CURADORIA: TRANSFORMAÇÕES NO CENÁRIO ARTÍSTICO CONTEMPORÂNEO

Franciele Filipini dos Santos - UnB

Resumo

Este artigo têm como objetivo realizar uma abordagem sobre a curadoria, pontuando a importância das exposições, que constituem-se como situações de produção de significados para a arte, à emergência do conceito de curadoria no Brasil, com Walter Zanini, por ocasião da 16ª e 17ª Bienais de São Paulo (1981 e 1983). Apresenta algumas definições acerca do trabalho curatorial e resgata a atuação de três curadores estrangeiros pioneiros do séc.XX - Harald Szeemann, Pontus Hultén e Walter Hopps - para pensar a curadoria no panorama atual, e em especial a Mostra "Ciberarte: zonas de interação", que integrou a 2ª Bienal do Mercosul (1999), sob a curadoria da artista e professora Diana Domingues.

Palavras-chave: Curadoria. Arte Contemporânea. 2ª Bienal do Mercosul.

Abstract

The present paper has as objective to approach the actions of curator, scoring the importance of exhibitions, which are formed as situations of meaning to the art, the emergence of the concept of curatorship in Brazil, with Walter Zanini, on the occasion of the 16th and the 17th Sao Paulo Biennial (1981 and 1983). It presents some definitions about the curatorial work and rescues the activity of foreign three pioneer curators of the XX century - Harald Szeemann, Pontus Hultén and Walter Hopps - to think the curator in the current scenario, especially the Show "Ciberarte: areas of interaction", which integrated two Mercosul Biennial (1999), curated by artist and teacher Diana Domingues.

Key words: *Curator. Contemporary Art. 2nd Mercosul Biennial.*

No decorrer do século XX a arte se tornou conhecida devido ao importante papel das exposições, que se constituíram como

> (...) o principal local de troca na economia política da Arte, onde a significação é construída, mantida e ocasionalmente desconstruída. Em parte espetáculo, em parte evento histórico-social, em parte dispositivo estruturante, as exposições - sobretudo, as exposições de Arte contemporânea – determinam e administram os significados culturais da Arte.[1]

Percebe-se assim que, as exposições ocupam um papel central no sistema da arte, pois favorecem a produção de significados, construindo ou desconstruindo-os, questionando e revisitando conceitos, representando momentos de efervescência

para o campo artístico e seus desdobramentos. É também devido às exposições, que a arte torna-se acessível à maior parte da sociedade.

> *<<Exponer>> significa proponer, ofrecer, desplegar el resultado del trabajo. Fundamentalmente, realizar una exposición gira en torno a los contenidos de los trabajos que serán expuestos, cuyo orden de presentación se estructura en secuencia, de tal modo que puedan comprenderse en relación entre ellos y en diálogo con las condiciones del medio que los observe.* (DERNIE, 2006:6)

O ato de expor significa "despir" os trabalhos e oferecê-los ao público para a construção de relações e significações, considerando como ponto fundamental os conteúdos das obras, a fim de estabelecer diálogos entre ambos e com as condições em que serão expostas, possibilitando que diversas experiências e interpretações co-existam, uma vez que, o mesmo conjunto de obras disposto em espaços e contextos diferentes resulta em leituras distintas. Nesse sentido, pode-se compreender que,

> (...) cada situação de exposição é porosa porque está virtualmente relacionada a outros sistemas de atividade humana que podem ser convocados no processo de significação, outra, que lhe é complementar: cada evento relaciona-se a um contexto situacional. (MARTINEZ, 2007:385)

Desse modo, ao levar em conta a importância das exposições para difundir a arte e suas questões, bem como considerar suas infinitas possibilidades de organização, é necessário estabelecer elementos norteadores e demarcar algumas coordenadas, como por exemplo, um determinado tema, que agregue um conjunto de obras, que suscitam diálogos, relações e contraposições, partindo dos conteúdos e conceitos inerentes às suas respectivas poéticas. Busca-se então, a construção de uma trama conceitual e espacial, que dê conta de propiciar ao público um modo de "ver, ler e vivenciar" uma situação expositiva previamente planejada, mas que de modo algum coloca o público em uma relação de passividade e comodidade conceitual e de experiência estética.

