

ARTE CONTEMPORÂNEA: O FUTURO DAS AÇÕES MUSEAIS

Nara Cristina Santos | Fernando Codevilla | Cristina Landerdahl
(Organizadores)



ARTE CONTEMPORÂNEA: O FUTURO DAS AÇÕES MUSEAIS

ISBN: 978-85-99971-22-2

Organização: Nara Cristina Santos, Fernando Codevilla, Cristina Landerdahl

Revisão: Valéria Boelter

Projeto Gráfico Original: Daniel dos Santos

Diagramação: Felipe Toniolo

Arte da Capa: detalhe da obra de Pablo Varela para o FACTO 10

A786 Arte contemporânea [recurso eletrônico] : o futuro das ações museais /
Nara Cristina Santos, Fernando Codevilla, Cristina Landerdahl
(organizadores). – Santa Maria, RS : Ed. PPGART, [2024].
1 e-book : il.

ISBN 978-85-99971-22-2

1. Arte contemporânea 2. Museu I. Santos, Nara Cristina II. Codevilla,
Fernando III. Landerdahl, Cristina

CDU 7.036:069

Ficha catalográfica elaborada por Lizandra Veleda Arabidian - CRB-10/1492
Biblioteca Central - UFSM

Todos os direitos desta edição estão reservados à Editora PPGART.

Centro de Artes e Letras

Av. Roraima 1000, prédio 40, sala 1324

Bairro Camobi | Santa Maria / RS

(55) 3220-9484 | editorappgart@ufsm.br

www.ufsm.br/editoras/editorappgart

REALIZAÇÃO



LABART Laboratório de Pesquisa em
Arte Contemporânea,
Tecnologia e Mídias Digitais



APOIO



Universidade Federal de Santa Maria

Reitor: Luciano Schuch

Vice-reitora: Martha Bohrer Adaime

Centro de Artes e Letras

Diretor: Gil Roberto Costa Negreiros

Vice-diretora: Andréia Machado Oliveira

Comissão Editorial PPGART

Diretora: Darci Raquel Fonseca

Vice-diretora: Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi

Conselho Técnico-administrativo

Coordenação de editoração

Altamir Moreira

Helga Correa

Coordenação de administração

Secretaria: Camila Linhati Bitencourt

Financeiro: Daiani Saul da Luz

Conselho Editorial

Andréia Machado Oliveira

Darci Raquel Fonseca

Gisela Reis Biancalana

Karine Gomes Perez Vieira

Nara Cristina Santos

Rebeca Lenize Stumm

Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi

Rosa Maria Blanca Cedillo

Camila Linhati Bitencourt

Conselho Técnico-científico

Afonso Medeiros (UFPA)

Bernardo Baldisserotto (Brasil, UFSM)

Christine Pires Nelson de Mello (PUC-SP)

Cleomar de Souza Rocha (UFG)

Eduarda Azevedo Gonçalves (UFPEL)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UNB)

João Fernando Igansi Nunes (UFPEL)

Giselle Beiguelmann (USP)

Helena Araújo Rodrigues Kanaan (UFRGS)

Marcel Henrique Marcondes Sari (UFSM)

Maria Rosa Chitolina (UFSM)

Maria Beatriz Medeiros (UNB)

Maria Luisa Távora (UFRJ)

Maria Raquel da Silva Stolf (UDESC)

Mariela Yeregui (Argentina, UNTREF)

Milton Terumitsu Sogabe (UNESP)

Paula Cristina Somenzari Almozara
(PUC/Campinas)

Paula Viviane Ramos (UFRGS)

Paulo Bernardino Bastos (Pt, Univ. Aveiro)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS)

Paulo Antonio de Menezes Pereira da
Silveira (UFRGS)

Rachel Zuanon Dias (UAM)

Regina Melim Vieira (UDESC)

Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro (UNESP)

Ricardo Barreto Biriba (UFBA)

Sandra Makowiecky (UDESC)

Sandra Terezinha Rey (UFRGS)

Vera Beatriz Siqueira (UERJ)

ARTE CONTEMPORÂNEA: O FUTURO DAS AÇÕES MUSEAIS

NARA CRISTINA SANTOS
FERNANDO CODEVILLA
CRISTINA LANDERDAHL
(ORGANIZADORES)

