

CURADORIAS: VETORES PARA A CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DA ARTE

Vitoria Daniela Bousso

RESUMO

A presente comunicação trata do conhecimento que se fundamenta na prática de curadores brasileiros e estrangeiros e da nossa prática curatorial. A partir da memória de exposições que ocorreram entre os anos 1970 e 2015, revelamos as curadorias no Brasil e no exterior que marcaram a nossa formação curatorial. E também as pesquisas e os exercícios empíricos realizados via curadorias que realizamos e geraram uma pequena história da arte contemporânea, focada no binômio corpo e subjetividade, denominada Metacorpos. Aqui foi privilegiada a análise de obras e artistas que trabalham com dispositivos de interatividade.

PALAVRAS-CHAVE

curadoria; método; história da arte; corpo; interatividade.

ABSTRACT

This Communication deals with the knowledge that is based on the practice of Brazilian and foreign curators and our curatorial practice. From the exhibition memory that occurred between 1970 and 2015 , we reveal the curators in Brazil and abroad that marked our curatorial training. Also research and empirical exercises performed via curatorial we do and generated a small history of contemporary art , focused on the binomial body and subjectivity, called Metacorpos . Here was privileged the analysis of works and artists working with interactive devices.

KEYWORDS

curatorship; method; art history; body; interactivity.

Introdução

De um lado apresentamos ações curatoriais realizadas por importantes curadores, que ocorreram no exterior e no Brasil entre os anos de 1970 e 2015.

De outro lado, queremos demonstrar como um conjunto de curadorias pode se tornar matéria viva para a teoria da arte, como curadorias são um modo prático-teórico de se fazer história da arte. E apresentaremos a pesquisa realizada a partir de uma síntese de curadorias efetivadas por esta autora.

O projeto “Metacorpos” é fruto de um conjunto de exposições que realizamos entre 1998 e 2015, as quais resultaram em uma exposição do mesmo nome e em uma tese de doutorado defendida na Comunicação e Semiótica da PUC de São Paulo, em 2005, sob orientação de Lucia Santaella.

O partido

Como ponto de partida, trazemos a convicção de que curadorias são experimentos que pertencem ao campo da teoria da cultura e da arte e que estas devem aliar sensibilidade, intuição e coragem a uma sólida formação artístico-teórica, sem se esquivarem de correr riscos e de apostar em algo fora dos padrões.

Ainda que um projeto curatorial possa ter a sua gênese em um estado de suspensão e remático por parte do seu criador, a profissionalização do curador de arte contemporânea leva em conta a tradição da arte. No nosso caso interessam os percursos que vem do Renascimento ao Modernismo nas vanguardas históricas e seus desdobramentos nas vanguardas artísticas do segundo pós-guerra, até que se alcance a cultura hiper-complexa dos dias atuais.

Este é um partido que construímos a partir da observação do trabalho de dois curadores que atuaram em simultaneidade cronológica a partir dos anos 1970: o suíço Harald Szeemann, “*the exhibition maker*”, e o brasileiro Walter Zanini. Exposições das quais fomos testemunha ocular, como as edições da Bienal Internacional de Arte de São Paulo (doravante apenas Bienal) de 1981 e 1983 sob a curadoria de Walter Zanini, a Bienal de 85 (*A grande tela*), sob curadoria de Sheila Leirner, as curadorias de Harald Szeemann em 1999 e 2001 da Bienal de Veneza e

a Documenta 13, sob a curadoria de Carolyn Christov-Bakargiev, em 2012, também são exemplos que marcaram nosso trabalho.

Estas curadorias deram lastro à nossa prática e assinalam um percurso de evoluções, que vem desde a discussão do cubo branco até as práticas contemporâneas de curadores, mais afinados com a ideia de construção de “coletivos de curadoria” do que com as práticas autorais. O que mais inspirou o trabalho que vimos realizando são os trabalhos de Harald Szeemann que inventou a profissão de “curador independente” e de Walter Zanini, em suas bienais e na direção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP.