Sendo assim, acredita-se ser fundamental, pensar sobre a organização de exposições artísticas, trazendo para a discussão o que é um trabalho de curadoria, quando emergiu o conceito de curadoria no Brasil e como ela se constitui no panorama atual, resgatando de modo pontual a atuação de Harald Szeemann,

Pontus Húlten, e Walter Hopps, redirecionando tais considerações para a 2ª Bienal do Mercosul, mais especificamente para a exposição “Ciberarte: zonas de interação” (1999).

O termo curador vem do latim *curare* e em sua significação primeira quer dizer cuidar, curar, no entanto, a função de conservar e preservar as obras de arte precede tal denominação, que têm seu surgimento em meados do século XX, e adquiriru no breve período de sua existência, significativa relevância e presença para a concepção das exposições.

> O exercício dessa atividade tem por objetivo determinar o conteúdo da exposição, normalmente obtido por meio de agrupamentos e articulações de semelhanças ou diferenças visuais ou conceituais que as obras possam revelar. Para isso, geralmente determina-se um conceito ou tema, a partir do qual, funcionando como fio condutor, elabora-se o processo para obtenção de uma unidade na mostra. (SALCEDO, 2008:299/300)

Mais do que preservar as obras, o curador atua desde a seleção dos trabalhos artísticos dentro de um recorte proposto, de se ter ou não um tema delimitador, a articulação das obras com o espaço da mostra, o diálogo entre as próprias obras, a problematização de conceitos presentes nos trabalhos, até a montagem da exposição, a manutenção das obras, a elaboração de textos de apresentação e divulgação, a fim de proporcionar maior proximidade obras-público.

De acordo com Bini (2005), o curador deve realizar basicamente duas ações, a de organizar a exposição, e a de pensar criticamente a exposição, estabelecendo um ponto de vista sobre a questão abordada. Para Martinez (2007), o conceito de ponto de vista refere-se ao estabelecimento de um critério coerente, aliado a procedimentos seletivos que proporcionem uma situação expositiva/ comunicativa clara, constituindo-se como um lugar a partir do qual é construída a mostra.

> Esse “ponto de vista” do curador não significa, de forma alguma, que seja essa a forma mais acertada de ver determinada tendência ou determinado artista, porém simplesmente reflete um enfoque individual, passível de posterior revisão ou confronto. (AMARAL, 2006:52)

Ou seja, o curador deve estabelecer um fio condutor conceitual para organizar a mostra nos seus mais diversos aspectos, em que a curadoria constitui-se como um

ensaio visual com base em um discurso e referências teóricas, contudo é necessário ter a ciência de que o modo de apresentação trazido à público é uma dentre tantas outras possibilidades.

> Um curador tenta identificar as vertentes e comportamentos do presente para enriquecer a compreensão da experiência estética. Ele agrupa a informação e cria conexões. Um curador tenta passar ao público o sentimento de descoberta provocado pelo encontro face a face com uma obra de Arte. A boa exposição é feita com inteligência e inventividade; com um ponto de vista. O público recebe um produto pronto, onde tudo está em seu lugar, da iluminação ao prego na parede (quando há pregos). Para chegar à exposição montada, inúmeras e difíceis decisões foram tomadas, desde a escolha das obras (...) à posição e ao conteúdo de uma simples etiqueta (...). (Leonzini, *In* OBRIST, 2010:10)

Deve-se considerar portanto, ao adentrar um espaço expositivo pensado e organizado por um curador, que vários aspectos foram contemplados, desde elementos mais simples e técnicos à questões mais relevantes e intelectuais, decisivas para a mostra e para favorecer as experiências estéticas pretendidas. Sendo assim, torna-se importante pontuar sobre o surgimento do conceito de curadoria no cenário artístico brasileiro, assim como sua recente presença na história da arte.

