou em novas formas do fazer, ver, agenciar, interpretar, exhibir e representar a perpetuação artística. Um movimento que passa por Warburg, Duchamp, Farocki, Oiticica e Preciado, a citar alguns e que não se contenta a questionar os padrões e valores do fazer e pensar artístico. A subversão, a considerar o que se busca através dela é a revolução, tende a questionar valores muito além dos estéticos – a lembrar novamente do *Atlas Mnemosyne* de Warburg. O fazer é essencial para a concretização da fé. Logo, na criação que a perspectiva se expande e contempla novas possibilidades ganharam reforço significativo com o avanço tecnológico como uma maneira de democratizar e inovar as maneiras de fazer, produzir e dialogar com obras artísticas e seus espaços de exposição. É estar atento ao que Kittler chama de “materialidade da comunicação” que “todos aqueles fenômenos e condições que contribuem para a produção de significado, sem serem significados por si mesmos” (Kittler *apud*. Lautenschlaeger, 2018. p. 183) aliado à ideia de Foucault sobre a autoria como um “agrupamento de discursos como unidade de suas significações como foco de coerência” (Foucault, 1969) e assim *performar* sua atividade em prol da expansão e do olhar. Experimentar com a natureza da arte e seus organismos em fruição e, portanto, com sua história e genealogia, indo do uso de materiais aos dispositivos sensitivos em diferentes áreas de conhecimento para compreender o conceito de uma curadoria que esteja em harmonia com a performatividade, autoria e expansão.

Esta linha, no entanto, não destitui as tradições artísticas, mas se propõe a aproximar dicotomias claras do que chamamos de artemídia - no qual a autora afirma que seu cerne está

na tradução de dados e materialidade o tempo todo (Lautenschlaeger, 2018, p. 182-192) - e do sistema consolidado de espaços sacros para exposição como o orgânico e maquínico, analógico e digital, material e imaterial. E, tão importante quanto, é aproximar teoria e prática que Lautenschlaeger afirma como um “distanciamento histórico” e que muitos na artemídia tendem a reproduzir esta distância¹⁰⁰. O curador pode assumir o papel de componente intermediário e transitório (Mintz, 2018, p. 175) para esta aproximação entre dicotomias e também ampliar o escopo e colocar na sua performance a proximidade entre artista, curador, instituição e público. É ser um agenciador que permite que sua função seja cumprida por outrem a ponto de ele ser desconhecido – como o agenciador dos torrents -, de ajustar os efeitos propostos com o seu público, com o espaço e com o dispositivo. E, o mais importante ponto que a tecnologia nos permite salienta: A distribuição para pontos além das grandes metrópoles, promovendo redes de interesse pelas artes, filmes, mídias e performance em diversos cantos do mundo, a incluir os periféricos e que de alguma maneira perpetuarão a arte com o seu fazer, pensar e, claro, curar. A ruína, assim, pela ação, vira fé. É o que Ranulph Glanville comenta acerca da cibernética de segunda ordem¹⁰¹ como “responsividade mútua que pode conduzir à novidade, na qual nenhum participante tem controle formal sobre os procedimentos. Interação ocorre entre os participantes, e não por causa de nenhum deles” (Glanville, 2001 *apud.* Lautenschlaeger, 2016, p. 188). Glanville também afirma que na cibernética de segunda ordem “o papel do observador é apreciado e reconhecido ao invés de velado” (Glanville, 2001, p.3) e que lida diretamente com os sentidos, experiência e apropriação levantados por Hans Ulrich Gumbrecht:

O observador de segunda-ordem redescobriu o corpo e, mais especificamente, os sentidos como parte inerente a qualquer observação do mundo (...) ele levanta a questão de uma possível compatibilidade entre a apropriação do mundo por conceitos (o que eu chamo de “experiência”) e a apropriação do mundo pelos sentidos (que eu devo chamar de “percepção”) (Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004 *apud.* Lautenschlaeger, Grazielle. 2016, p. 186)

No ato de redescobrimento do corpo levantado por Gumbrecht está a intrínseca relação do homem com seu ambiente e na observação do mundo ao seu redor. O ato de apropriar-se da iminente relação do homem com as mais variadas telas disponíveis no contemporâneo que expande os sentidos pela relação maquínica a obter um novo espaço de experiência – que também cabe ao chamado “conceito” de Gumbrecht a pensarmos no espaço online como uma

¹⁰⁰ *Id.*, p. 181.