Harald Szeemann, deixou o legado que nega a progressão linear da arte. E também a crença de que a arte é um ato de liberdade que produz “diferença simbólica” (MÜLLER, 2006, p. 40; 120-135) e que a mesma tem um papel mediador. Talvez por isto o curador ressaltasse o triunfo da arte sobre a vida. Ao pensarmos em Szeemann, nos vem a ideia de inseparabilidade entre a substância espiritual e sensual da arte. Szeemann tangenciou discussões sobre arte e política; interessava-se por máquinas, exposições de larga escala e via a arte como conquista de relações individuais, daí o caráter autoral de seu trabalho.¹⁴ Walter Zanini tem afinidades com Harald Szeemann do ponto de vista de sua atitude e ação curatorial. As exposições e os eventos que desenvolveu entre 1963 e 1968, período em que dirigiu o MAC-USP, em muito se aproximam das posturas de Szeemann nos anos 1970. A política cultural de estímulo a jovens artistas consolidou o museu como espaço de difusão da vanguarda experimental e contestadora da época.

A partir de 1973 as JACS – Jovem Arte Contemporânea – alinharam-se aos questionamentos conceituais sobre o objeto de arte e processos de criação artística. Zanini configurou grandes eventos que incluíram performances, happenings e arte em processo. Tal como Szeemann fez na sua Documenta 5, em 1972, Zanini loteava espaços a artistas mediante cronograma definido de ações no tempo.

Esta foi a visão museológica mais avançada do Brasil em seu tempo, cujos ecos repercutem hoje, com atividades multidisciplinares e envolvimento do público, assim como fizera Szeemann em sua exposição “Atitudes”, em 1969, ao transformar a

Documenta 5 em um evento programado de cem dias, durante os quais os artistas desenvolveriam seus processos criativos e incorporariam a audiência, transformando a exposição em ateliê.

Na Documenta 13, em 2012, a curadoria promoveu discussões durante cem dias, com cem intelectuais e pensadores da arte. Esta ação não teria sido uma remissiva à atuação de Szeemann como curador?

Walter Zanini, por sua vez, já intuía as formas coletivas de trabalho no campo curatorial e dividiu a curadoria nas bienais de São Paulo que organizou. Zanini se antecipa ao seu tempo e convida Julio Plaza, Berta Sichel e outros curadores para realizarem mostras como a de videoarte, arte postal e mídia-arte. Já no início dos anos 1980, apresenta obras com TV a cabo, satélite, arte por telefone e computador (MILLET, 1984 apud BOUSSO, 2002, p. 38), sem se esquecer da arte conceitual e da pintura, com a vinda de artistas como A. R. Penck, Sandro Chia, Markus Lüpertz e com os brasileiros Tunga, Flávio de Carvalho, Carmela Gross e Regina Silveira, entre outros.

Em 1981, ao assumir a Bienal, extinguiu as premiações e passou a organizar as mostras por analogias de linguagem e não mais por países; proposta que quebrou o gelo, com a retomada de participação de artistas da cena internacional da arte, que até então vinham boicotando a Bienal por razões políticas, devido à nossa ditadura militar (ZANINI, 2002 apud BOUSSO, 2002, p. 28-44).

Pesquisa e empirismo para constructos teóricos

Entre os anos de 1981 e 2015, pudemos acompanhar, organizar e implementar várias exposições no circuito da arte contemporânea. Algumas destas exposições geraram polêmicas, seguidas de ciclos de debates e simpósios; outras provocaram a indignação do meio artístico. Isto ocorreu com as exposições “Rede de Tensão” e “Ocupação”, a qual incidiu de forma decisiva sobre o sistema das artes em São Paulo e sobre a nossa própria forma de realizar curadorias, montada no Paço das Artes em 2004.