- 5 APRESENTAÇÃO
-
- 9 **MUSEU DE ARTE DA UFC: 62 ANOS DEPOIS**
Graciele Karine Siqueira | Helem Cristina Ribeiro de Oliveira Correia
(*Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC/UFC*)
-
- 18 **A REALIDADE AUMENTADA NAS AÇÕES MUSEAIS CONTEMPORÂNEAS**
Valéria Boelter (*Universidade Federal de Santa Maria – UFSM*)
-
- 29 **CURADORIA SITUADA, CURADORIA PÓS-DIGITAL**
Ana Avelar (*Universidade de Brasília – UnB*)
-
- 39 **OS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS DE ARTE E SUA RELAÇÃO COM O CIRCUITO. PERSPECTIVAS DO MAV UNICAMP**
Sylvia Helena Furegatti
(*Universidade Estadual de Campinas / Museu de Artes Visuais – MAV/UNICAMP*)
-
- 51 **DERIVAS INTERMEDIALES. ACERCA DE UNA PRAXIS ACADÉMICA**
Jorge La Ferla | Mariel Szlifman (*Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo – UBA/FADU*)
-
- 62 **COLECCIONES MUSEALES: UNA EXPERIENCIA DE VISUALIZACIÓN EMOCIONAL DE DATOS**
Mariela Yeregui (*Rhode Island School of Design – RISD*)
-
- 73 **O FUTURO DAS AÇÕES MUSEAIS EM ESPAÇOS UNIVERSITÁRIOS DE ARTE CIÊNCIA E TECNOLOGIA**
Cristina Landerdahl (*Universidade Federal de Santa Maria – UFSM*)
-
- 81 **ESTAR COM O TEMPO: REFLEXÕES SOBRE UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE E TECNOLOGIA**
Andrea Capssa | Jamille Marin Coletto | Pierre Jácome Nascimento | Isabella Bittencourt | Maitê Silva Estral (*Universidade Federal de Santa Maria – UFSM*)
-
- 88 **TRANSDISCIPLINARIDADE NAS OBRAS DO FACTO 10**
Andrei Eloy | Bruna Santos Muller | Javiera Fernanda Fuentes Ponce | Maitê Silva Estral | Matheus Rafael T. de Moraes Faria | Mayara Stabel Schirmer
(*Universidade Federal de Santa Maria – UFSM*)
-
- 99 **MINI-CURRÍCULO DOS AUTORES**

APRESENTAÇÃO

Esta publicação tem como objetivo apresentar textos dos pesquisadores, profissionais e estudantes das áreas de Artes Visuais, e áreas correlatas, que integraram o 18º Simpósio de Arte Contemporânea, evento anual organizado pelo LABART e promovido pelo PPGART/UFSM, em que se discutiu e debateu questões atuais sobre o Futuro das Ações Museais, a partir da publicação “O Futuro do Museu” de András Szantó (2022). Afinal, o principal papel do museu de arte – coletar, manter, preservar e exibir, já não representa sua principal função. Assim como a arte contemporânea engloba novas técnicas e linguagens, manifestações e tendências. Hoje o museu não deve mais seguir um modelo estático, ele deve renovar-se e, principalmente, envolver e participar ativamente em conjunto com a comunidade na qual está inserido, seja por meio de ações in loco ou online, visto que cada vez mais estamos todos conectados.

A coletânea inicia com a experiência compartilhada do MUSEU DE ARTE DA UFC: 62 ANOS DEPOIS, da museóloga Graciele Karine Siqueira e Helem Cristina Ribeiro de Oliveira Correia, integrantes do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. O MAUC, órgão suplementar, é a primeira instituição museológica no campo das artes plásticas do estado do Ceará, o primeiro museu universitário da UFC e o terceiro desta categoria no Brasil. Segundo as autoras, o Museu vem lidando com inúmeros desafios para exercer as funções de salvaguarda, pesquisa e comunicação de seu acervo e apesar de repetitiva, a palavra resiliente/resiliência foi a chave mestra para que os seus servidores pudessem propor ações e definir a atuação do MAUC ao longo deste tempo 1961-2023.