Segundo Gonçalves (2004) a emergência do conceito de curadoria no Brasil está estreitamente ligada a dois momentos-chave, momentos que estão relacionados à Bienal de São Paulo, e que correspondem as seguintes situações: a primeira delas, refere-se ao período em que Walter Zanini esteve à frente desse evento (1981 e 1983), e organizou as mostras utilizando como critério a distribuição das obras em segmentos, de acordo com tendências, deixando de lado a exibição de obras por países, isto é, simplesmente organizadas por nacionalidades. O segundo momento, ocorreu na edição de 1985 da Bienal de São Paulo, realizada por Sheila Leirner, que também desenvolveu um projeto curatorial baseado em tendências artísticas, abandonando a organização dos espaços a partir de obras pertencentes a um mesmo país.

Tais fatos são significativos a medida que demarcam o surgimento do conceito de curadoria no Brasil, e apontam de modo geral a atuação do curador, que na década de 1990 consolida-se como um mediador, ou seja, aquele que busca estabelecer um

diálogo mais próximo entre as obras e público, por meio de uma organização espacial e conceitual proposta.

Neste sentido, para abordar o conceito de curadoria tal como o compreendemos hoje, é válido resgatar a presença e a atuação de alguns curadores pioneiros e transgressores, destaca-se então, a importância de Harald Szeemann, Pontus Hultén e Walter Hopps, além de Walter Zanini, anteriormente mencionado.

De acordo com Obrist (2010), Szeemann definiu as funções do *Ausstellungsmacher,* como aquele que organiza exposições, exercendo simultaneamente outros papéis, tais como: admnistrador, amador, autor de introduções, bibliotecário, gerente e contador, animador, conservador, financista e diplomata. Funções que requerem conhecimentos específicos, aliados a tomada de atitudes fundamentais para a concepção e viabilização das Mostras.

> (...) o curador tem que ser flexível. Algumas vezes, ele é o criado, outras vezes, o assistente, às vezes, ele fornece ao artista ideias sobre como apresentar seu trabalho; na exposição coletiva, ele é o coordenador; nas exposições temáticas, o inventor. Mas a coisa mais importante sobre curadoria é fazê-la com entusiasmo, amor e um pouco de obsessão. (Szeemann, *In* Obrist, 2010:130)

Posicionamento que reforça a fluidez de papéis a serem assumidos pelo organizador de exposições, conforme as necessidades das inúmeras situações que podem se configurar, mas que acima de tudo está verdadeiramente engajado com a Arte e suas potencialidades.

> Pode-se dizer que Szeemann e Hultén definiram extremos opostos do espectro, e, ao fazê-lo, expandiram ainda mais o próprio espectro. Szeemann optou por não dirigir um museu e, em vez disso, inventou uma nova função: a do *Austellungsmacher* [organizador de exposições] independente, que traz o próprio museu de obsessões na cabeça. Hultén, ao contrário, e mais do que ninguém, testou os limites do museu de Arte contemporânea desde o seu interior, e buscou transformar toda a instituição num laboratório, num local de produção radicalmente multidisciplinar. (Daniel Birnbaum, *In* OBRIST, 2010:295)

Para Hopps o curador é uma espécie de regente, que procura estabelecer a harmonia entre os músicos, em que a presença de cada um é essencial para o êxito do todo, o que no contexto da Curadoria significa que, cada obra é fundamental à medida que contribui para a discussão e leitura da exposição como um todo. De

acordo com Anne d'Harnoncourt (*In* Obrist, 2010), foi Duchamp quem ensinou a Hopps o princípio básico da Curadoria, que consiste em não deixar as obras no meio do caminho, ou seja, não deixar que as obras se diluam durante a organização da exposição, perdendo suas potencialidades e poder de instigar questionamentos relevantes para o campo da Arte.

Hopps, assim como Hultén e Szeemann, se permitiu total liberdade para pensar a organização de exposições, considerando diferentes possibilidades para o espaço expositivo, que em algumas ocasiões poderia isolar uma ou duas obras em uma situação particular, sem criar aglomerações, ao mesmo tempo em que simpatizava por projetar Mostras que poderiam acolher um número grande de obras, como por exemplo, o projeto das 100 mil imagens, de sua autoria e que não fora executado, mas que visava ocupar um edifício inteiro, a fim de demonstrar as pessoas que as exposições e as possibilidades artísticas são tão vastas quanto a natureza.