Neste período, identificamos um percurso marcado por mudanças de uma atuação autoral para a atuação em equipe, com a coordenação da primeira edição do projeto “Rumos Visuais”, no Itaú cultural, em 1997 e 1998, e com a curadoria em conjunto com Maria Alice Milliet e com o arquiteto Hector Vigliecca, no projeto “Rede de Tensão” para os 50 anos da Bienal, em parceria com o Paço das Artes, em 2001. Estas atuações terão continuidade com a prática que remove totalmente a autoria curatorial no projeto da “Ocupação” em 2004, no Paço das Artes em São Paulo.

O projeto “Ocupação” nasce da adversidade entre política pública e ação curatorial institucional. O aniversário de 35 anos do Paço das Artes não poderia ser devidamente comemorado, por decisão da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, porque a instituição teria “orçamento zero” naquele ano. Ao consultarmos a equipe do Paço das Artes que estava entre a revolta e a reflexão com a negativa de recursos por parte do governo do Estado, a reflexão falou mais alto: se alguns funcionários levantaram a proposta de fecharmos as portas, de outro lado alertamos as consequências possíveis de tal ato e ao refletirmos, surgiu a ideia de montarmos uma exposição “em branco”.

Tínhamos a nós mesmos, painéis expográficos e um patrocínio para publicação, mais nada. Como fazer do limão uma limonada? Aqui transcrevemos alguns trechos do texto de abertura do catálogo do projeto “Ocupação”, por Daniela Bousso (2007):

Uma das discussões que vem surgindo no meio artístico há mais de dois anos é aquela que tem refutado a ação curatorial de mão pesada, [...] A discussão, na verdade, gira ao redor de idéia de sistema de arte, de circuito da arte e de políticas culturais adequadas ao fomento e à recepção dessa arte. O projeto *Ocupação* no Paço das Artes teve, entre os seus objetivos, a abertura do espaço à ocupação livre por um grupo de artistas que não foi selecionado por nenhum tipo de júri, mas que se apresentou espontaneamente à participação com o compromisso de permanecer por 4 horas diárias no espaço expositivo, durante 12 dias, para que pudesse estabelecer trocas com o público.

Nas palavras da arquiteta Renata Motta (2007), que à época coordenava a expografia do Paço das Artes:

Hoje o debate sobre a configuração dos espaços expositivos remete-nos a uma profusão de termos e a atuação de uma multiplicidade de

profissionais. Esse não é mais o campo exclusivo do arquiteto, do técnico de museu, do cenógrafo ou do próprio artista e sim um campo (minado) de experimentação [...] Na abertura da exposição, o espaço em branco. Não o espaço na sua neutralidade modernista, historicamente configurado, mas o valor da ausência à espera da ocupação (já que, no *vernissage*, não havia obras prontas!) [] Mas do que os elementos propriamente arquitetônicos, é o diálogo com a mobilização, proposta pela instituição na Ocupação, que dinamiza os fluxos e as relações entre os ocupantes, nas delimitações ou diluições das fronteiras. Vontade de redesenho do espaço físico; novos desígnios do espaço institucional.

A abertura de um espaço institucional ao franco debate é sempre um risco. Artistas, críticos – o Paço mantinha ativo um grupo de jovens críticos que também acompanharam a “Ocupação” – e integrantes da equipe reportavam constantemente as atividades dos artistas na internet e o Canal Contemporâneo também era um dos “ocupantes postantes” e foi aí que surgiu o incômodo.

O coletivo Coro, grupo ativista que, dentre muitas atividades, promoveu ocupações no centro de São Paulo com o objetivo de evitar ações de despejo movidas pela prefeitura paulistana em edifícios invadidos. Ao deparar-se com os “posts” gerados pela “Ocupação” na internet, alguns participantes do grupo ficaram indignados com o projeto e ameaçaram invadir o espaço do Paço das Artes, além de acusar os artistas participantes e a instituição de serem levianos (MANZIONE; VIVACQUA; TREMONTE; ROSAS, 2005).