No artigo A REALIDADE AUMENTADA NAS AÇÕES MUSEAIS CONTEMPORÂNEAS, Valéria Boelter, pós-doc na UFSM, apresenta um breve panorama sobre o uso da Realidade Aumentada, RA, nas ações museais contemporâneas, contextualizando-a, pois normalmente é confundida com outras tecnologias, como a realidade virtual, visualização 360º ou visitas virtuais aos museus. A pandemia foi um momento de aceleração do uso das tecnologias digitais nos museus, o que permitiu criar novas ações museais remotas. Segundo Boelter, a RA segue sendo explorada nos espaços dentro e fora dos museus de arte, porém, também pode ser usada em peças gráficas, legendas, guias de visita, catálogos e livros de arte.

Em CURADORIA SITUADA, CURADORIA PÓS-DIGITAL, Ana Avelar da UnB discute como uma curadoria que se pretende “situada” deve levar em conta onde está localizada e quem a produz, de modo a realizar um trabalho autocrítico de organização de exposições. Ela propõe pensar a prática curatorial situada, seguindo o exemplo de Badovinac, e pensar como as mesmas exposições acontecem de maneiras diversas em locais distintos, adaptando-se às particularidades de cada contexto e como são lidas por públicos com distintas bagagens culturais. Nesse contexto, o Grupo de Pesquisa Academia de Curadoria, que ela coordena, apresenta o projeto Artemídiamuseu para o Museu Nacional da República.

Já o artigo OS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS DE ARTE E SUA RELAÇÃO COM O CIRCUITO. PERSPECTIVAS DO MAV UNICAMP, de Sylvia Helena Furegatti do MAV/UNICAMP, salienta que os estudos de museus têm experimentado uma era de importantes renovações, com uma estreita vinculação dos museus à urbanidade o que constitui uma das preocupações importantes para as práticas museológicas atuais. Na forma de apropriação e de crítica institucional, Furegatti percebe uma sensível ampliação de interesse, por parte dos vários agentes do sistema, em tomar as rédeas do poder discursivo conduzido pelo museu e suas práticas modeladoras de nossa compreensão sobre o campo artístico, ou dados e representação históricos, sociais e culturais. E conclui que parte do trabalho do MAV Unicamp nesta gestão, incorpora o modelo do museu laboratório.

Em DERIVAS INTERMEDIALES ACERCA DE UNA PRAXIS ACADÉMICA os colegas argentinos Jorge La Ferla e Mariel Szlifman apresentam o resultado de atividades da Cátedra La Ferla, na UBA/FADU, tanto a partir de um marco teórico sobre as Mídias Culturais quanto de um relato urbano concentrado na criação, exposição e consumo dos meios audiovisuais no âmbito da arte contemporânea, em Buenos Aires. Uma das metodologias incorporadas se inspira na metáfora do flâneur, saindo do espaço da universidade ao espaço da cidade para análise de exposições onde o museu é o habitat da turma e o objeto de estudo. Para os autores, o projeto “Derivas virtuales” permitiu repensar as interfaces museais como uma instância de trabalho fértil para refletir sobre a produção artística e tecnológica de objetos culturais, da exposição como dispositivo, dos relatos curatoriais e da expografia como prática de design.

O texto COLECCIONES MUSEALES: UNA EXPERIENCIA DE VISUALIZACIÓN EMOCIONAL DE DATOS, de Mariela Yeregui, compartilha a experiência da autora no museu da Rhode Island School of Design/RISD nos EUA. Nesse contexto institucional com importantes coleções está radicado um marco universitário, onde se nutre a atividade acadêmica ao mesmo tempo em que o meio acadêmico outorga um sentido vital a estas coleções, com diálogos ricos e olhares críticos. Ainda, segundo a autora, desde seu curso “Textil electrónico decolonial”, investiga como

a visualização bordada de dados de uma coleção museal pode representar uma informação vinculada às peças do acervo, associada com representações emocionais dos datasets, o que agrega uma dimensão artesanal, sensível, háptica dos dados, colocando em crise noções de objetividade e neutralidade.

No artigo O FUTURO DAS AÇÕES MUSEAIS EM ESPAÇOS UNIVERSITÁRIOS DE ARTE CIÊNCIA E TECNOLOGIA, Cristina Landerdahl, doutoranda na UFSM e bolsista na Universidade Complutense de Madri/UCM, estuda formas variadas de diálogo entre o público, as obras e o espaço expositivo, em propostas de diferentes narrativas por parte das instituições museais. Segundo a autora as narrativas hipermídia, que conjugam recursos analógicos e digitais, também podem propiciar uma maior integração de visitantes que apresentam diferentes condições físicas, sensoriais e cognitivas, tornando a exposição mais acessível e abrangente, gerando identificações entre museu e visitante. Para Landerdahl, ainda por meio de narrativas hipermídia, é possível facilitar a inclusão e o engajamento do público, favorecendo a transformação dos museus em locais democráticos e inclusivos para cumprir sua missão de preservar e disseminar o conhecimento.