> Se um monte de coisas parecesse muito repetitiva, bem, é assim que são. Se você anda pelo deserto e vê alguns arbustos de creosoto e alguns lariços e algumas sálvias, todos eles são diferentes e isolados. Mas, por outro lado, também podem parecer muito repetitivos. (...) Eu acho que, no futuro a experiência de tentar encontrar um caminho através de vastos domínios de informação na *web* e no ciberespaço possibilitará isso de que estou falando. (Hopps, *In* OBRIST, 2010:36)

Tendo em vista esse posicionamento de Hopps, na entrevista publicada pela 1ª vez na revista *ARTFORUM,* em fevereiro de 1996, chama-se a atenção para a abertura de seu pensamento curatorial, considerando a *Web* e o Ciberespaço como espaços viabilizadores de projetos de Curadoria que explorem um número reduzido ou elevado de obras, onde as relações construídas são relativas e o percurso das obras a serem vistas não é predeterminado, dependendo dos acessos realizados.

A partir desse entendimento de Hopps em relação a w*eb* e ao ciberespaço, ressalta-se a trajetória do Brasil nesse diálogo da arte com as tecnologias e mídias digitais, abordando posteriormente a 2ª Bienal do MERCOSUL (1999), com a Mostra "Arte e Tecnologia – Ciberarte: zonas de interação". Percebe-se o contexto artístico brasileiro e a respectiva bienal como elementos potencializadores para discutir questões específicas da virtualidade, que podem ser trabalhadas na produção de

arte em diálogo com as mídias digitais, produção que teve seu surgimento em meados do século XX.

> O Brasil apresenta uma trajetória de cerca de 50 anos de história no campo das poéticas tecnológicas. Essa história começou, nos anos de 1950, com as primeiras experiências com arte cinética por Abraham Palatnik, e na década seguinte, com o surgimento da música eletroacústica, por iniciativa de Jorge Antunes, e a introdução do computador na arte, por Waldemar Cordeiro. Desde então, as poéticas tecnológicas se definiram muito rapidamente entre nós com pelo o menos duas características mais marcantes: 1) sintonia e sincronia com o que estava sendo produzido fora do Brasil, o que dava aos brasileiros uma condição de atualidade, quando não até mesmo de precocidade em alguns casos específicos; 2) ao mesmo tempo e paradoxalmente, uma certa *diferença* de abordagem, motivada principalmente pelo veio crítico de boa parte dos trabalhos, fruto do enfrentamento de uma trágica realidade social e de uma vida política massacrada por uma ditadura militar, o que tornava as obras brasileiras um tanto *distintivas* com relação ao que se fazia no exterior. As gerações seguintes, que enveredaram pelos terrenos da videoarte, computer art, computer music, arte-comunicação, holografia, poesia intersemiótica e interseção arte-ciência (...) um pouco mais aliviadas dos constrangimentos, pelo menos no campo político, deram continuidade aos princípios dos pioneiros e fizeram expandir o campo de experiências de modo a abarcar quase todo o universo das poéticas tecnológicas. (MACHADO, 2007:49/50)

Com base nesse breve histórico das poéticas em diálogo com as tecnologias contemporâneas, como por exemplo, no diálogo da arte com o computador, com o video, a holografia, o ciberespaço, e *softwares* para o desenvolvimento de ambientes interativos, em que pontua-se algumas possibilidades dessa produção, pode-se ter melhor entendimento da trajetória percorrida por artistas na produção atual e das questões exploradas, recorrendo a 2ª Bienal do MERCOSUL (1999).

Essa edição foi concebida sob a Curadoria-Geral de Fábio Magalhães e Curadoria Adjunta de Leonor Amarante. Contou também com curadores dos países participantes: Jorge Glusberg - Argentina; Pedro Querejazu - Bolívia; Justo Pastor Mellado - Chile; Tício Escobar - Paraguai; Angel Kalemberg - Uruguai e Eduardo Serrano do país convidado, a Colômbia. As curadorias das Mostras especiais ficaram a cargo de Lisette Lagnado - exposição de Iberê Camargo; Diana Domingues - exposição de Arte e Tecnologia; Fábio Magalhães - Picasso, Cubismo e América Latina; e Sheila Leirner - exposição de Julio Le Parc.