A diretoria da instituição assumiu enfrentar a polêmica e posicionou-se, enviando uma carta ao coletivo Coro pela internet. (BOUSSO, 2005) A carta revelava com todas as letras o estado de penúria financeira e a falta de infraestrutura pela qual passava a instituição. O jornalista Fabio Cypriano, a quem a direção do Paço das Artes tinha revelado o projeto e suas razões antes da abertura da mostra, não publicou matéria na ocasião da abertura. Ao ver a polêmica instaurada na internet, com a exposição já ocorrendo em seu segundo turno, solicitou entrevista à direção do Paço das Artes. Cypriano (2005a) publicou matéria na Folha de São Paulo com as críticas da diretora da instituição ao governo do Estado.

Ao deparar-se com a entrevista, o secretário de cultura chamou a direção do Paço e revidou na imprensa (CYPRIANO, 2005b), aumentando a polêmica. O diálogo entre

as partes resultou em um orçamento dobrado em relação ao valor que a Secretaria de Cultura pretendia dotar ao Paço das Artes. A instituição saiu fortalecida por esta ação e recebeu o Prêmio APCA 2005 de Iniciativa Cultural pelo projeto “Ocupação”.

O conjunto das exposições que citamos a seguir constituiu o objeto de análise que nos auxiliou a encetar a pesquisa de doutorado na PUC de São Paulo, e gerou o texto “Metacorpos”, que aguarda negociações referentes à sua publicação. Foram essas exposições que nos levaram a compreender o modo privilegiado com que a arte, no tratamento diferenciado que tem dado ao corpo ao longo dos SECs XX e XXI, denuncia subjetividades em estado de emergência.

Elas serviram de base para a cartografia de uma história da arte traçada com linhas que se cruzam, complementam-se, superpõem-se, separam-se e reencontram-se sob o apelo das analogias, atrações e repulsões, conjunções e disjunções. É esse tipo de problematização que a tese “Metacorpos” designa, tendo por base as exposições: “No limiar da tecnologia” (1995), “Excesso” (1996), “Mediações” (1997), salas “Dennis Oppenheim e Tony Oursler” (1998, 24º Bienal de São Paulo), “City Canibal” (1998), “Acima do bem e do mal” (1999), “Artur Barrio” (2000), “Por que Duchamp” (1999/2000), “Rede de Tensão” (2001 — Paço das Artes e Fundação Bienal de São Paulo, 50 anos), sala especial “Rafael França” (2001 — Bienal do Mercosul), “Intimidade” (2002), “Metacorpos” (2003), “Em tempo, sem tempo” (2004), “HiPer” (2004), “Ocupação” (2005) e “Janaina Tchépe” (2006), “inter@connect”, ZKM, 2004, “Pipilotti Rist”, (2009) e “Infinito Paysage” (2011).

As obras reunidas nessas exposições tangenciaram alguns temas recorrentes na produção e no pensamento contemporâneo da arte: a presença da revolução tecnológica que vem transformando o *modus vivendi* e as relações de produção em nossas vidas; as relações com o universo da urbanidade e seus consequentes processos de mediação; as relações entre a ética e a estética; a ruptura dos limites entre o público e o privado; a devassa no campo da intimidade, a noção de temporalidade em constante processo de ruptura e os dispositivos de interatividade como protagonistas de processos de transformação. Entre esses assuntos elencados, o conjunto das exposições realizadas revelou o corpo como mote crucial de grande parte dos artistas que integraram as mostras.

As mudanças de abordagem do corpo ao longo do século XX – se compararmos as Vanguardas Históricas do Modernismo com as Vanguardas Artísticas do segundo pós – guerra aos anos 1970 – em confronto com obras contemporâneas, proporcionam-nos a possibilidade de apreender os processos de mutação das subjetividades. Para demonstrar melhor a trajetória corpo-subjetividade, Marcel Duchamp foi escolhido como ponto de partida, para, em seguida, refletirmos sobre a obra de Jackson Pollock, sobre o grupo Fluxus e sobre a produção de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Artur Barrio, Alair Gomes e Caetano Dias, Dennis Oppenheim, Nan Goldin, Cindy Sherman, Janaína Tschape e Chris Cunningham à luz do Dadaísmo e do Surrealismo, que informam grande parte da produção de arte contemporânea.