Em ESTAR COM O TEMPO: REFLEXÕES SOBRE UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE E TECNOLOGIA Andrea Capssa, Jamille Marin Coletto, Pierre Jácome Nascimento, Isabella Bittencourt, Maitê Silva Estral, compartilham relato de experiência com a atividade desenvolvida junto a exposição “Estar com o Tempo”, cujas obras em arte e tecnologia resultam da pesquisa desenvolvida na graduação e pós-graduação em Artes Visuais da UFSM. A exposição no MASM também permitiu um maior contato com a comunidade, o que é muito importante na formação acadêmica dos mestrandos, para que possam mostrar a relevância de suas pesquisas para a comunidade além de ter a possibilidade de retorno sobre seu trabalho. Espera-se que ao fazer parte de um grupo de pesquisa haja uma ampliação de conhecimento com aquilo que é proposto como tema. No entanto, com o decorrer do tempo no grupo de pesquisa, a equipe também foi capaz de adquirir uma experiência profissional dentro e fora da academia. A exposição de 18 anos proporcionou uma amplitude na relação de interesses entre o que a universidade pode oferecer e devolver para a sociedade de forma que converse com o que o LABART busca realizar.

Para finalizar, TRANSDISCIPLINARIDADE NAS OBRAS DO FACTO 10 de Andrei Eloy, Bruna Santos Muller, Javiera Fernanda Fuentes Ponce, Maitê Silva Estral, Matheus Rafael Tomaz de Moraes Faria, Mayara Stabel Schirmer, da UFSM, apresenta uma análise sobre as obras que integram o Festival de Arte, Ciência e Tecnologia, que em sua décima edição manteve a concepção de transdisciplinaridade como guia para a curadoria. Com o tema Natureza em Metamorfose, a mostra aborda essa transformação natural e metamórfica, tendo como base Emanuele Coccia

(2020). Ao promover a interação entre diferentes campos do conhecimento, as exposições contemporâneas não apenas enriquecem o cenário cultural, mas também proporcionam um espaço fecundo para a convergência de ideias e práticas. Este intercâmbio favorece a emergência de obras como arte digital, gamearte, fotografia, instalação, nanoarte, inteligência artificial, arte sonora e videoarte, que desafiam conceitos preestabelecidos, fomentando um diálogo enriquecedor e contribuindo para uma compreensão mais profunda das dinâmicas contemporâneas. Dessa forma, o FACTO-10 compõe uma ação museal junto ao MACT e ativa a comunidade santa-mariense.

Nara Cristina Santos
Fernando Codevilla
Cristina Landerdahl
(LABART/UFMS)
Organizadores

MUSEU DE ARTE DA UFC: 62 ANOS DEPOIS

Graciele Karine Siqueira e Helem Cristina Ribeiro de Oliveira Correia

Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC/UFC)

UNIVERSIDADE (FEDERAL) DO CEARÁ E O SEU MUSEU DE ARTE

O Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará - MAUC/UFC, inaugurado em 25 de junho de 1961 foi criado oficialmente em 18 de julho deste mesmo ano foi aprovado por unanimidade no Conselho Universitário - CONSUNI. O MAUC, órgão suplementar desta universidade, é a primeira instituição museológica no campo das artes plásticas do estado do Ceará e o primeiro museu universitário da UFC e o terceiro desta categoria no Brasil. O Museu de Arte da UFC está localizado na cidade de Fortaleza e a partir de 2021, foi vinculado à Secretaria de Cultura Artística - Secult Arte desta universidade, desvinculando-se do Gabinete do Reitor. Com a extinção da Secretaria e criação da Pró-Reitoria de Cultura - ProCult, em 23 de agosto de 2023, o MAUC passou a vincular-se a esta nova estrutura da universidade.