¹⁰¹ A definição de Foerster para a cibernética de primeira é a dos “sistemas observados” e a da segunda ordem como o “os sistemas de observação” (1995).

grande concepção criada como uma metrópole, por exemplo – amplia as possibilidades de trabalho. A curadoria, neste sentido, está a criar e recriar relações com esta grande metrópole que constrói, destrói e reconstrói sua arquitetura, esteja dentro dos muros de um museu ou na tela de um celular que apaga a atenção do mundo real ao redor de um ser humano. O que caminhava sem os holofotes foi transformado em grande suporte artístico na pandemia e criou experiências em conluio com outras ideias, práticas e novos dispositivos. Avançar com esta bagagem – que pode ser coletiva - compatível com apropriação, inovação, imersão e ampliação de sentidos que a arte contemporânea oferece no momento parece o horizonte que desfrutará de mais possibilidades no futuro. O que Vasari coloca como “desordem” na epígrafe desta dissertação hoje é mais um elemento que perpetua a ação e relevância da arte na sociedade e no contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAIN MICHAUD, P. **Filme: por uma teoria expandida do cinema**. Contraponto. Rio de Janeiro. 2014.

ALEXANDRE SOBRINHO, G. (Org). **Cinema em redes**. Papirus. São Paulo. 2016.

AMARO, H. **Aby Warburg e o Atlas Mnemosyne: A luta contra o caos**. 2021. Disponível em <https://ppghaartuerj.wixsite.com/blog/post/aby-warburg-e-o-atlas-mnemosyne-a-luta-contra-o-caos> Última visita em 28/02/23.

BAPTISTA, T. **Será o YouTube o novo “Cinema das Atrações”**. Avanca: CinemaTomOII. Edições Cine-clube, Lisboa. 2010.

BARRETO, P. **Cinema é cachoeira, streaming e torrent**. 2016. Disponível em https://www.academia.edu/31302600/CINEMA_%C3%89_CACHOEIRA_STREAM_E_TORRENT

BATTEAUX, C. **As belas-Artes reduzidas ao mesmo Princípio**. São Paulo. Imprensa Oficial. 2011.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas**. São Paulo. Editora Brasiliense. 1985.

BHASKAR, M. **Curadoria – O poder da seleção no mundo do excesso**. São Paulo: Edições Sesc. 2016.

BISHOP, C. **O que é um curador? A ascensão (e queda?) de um curador-auteur**. 2015. Disponível em https://issuu.com/vousvoici/docs/o_que_e_um_curador .

BOURRIAUD, N. **Pós-produção**. São Paulo. Martins Fontes. 2004.

BRENEZ, N. **Por uma história do cinema insubordinada (ou rebelde)**. 2009. Disponível em https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/4113/3066.

_____. **Por uma história rebelde do cinema**. São Paulo. Desconcertos Editora. 2022.

BUENO, G.; REZENDE, R. **Conversas com curadores e críticos de arte**. Rio de Janeiro. Editora Circuito. 2013.

CABANE, P. **L’Avant-Garde au XX siècle**. Paris. Balland. 1969.

CELANT, G. **The Small Utopia**. Veneza. Fondazione Prada. 2012.

- CLAUDE BERNADET, J. **O autor no cinema**. Edições Sesc. 2018.
- COMOLLI, J.L. **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. Nova Iorque. Oxford University. 1985.
- CRARY, J. **Suspensions of Perception: Attention, spectacle and modern culture**. Cambridge. MIT Press. 2001.
- DE ALMEIDA, J.; MORAN, P.; ARANTES, P. **Harun Farocki: Programando o Visível**. São Paulo. CINUSP, 2017.
- DE AQUINO RODRIGUES, L.R., **Crítica e curadoria em cinema: múltiplas abordagens**. UFMG. Minas Gerais. 2023. Disponível em <https://seloppgcomufmg.com.br/wp-content/uploads/2023/06/Critica-e-curadoria-no-cinema-Selo-PPGCOM-UFMG.pdf>
- DELEUZE, G. **Imagem-Movimento Volumes I&II**. São Paulo: Editora 34. 2018.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DORNER, A. **The Way Beyond Art: The Work of Herbert Bayer**. Literary Licensing. Wisconsin. 2012.
- ELSAESSER, T. **Cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: Edições Sesc. 2018.
- FILIPOVIC, E. **The Artist as a curator: An Anthology**. Walther König, Köln, 2017.
- FLUSSER, V. **Images in the new Media** in STROHL, A. **Writings**. Minneapolis. University of Minnesota. 2002.
- FRATESCHI, Y. **Agamben Sendo Agamben: o filósofo e a invenção da pandemia**, 2020. Disponível em <https://blogdaboitempo.com.br/2020/05/12/agamben-sendo-agamben-o-filosofo-e-a-invencao-da-pandemia/>
- FOUCAULT, M. **O que é um autor?**, São Paulo. Vega, 1969-2000. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/179076/mod_resource/content/1/Foucault%20Miche%20-%20O%20que%20%C3%A9%20um%20autor.pdf
- GAUDREAU, A. MARION, P. **O Fim do Cinema?** Campinas. Papyrus, 2015.

GOLD, OCHOA I. **The Deaths and Rebirths of Chris Marker's CD-ROM Immemory.** 2020. Disponível em <https://www.criterion.com/current/posts/7188-the-deaths-and-rebirths-of-chris-markers-cd-rom-immemory>.