Esta retrospectiva histórica configurou a perspectiva para uma história da arte, construída segundo escolhas discriminadas, as quais refletem e justificam uma coerência no papel que desempenham pelo seu conjunto e não por analogias ou similaridades.

A complexidade da virada do milênio sugeriu a existência de um corpo instável, passível de transformações pelas vias da genética e da clonagem, pela emergência das nanotecnologias e pela escalada desenfreada do capital e do consumo. A potencialização desses fatos, observados em conjunto, permitiu-nos pensar em subjetividades móveis, em constante deslocamento, à beira de mutações consideráveis.

Imaginar o corpo como um metassigno, capaz de constelar a problemática tecida e mediado pela intervenção sensível do artista, foi a questão central deste trabalho que buscou trazer contribuições sob um ponto de vista que transgride concepções tradicionais acerca do fazer da história da arte.

O método utilizado implicou na observação de como o corpo é enfocado e configurado pelos artistas entre o Modernismo e os dias de hoje. Semiótica, história, literatura e psicanálise complementaram a busca do enigma da subjetividade e a sua razão antropológica, para a contextualização das obras elencadas.

O campo de experimentação e registros artísticos é formado de obras literárias, fotográficas, cinematográficas, vídeos, ambientes imersivos, internet, e conta com o ensaio “Entre a atenção e a imersão”, que realiza a leitura de videoinstalações e de obras interativas. O trânsito entre as artes e outras áreas do conhecimento permitiu uma investigação multidisciplinar e a mirada intersemiótica é fruto da prática curatorial, que desde o início colocava a diversidade de meios e linguagens em situação de co-existência.

Neste ensaio, os artistas que tangenciam o território das artes interativas são brasileiros. Esta é uma escolha que visou iluminar a produção da mídia arte brasileira, ainda carente de leituras reflexivas por parte da teoria e da crítica. O recorte de análise que propomos neste artigo atém-se aos artistas Katia Maciel e André Parente, tanto pela evolução dos dispositivos com que vem operando, quanto pela relevância dos desenvolvimentos artísticos e teóricos que as suas obras e pesquisas tem gerado para as artes visuais no Brasil e no exterior.

André Parente e Katia Maciel: à luz das passagens entre o cinema e video

Para a teórica Anne Marie Duguet, a experiência híbrida que envolve o espectador na videoarte aproxima-se da proposta dos artistas da Minimal Art à medida que ela promove uma nova forma de observação e atenção por parte do espectador. Diante das instalações Minimal, o público via-se envolvido não mais em atitudes de contemplação passiva, mas, com o aporte do seu corpo em relação ao espaço e à escala, privilegiava a exploração física como modo principal de percepção da obra.

Por causa dessa escala com a qual a Minimal operava, o espectador se via quase que em uma dimensão cênica, dimensão esta que também compete ao vídeo, o qual, como meio, constitui-se do confronto de limites entre outras artes: "como a música, o trabalho de ator, o trabalho corporal, o espaço e a arquitetura, a fotografia e o cinema" (cf. MACIEL, 2009: 44-58).

O que queremos afirmar, com esse preâmbulo, é que o cinema — somado às experiências do cinema experimental e às da participação do público já nos anos 1920, nas vanguardas históricas — foi adicionado aos experimentos das vanguardas artísticas a partir dos anos 1960, configurando um núcleo de meios que sublinham a

arte do corpo: cinema, vídeo, instalação e Minimal Art constituem a base para um novo deslocamento na arte em meados dos anos 1990, com a cultura clubber.