A 2ª Bienal do Mercosul teve como proposta curatorial propor um diálogo entre a pintura, a instalação, a escultura, a performance, o vídeo e a produção denominada

“Arte e Tecnologia”, sem estabelecer um tema como elemento aglutinador, mas apresentar a produção artística contemporânea realizada nos países do Mercosul, contando com a participação de aproximadamente 150 artistas.

No que diz respeito à Mostra “Arte e Tecnologia – Ciberarte: zonas de interação” que enfatizou as poéticas artísticas em relação às mídias digitais, objeto de estudo deste artigo do ponto de vista curatorial, as obras foram organizadas em torno de seis sub-eixos, segundo informações do “Catálogo da 2ª Bienal do Mercosul: Le Parc e Arte e Tecnologia”:

- Raízes: que congregou obras interativas de artistas não pertencentes ao território geográfico do MERCOSUL, convidados a se fazer presentes devido à importância de suas obras;
- Ciberporto Terminal 1: que reuniu *web-sites* de artistas pertencentes aos países do MERCOSUL, explorando a dimensão artística e estética da Internet.;
- Ciberporto Terminal 2: que apresentou a mesma proposta do Ciberporto Terminal 1, com a diferença de que os artistas que compõem esta Mostra são de nacionalidades não pertencente ao países do MERCOSUL;
- Hipermídia: CD-ROMs: onde foi oferecido ao público a navegação em CD-ROMs artísticos, por meio de terminais de computadores no espaço *in loco* de exposição; -
- Ciberinstalações: composta de instalações interativas constituídas de dispositivos que possibilitam ao público atuar sobre o ambiente provocando o sistema; e
- Ciberperformances: performances realizadas em horários pré-determinados e que se utilizam de dispositivos digitais.

A bienal ofereceu ainda, um *website* específico, que disponibilizava *links* que davam acesso aos trabalhos dos artistas que expuseram nos sub-eixos acima, propiciando ao público visitar a exposição e ter acesso as obras em seu todo, de qualquer localidade geográfica, com exceção do eixo Ciberinstalações, em que as obras se davam no espaço físico de exposição. É relevante pontuar que, cada visitante [interator][2] realizou um percurso particular, visto que não foi determinado um percurso a ser seguido.

Através dos sub-eixos estabelecidos percebe-se que a arte se apropriou dos meios tecnológicos digitais, da internet, do ambiente virtual e do ciberespaço para ampliar

as possibilidades poéticas, as experiências estéticas e questionar algumas noções da arte por longo tempo consolidadas, como por exemplo, o objeto de arte, a autoria, a relação obra-público e o próprio “cubo branco”.

Desse modo, reafirma-se que a possibilidade curatorial exposta na bienal em questão pode ser ampliada por meio da abordagem[3] de diferentes pontos de vista de artistas/curadores e comunicadores/curadores atuantes no cenário artístico contemporâneo, que pontuam que conceber uma exposição para o espaço físico e/ou virtual implica uma adequação de demandas conceituais e das características das obras selecionadas aliadas as especificidades do espaço.

Em uma galeria, por exemplo, será levada em consideração a luminosidade do espaço, a dimensão das salas, os recursos para isolamento ou integração de ambientes, a arquitetura do local, explorando-a de modo a torná-la mais marcante ou não (Bastos, *In* SANTOS, 2009). No que diz respeito à curadoria no ciberespaço, deve-se levar em conta as particularidades e possibilidades do mesmo, como a interatividade, a instantaneidade, a não-linearidade, e a ubiqüidade.

> A grande diferença entre o espaço tradicional das obras e o espaço cibernético é a impossibilidade de tratar o espaço cibernético segundo a análise, isto é, segundo a possibilidade de distinguir suas partes, como o recomendaria o espírito geométrico. (CAUQUELIN, 2008:144)

De acordo com Solange Farkas (*In* SANTOS, 2009) deve-se entender que os antigos paradigmas presentes até o modernismo se modificaram, que as fronteiras foram diluídas, e conceitos como, por exemplo, a autoria, a propriedade, a participação, as novas relações entre autor e espectador [interator] são questionados e revistos.