GUNNING, T. **Uma estética do espanto: O cinema das origens e o espectador (in)crédulo.** Revista Imagens, São Paulo: Editora da Unicamp, n.º 5, ago/ dez. 1995.

HOFFMAN, J. **(Curadoria) de A a Z.** Rio de Janeiro. Cobogó, 2017.

JEFFERY, C. (Org.) **The Artist as curator.** Intellect Ltd. Chicago. 2016.

KUIPER, J. **Film as museum object.** Cinema Journal 24 #4. Texas. University of Texas Press. 1985. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/1224896>. Última visita em 28/02/23.

KRACAUER, S. **Die Photographie.** Frankfurt. 1977. Disponível em <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/PSPA254/Kracauer%20Photography.pdf>

LEE, B. K. **What is desktop cinema?.** 2021. Disponível em <https://www.alsolikelife.com/home/desktop-films>.

LÚCIA OLIVEIRA DE SANTANA, I.; TREVISAN, M.; MARQUES DUARTE, S. **Poéticas de um ano de confinamento.** Bahia. UFBA. 2021.

MACIEL, M. E. **A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas.** Rio de Janeiro. Lamparina. 2004.

MACIEL, K. **Transcinémas.** Rio de Janeiro: Editora Contra Capa. 2009.

_____ **A ideia de cinema na arte contemporânea brasileira.** 2020. Disponível em http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2020/11/A-ideia-de-cinema-na-arte-contempor%C3%A2nea-brasileira-e-book-_final.pdf.

MARIANO, D. **Metodologias práticas de hacking.** Disponível em <https://filosofiahacker.wordpress.com/>

MENDONÇA, D. **Notas sobre o “efeito de presença” da representação.** 2004. UFPR. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0104-44782004000200008>

MENOTTI, G., BASTOS, M., MORAN, P. **Cinema apesar da Imagem.** São Paulo, Intermeios, 2016.

MENOTTI, G. (org.). **Cinema, curadoria e outros modos de dar a Ver.** Vitória: EDUFES, 2018.

MENOTTI, G. **Movie Circuits: Curatorial Approaches to Cinema Technology.** Amsterdam University Press. 2019.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** 1964. Cultrix. São Paulo.

MOURÃO, P. **Curadoria como poder e trabalho, e algumas notas sobre a capitalização do amor.** Caderno de leituras #144. 2022.

NOGUEIRA, L. **O cinema é o último dispositivo que diz: “Olhe”:** entrevista com Jacques Aumont. Goiânia. FACOMB – UFG, 2010.

OBRIST ULRICH, H. **Caminhos da curadoria.** Rio de Janeiro. Cobogó, 2014.

OBRIST, ULRICH H. **Infinite Conversations.** Paris. Fondation Cartier Pour l'Art Contemporain. 2019.

OLIVEIRA FILHO, W. **McLuhan e o Cinema.** Rio de Janeiro. Verve. 2017.

OLIVEIRA FILHO, W. BESSA, M. **Atrações, projeções e nostalgia: uma entrevista com Tom Gunning.** 2023. Disponível em https://abraccine.files.wordpress.com/2023/06/abraccine_traducoes_tom_gunning_pedro_tavares_final.pdf.

OITICICA, H. **Hélio Oiticica: Catálogo.** 1997.

POLLACK, R. **Brancusi Sculptures Versus His Homemade Legend.** Artnews, #10. Cambridge. Londres. 1960.

POSTMAN, N. **Tecnopólio: a rendição da cultura à tecnologia.** São Paulo. Nobel. 1994.

PRECIADO, P. **O que é a contrassexualidade?** Disponível em <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/05/05/o-que-e-a-contrassexualidade-paul-beatriz-preciano/>

RAMOS, F. **A imagem-câmera.** São Paulo. Papirus. 2012.

RODRIGUES, A. **Magníficas Obsessões – João Bénard da Costa, um programador de Cinema**. Lisboa. Cinemateca Portuguesa, 2011.

SITNEY, A. **Visionary Film: the American Avant-Garde, 1943-1978**. Nova Iorque. Oxford University Press. 1979.

STRATE, L.; BRAGA, A.; LEVINSON, P. **Introdução à Ecologia das Mídias**. Rio de Janeiro. Edições Loyola, 2019.

SUGIMOTO, L. **Os Brasis do mais brasileiro dos cineastas**. Jornal da UNICAMP. Campinas. p.12. Agosto de 2004. Disponível em https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju260pag12.pdf

SZÁNTÓ, A. (org.) **The Future of the Museum: 28 dialogues**. Hatje Cantz. 2021.

THOMAS, S. **Technobiophilia: Nature and Cyberspace**. Londres. Bloomsbury Academic. 2013.

TUCHERMAN, I. **Corpo e narrativa cinematográfica**. Revista de comunicação e linguagens 33. Lisboa. Relógio d'água. 2004.

VASARI, G. **Vidas**. São Paulo. Martins Fontes, 1550-2015.

YOUNGBLOOD, G. **Expanded Cinema**. Fordham University Press. 1970.