As instalações se transformaram em ambientes, projetos e eventos que demarcavam o espaço instalado como pontos de encontro. Notava-se a mudança de atitude do espectador no engajamento dos sentidos, como cheiro, cor, som e deslocamento pelo espaço. As videoprojeções em larga escala tomaram forma ao estabelecer uma espacialidade híbrida entre o cinema e o lounge, propiciando imersões que acentuaram a ideia de cinema expandido. O campo heterogêneo para o qual se moveram as instalações, promoveu ações que abrangem da dimensão da conversa à partilha do espaço, gerando o desejo de comunicação no espectador.

Se a arte se alterou para acompanhar o processo da globalização, foi para que a ela se acrescentasse a capacidade de conexão, a velocidade, o intercâmbio e a circulação. Hoje os artistas repensam a natureza de suas pesquisas e testam novas formas de participação e circulação da informação — e materializam seus conhecimentos por meio da bricolagem, do desenvolvimento de novos dispositivos e das buscas para além da terceira dimensão, com o desenvolvimento de ambientes imersivos — é isto se deve à emergência do mundo da cultura eletrônica e digital.

Brasil: dos neoconcretos aos transcinemas

No Brasil, as ações de inclusão do espectador na obra, por parte dos neoconcretos, desembocaram nos Quase-cinemas, de Oiticica, que também objetivaram o desmonte do modo tradicional de recepção do cinema, no qual o artista recriava a relação entre imagens, sons e público, por meio da utilização de projeção de slides e aparelhos de som precários. O conceito de Supra-sensorial, de Oiticica, também contribuiu de forma decisiva para uma nova ordem da sensibilidade artística por meio do "deslocamento do campo da experiência conhecido para o não conhecido" (MACIEL, 2005, p. 283-293), em que o retorno à sensação pelas vias dos sentidos promove transformações internas no participante e altera sua estrutura comportamental.

"O cinema se move", afirmam André Parente e Kátia Maciel. Os artistas discutem o desdobramento do cinema a partir do aparecimento de novas tecnologias, de

interfaces interativas e computacionais, que abrem um vasto terreno de experimentações para a arte.

Depois que computadores, projetores e sensores tornaram-se disponíveis, o cinema expandiu-se e deslizou entre as videoinstalações, hibridizando-se e possibilitando novas formas de recepção e interatividade com o público, principalmente a partir de 2000, quando o desenvolvimento das interfaces interativas e dos dispositivos se amplia. Sensores, joysticks, celulares e internet evoluem até o deslizamento para uma outra dimensão, trazida pela Realidade Virtual.

Kátia Maciel cunhou o termo Transcinema, para tentar definir a expansão dos dispositivos clássicos do cinema, agregando a eles, em sua obra, novas camadas tecnológicas que propiciam interatividade e alteram as possibilidades de recepção cinematográfica, abrindo uma vasta gama de possibilidades e variações que podem conferir ao cinema o caráter de jogo. O que Kátia estuda é o cinema como linguagem, orientada pelas vertentes experimentais da arte brasileira e internacional. Do circuito internacional das artes, Maciel retira as experiências desenvolvidas pelo cinema experimental e por artistas como Jeffrey Shaw e Michael Snow. Na arte brasileira, a preocupação é com a participação do espectador, contida nas obras de Clark e Oiticica. As videoinstalações de Kátia Maciel preenchem uma lacuna da arte brasileira: são raras as obras que geram interatividade por meio da interface eletrônica ou digital.

Katia Maciel

A partir do ano de 2004, Maciel desenvolveu um conjunto de videoinstalações que incluem o observador para completar a obra. Em *Ginga eletrônica*, Kátia coloca o público diante de um espaço pentagonal, protagonizado por cinco videoprojeções, pelas quais se desenrola um jogo de capoeira. Em um ambiente circular, imagens de capoeiristas, capturadas em tempo real, são projetadas e acionadas cada vez que um espectador se aproxima de uma das frestas de entrada da obra. As telas, acionadas em pares, revelam os capoeiristas iniciando a interatividade. Como ocorre esta interatividade?