Outra situação mencionada por Tânia Fraga (*In* SANTOS, 2009) considera as particularidades das obras relacionadas à complexidade das mesmas, além da dificuldade de compreensão de conceitos científicos que as permeiam, dificultando a fruição de obras que necessitam desses entendimentos para que possam ser vivenciadas em sua totalidade. Outro fato ressaltado por Fraga aponta o conhecimento técnico exigido e que poucos possuem. Nesse sentido, Marcos Cuzziol (*In* SANTOS, 2009) fala da importância de se ter a desenvoltura técnica,

tanto para concepção da mostra, como para o gerenciamento de custos de montagem e manutenção.

Quanto aos parâmetros para a execução de uma curadoria que ocorra somente no ambiente virtual e/ou no ciberespaço Giselle Beiguelman (*In* SANTOS, 2009) diz:

> (...) o que particulariza os projetos concebidos para ambientes on-line, é que eles configuram um tipo de criação que lida com diferentes tipos de conexão, de navegadores, de velocidade de tráfego, de qualidade de monitor, resolução de tela e outras tantas variáveis que alteram as formas de recepção. O que se vê, portanto, é resultado de incontáveis possibilidades de combinação entre programas distintos, sistemas operacionais, provedores de acesso, operadoras telefônicas, fabricantes de aparelho e todas as suas inumeráveis formas de personalização.

Ou seja, têm-se a apropriação de tecnologias contemporâneas a fim de propiciar a articulação de poéticas que trabalham com questões da arte, e estas em muitas ocasiões, não se utilizam das tecnologias apenas como ferramentas de criação, mas como sistemas que viabilizam e auxiliam nas discussões pretendidas pelo campo da arte.

Essa situação é também explicitada no posicionamento de Ricardo Ribenboim (*In* SANTOS, 2009), que pontua como principal parâmetro, a condição de que a obra só se justifique no ambiente virtual, visando um projeto aberto para o público atuar como co-autor, assim como, para ser acessado por um número expressivo de “usuários”. Tais considerações são semelhantes às assinaladas por Cinara Barbosa (*In* SANTOS, 2009), que destaca ser preciso levar em conta as especificidades próprias do ciberespaço, tanto para identificar como os trabalhos se orientam como também para pensar as novas propostas curatoriais.

Torna-se visível que, os projetos e as estratégias de curadoria em relação à produção artística em diálogo com as Mídias Digitais, devem explorar as possibilidades de exposição que se apresentam na contemporaneidade, em especial com o ciberespaço, apoiando-se na história da arte, a fim de compreender a flexibilidade de critérios, os modos de exposição e a contribuição do papel do curador para o sistema da arte atual, favorecendo a relação obra-artista-público e sua aproximação.

Considerações Finais

Percebe-se que a figura do curador no séc. XX está atrelada a profissionais que atuavam como diretores de museus ou centros culturais e críticos de Arte (Christophe Cherix, *In* OBRIST 2010), e nos dias de hoje, abrange também os próprios artistas e comunicadores, como é o caso da 2ª Bienal do MERCOSUL (1999), na mostra “CiberArte : Zonas de Interação” entre outras situações de exposição. Abrangência que destaca a necessidade da realização de curadorias neste contexto de produção, sob o ponto de vista de historiadores, teóricos e críticos, pois sua ausência no cenário artístico contemporâneo constitui-se como uma situação problemática

Nesse sentido, reafirma-se a relevância de pesquisar a curadoria desde uma perspectiva histórica, compreendendo o panorama atual com base na história da arte, em especial dos projetos curatoriais de exposições que exploram o diálogo da arte com as mídias digitais.

Ressalta-se ainda, conforme as atuações de Szeemann, Hultén, Hopps e Zanini, bem como, com as entrevistas citadas, que cada curador desenvolve uma abordagem pessoal, um método curatorial distinto para trabalhar com as questões da arte , estabelecendo leituras de determinado conjunto de obras a partir de um ponto de vista, que apoia-se na história da arte .

Desse modo, pode-se dizer que, realizar uma curadoria com seriedade requer envolvimento, pesquisa, disposição para trabalhar de modo colaborativo, estabelecer parcerias, propor diálogos, ter o discernimento de que no atual momento e com a produção artística de arte em diálogo com as mídias digitais, conhecimentos intelectuais, técnicos e tecnológicos devem estar estreitamente interligados, visando contemplar as singularidades de cada obra e da exposição como um todo.