Ao contrário do que se pode imaginar, o público não pode adentrar o espaço da instalação. Ele fica do lado de fora e, ao passar pela fresta de entrada, pode ver as projeções da ginga. Quando para entre as frestas para poder observar a projeção, o espectador é surpreendido pela interrupção súbita das imagens. Ao deslocar-se para a outra fresta, a projeção é paralisada... A complexa operação de temporalidade, suspensa a cada vez que o espectador para diante de uma fresta, faz com que cada deslocamento seu condense a dúvida em uma fração de tempo, gerando sucessivas conexões descontínuas, que promovem um hiato... quando o espectador descobre que é a presença do seu corpo que desencadeou aquela sucessão e suspensão de movimentos, por meio de um sensor, o tempo e a duração transcorridos operaram em apelo aos sentidos e a percepção tornou-se requisito básico. A alteração, promovida em nível perceptivo, provoca relações diferenciadas entre observador e imagem. São alterações de uma nova ordem visual, contida na lógica das imagens de síntese ou numéricas.

Na obra *Mantenha a distância*, adentramos o espaço da instalação e, logo em seguida, vemos a imagem projetada de um caminhão se deslocando. À medida que nos aproximamos da imagem, para poder ler a mensagem escrita no para-lama do veículo, somos tomados de surpresa pelo som de um carro freando e o caminhão se desloca para cima de nós em marcha a ré, criando a sensação de um intervalo de tempo em que não pudemos frear, tarde demais...

Quando chegamos perto para poder ler os dizeres do para-lama, em geral, já é tarde, foi impossível apreender a mensagem que dizia: “Mantenha a distância...” Todos nós sabemos que nem sempre é possível manter a distância. É assim nessa instalação, na qual o nosso corpo é detectado por um sensor de presença, interface capaz de mudar o rumo do caminhão. Mas é assim também na vida real, na qual não existem interfaces para a percepção das distâncias. As distâncias são o que são, à nossa revelia.

André Parente

O artista e pesquisador André Parente realizou inúmeros vídeos, filmes e instalações, nos quais predominam a dimensão experimental e a conceitual, além de produzir sistematicamente textos teóricos e publicações sobre arte e novos meios.

Ao retomar um dos dispositivos do cinema do século XIX, o Visorama, Parente oferece ao espectador uma oportunidade de se “deslocar” pela imagem projetada por meio da utilização do dispositivo. Na obra *Figuras na paisagem*, o artista propõe a realização de uma instalação-documentário, encetada a partir da interatividade: o espectador pode interagir com a obra em três níveis de navegação.

Uma paisagem urbana se encontra no primeiro nível. Acionando o Visorama pela segunda vez, o espectador percebe que ele contém uma série de pequenas paisagens naturais que se abrem em forma de mosaico, constituindo um segundo nível de navegação. No terceiro nível, ao ser acionado o Visorama, as paisagens naturais se desdobram em rostos.

O Visorama possui uma interface algorítmica de multiresolução, que mantém o nível de definição da imagem, mesmo que se faça uma aproximação (zoom), e a mesma hibridização entre imagens e sons (vozes) estabelece uma relação de temporalidade que dependerá do ritmo em que o usuário comandará o dispositivo. Assim, cada pessoa encontrará o seu lugar na instalação. A obra não é realizada com um programa pré-existente. É na relação com o espectador que ela acontecerá.

A terceira instância de navegação, que contém os rostos, instaura mais uma camada de subjetivação, porque o rosto é um sistema aberto a diferentes circunstâncias e possibilidades.

Em 2010, Parente desenvolveu uma nova versão do “Visorama”, atualizando o design do Binóculo. Nesta atualização, o binóculo adquiriu formato anatômico, mobilidade circular além de adaptações anatômicas e hápticas. Na versão mostrada no Espaço da Oi Futuro do Rio de Janeiro, no Flamengo, o espectador acessa às novas captações de imagens feitas pelo artista, abordando o circuito público do Rio de Janeiro: a praia de Ipanema, os morros, edifícios e a Baía de Guanabara

descortinam panorâmicas, brechas e detalhes que não se enxergam a olho nú. No ano de 2013, Parente desenvolveu uma versão nova e mais atual do *Visorama*.

Conclusão

Aqui, acreditamos ter revelado, por meio do nosso trabalho curatorial, como curadorias podem ser um método de realização da história da arte. Apoiados nas idéias de curadores como Walter Zanini e Harald Szeemann, ressaltamos o caráter mediador da arte realizada com dispositivos de interatividade, assim como reafirmamos as práticas que negam a linearidade da história da arte e ratificam a arte como valor simbólico.

Referências

AMORIM, Marcelo; CASTRO, Daniela (Org.). *Ocupação*: catálogo. São Paulo: Paço das Artes e Imprensa Oficial, 2007.

BOUSSO, Vitoria Daniela. (Org.). *3º Prêmio Cultural Sergio Motta*: catálogo. São Paulo: Instituto Sergio Motta, 2002.

_____. Esclarecendo o sentido da Ocupação no Paço das Artes. *Canal Contemporâneo*, São Paulo, 27 jun. 2005. Quebra de padrão. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/quebra/archives/000437.html>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

_____. Ocupação: A instituição de arte contemporânea deve estar aberta ao risco. In. AMORIM, Marcelo; CASTRO, Daniela (Org.). *Ocupação*: catálogo. São Paulo: Paço das Artes e Imprensa Oficial, 2007.

BUREAUD, Annick e SORET, Jean-Luc. Catálogo festival @rt outsiders 2005://brasil – anomalie digital_arts #5. Paris: Maison Européenne de la Photographie, 2005.

CYPRIANO, Fabio. "Falta apoio à arte", acusa diretora do Paço. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 jul. 2005a. Ilustrada. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/quebra/archives/000453.html>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

_____. Governo de SP rebate crítica do Paço das Artes. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 jul. 2005b. Ilustrada. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/quebra/archives/000460.html>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

DUGUET, Anne Marie. Dispositifs. In MACIEL, Katia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

MACIEL, Katia, org; "Transcinemas", Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

MANZIONE, Daniel; VIVACQUA, Flavia; TREMONTE, Fábio; ROSAS, Ricardo. Da lista de discussão do coletivo CORO, sobre a Ocupação do Paço das Artes. *Canal Contemporâneo*, São Paulo, 14 jun. 2005. Quebra de padrão. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/quebra/archives/000422.html>>. Acesso em: 3 jun. 2015.

MILLET, Catherine. La 17e biennale de São Paulo. *Art Press*, Paris, n. 78, fev. 1984.

MOTTA, Renata V. da. Múltiplos espaços da Ocupação. In. AMORIM, Marcelo; CASTRO, Daniela (Org.). *Ocupação: catálogo*. São Paulo: Paço das Artes e Imprensa Oficial, 2007.

MÜLLER, Hans-Joachim. *Harald Szeemann: Exhibition maker*. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 2006.

ZANINI, Walter. Entrevista com Walter Zanini. [28 ago. 2002]. Entrevistadoras: V. D. Bousso; R.V. da Motta; C. D. Martins. In. BOUSSO, Vitoria Daniela. (Org.). *3º Prêmio Cultural Sergio Motta: catálogo*. São Paulo: Instituto Sergio Motta, 2002.

ZANINI, Walter. História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles e Fundação Djalma Guimarães, v. 1 e 2, 1983.

Vitória Daniela Bousso

Crítica de artes visuais, curadora, pensadora. É doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC, com mestrado em arte brasileira pela ECA-USP. Foi diretora do Paço das Artes de 1997 a 2011, e também a responsável pela renovação do MIS-SP, que dirigiu em simultaneidade com o Paço das Artes, de 2007 a junho de 2011. Foi responsável pela concepção e formatação do Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia e pela curadoria das suas sete primeiras edições. Coordenou e realizou a curadoria da primeira edição do projeto Rumos Visuais junto ao Itaú Cultural.