Projetos curatoriais que em certa medida estão revisando e reelaborando os modos de exposição, e que de acordo com Daniel Birnbaum (*In* OBRIST, 2010:296) lembrando Panofsky, acionarão “mecanismos que nós já conhecemos, mas dos quais teremos nos esquecido”. Posicionamento que reforça a necessidade de se

voltar para a história da arte, considerando os momentos artísticos já ocorridos a fim de (re) pensar a produção de arte atual e seus possíveis modos de exposição.

---

[1] GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (Eds.). ***Thinking about Exhibitions.*** London and New York: Routledge, 1996. (*In* OBRIST 2010, 16).

[2] Denomina-se interator o sujeito visitante de uma exposição, que realiza uma ação (consciente ou inconsciente) em relação à obra, seja por meio de um simples ato de apertar um botão, desencadeando um acontecimento programado ou não pelo artista e sua equipe; seja por meio de sua presença ou pelo movimento do seu corpo no espaço da obra, captado por sensores, dando início a outros processos, como por exemplo, a formação de novas imagens, e/ou alteração no áudio. Processos que podem ser incorporados as obras através de sua inserção no banco de dados, dependendo da poética do artista e de sua equipe. Segundo Couchot (2003) o processo interativo abrange um diálogo/troca entre o interator e suas ações transformadas em dados e o sistema computacional (interatividade exógena), por meio de interfaces como o *mouse,* e o teclado, entre outras. O processo interativo também compreende a troca de dados do sistema computacional com ele próprio (interatividade endógena).

[3] A partir de entrevistas publicadas no livro **Arte Contemporânea em Diálogo com as Mídias Digitais:** concepção artística/curatorial e crítica. Santa Maria: Gráfica Editora Pallotti, 2009. 112p.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. **Textos dos Trópicos de Capricórnio:** Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. 2006.

BINI, Fernando A. F. **A crítica de Arte e a curadoria.** In: FABRIS, A.; GONÇALVES,L.R. (org). Os lugares da crítica de Arte. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte:** da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

DERNIE, David. **Espacios de exposición**. Barcelona: Anablume, 2006.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias:** o museu e a exposição de Arte no século XX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.

GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (Eds.). ***Thinking about Exhibitions.*** London and New York: Routledge, 1996.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Textos efêmeros, leituras duradouras: a História da Arte como um projeto curatorial. In: **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.** Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Um percurso de pesquisa em curadoria: anotações para uma abordagem metodológica. In: **Anais do 15° Encontro Nacional da ANPAP.** Salvador, 2007.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria.** São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

PRADO, Gilbertto. **Arte Telemática:** dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano:** da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Franciele Filipini dos. **Arte Contemporânea em Diálogo com as Mídias Digitais:** concepção artística/curatorial e crítica. Santa Maria: Gráfica Editora Pallotti, 2009. 112p.

SANTOS, Franciele Filipini dos. **O Ciberespaço e o Ambiente Virtual da Bienal do MERCOSUL:** possível espaço de exposição/criação. 2009. 131f. Dissertação (Programa de Pós-graduação – Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009.

CATÁLOGOS

Fundação Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL. **II Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL:** Julio Le Parc e Arte e Tecnologia. Porto Alegre: FBAVM, 1999.

25ª Bienal de São Paulo. **Iconografias metropolitanas:** Cidades. São Paulo: Pancrom, 2002.

25ª Bienal de São Paulo. **Iconografias metropolitanas:** Brasil. São Paulo: Pancrom, 2002.

Franciele Filipini dos Santos

Doutoranda em Artes/UnB, ênfase em Teoria e História da Arte (Bolsista CAPES/2011). Bolsista FUNARTE “Conteúdos Artísticos em Mídias Digitais/Internet”. Mestre em Artes Visuais/UFSM, ênfase em Arte e Tecnologia. Especialista em Arte e Visualidade/UFSM. Licenciada e Bacharel em Desenho e Plástica/UFSM. Integrante dos Grupos de Pesquisa: Modernismo e Discursos Utópicos CNPq/UnB e de Arte e Tecnologia – CNPq/UFSM.