Para falar sobre a criação e a atuação deste museu universitário ao longo dos seus sessenta e dois anos de existência, precisamos contextualizar a movimentação política para instalação de uma universidade no Ceará, nos anos de 1944, inicialmente, pelo professor Xavier de Oliveira e em 1948-49, com a atuação e liderança ativa do professor de Direito Comercial, Antônio Martins Filho. Em 1949, dentro de um programa educativo-cultural, uma comitiva formada por alunos e professores da Faculdade de Direito, denominada Embaixada Clóvis Bevilacqua, desembarcou na Europa para visitas às instituições culturais e educacionais localizadas na Espanha, França e Itália e ocorreu ali, o primeiro contato com os museus de arte.

A imaginação, criação e inauguração do Museu de Arte da Universidade do Ceará - MAUC/UFC perpassa pela história de vida e de amizade estabelecida entre dois personagens cearenses singulares: Antônio Martins Filho e Antônio Bandeira. Costa (2012) apresenta os Antônio como duas figuras cujas vidas são marcadas pelas migrações permanentes, idealismos e determinação, além do brilhantismo e da velocidade da ascensão de suas carreiras e a escrita

dos seus nomes na história cultural do Ceará. O primeiro e grande encontro deles frente ao universo museal ocorreu em 1949, em Paris.

A Universidade do Ceará foi criada em 1954 e, em 1955, foi instalada sob o lema “O Universal pelo Regional” e o sonho de um museu volta à tona e ganha forma. Entre 1957 e 1961, a Reitoria da Universidade assumiu o compromisso público com a salvaguarda e promoção da arte, por meio da realização de exposições no Salão Nobre da Reitoria e em outros espaços da recém-criada instituição; da política de aquisição do acervo museológico para o futuro museu de arte; da congregação de artistas, intelectuais e técnicos no planejamento do MAUC; da seleção e reforma do prédio para instalação da primeira sede e a construção da segunda sede posteriormente; e do incentivo à qualificação acadêmica, técnica e profissional dos futuros servidores da instituição.

Seguindo seu projeto de criação e inauguração do MAUC, Martins Filho contratou e contou com o apoio de artistas plásticos, intelectuais e técnicos da recém criada universidade, como Floriano Teixeira, Heloysa Juaçaba, Sérvulo Esmeraldo, Zenon Barreto, Fran Martins e Lívio Xavier Júnior, para realizar as coletas e compras do acervo museológico, com ênfase na arte produzida no Ceará e no Nordeste, assim como gravuras e cópias de cartazes europeus.

O acervo museológico conta com obras da arte da cultura tradicional popular cearense, com cerâmica decorativa e utilitária, ex-votos, esculturas em pedra sabão e madeira. Destaca-se ainda a coleção de matrizes e estampas de álbuns e xilogravuras de capas de cordel e coleção artística composta por pinturas, desenhos, gravuras e esculturas. Remonta aos anos iniciais, a aquisição de diapositivos (slides) e livros para sua biblioteca setorial e a formação futura do seu arquivo institucional. Apesar de contar com obras estrangeiras em seus acervos (arquivísticos, bibliográficos e museológicos), o MAUC foi idealizado e criado com a ideia de apresentar e divulgar a arte cearense:

Art. 2º - O Museu de Arte da Universidade terá como finalidade:

- a) manter um acervo de produções artísticas, em todos os gêneros, notadamente de autores nascidos ou residentes no Ceará;*
- b) promover exposições de artes plásticas, visando a elevação do nível cultural do povo;*
- c) patrocinar cursos, conferências, palestras e debates sobre assuntos e problemas ligados às artes, em geral;*
- d) manter seções especializadas de arte popular e arte sacra, subdividindo-as tanto quanto necessário, para maior unidade das coleções;*
- e) realizar salões de arte, com prêmios, para artistas do Ceará e de todo o País;*

f) preservar o patrimônio artístico do Ceará e estimular, por todos os meios ao seu alcance, o desenvolvimento das artes plásticas no Estado; (...)
(Universidade do Ceará, Resolução nº 104, 18/07/1961)

A inauguração ou exposição de instalação antecede o documento oficial de criação em semanas. A partir da documentação encontrada e organizada no Museu de Arte da Universidade do Ceará - MAUC, compreendemos que a inauguração ocorreu dentro de um movimento ousado de atuação e dividido em três atos:

1ª) uma primeira exposição de instalação com foco na sociedade cearense e com a mostra de obras de arte sacra, cultura tradicional, pinturas, desenhos, gravuras e esculturas;

2ª) uma segunda exposição individual do artista Antônio Bandeira e que contou com a presença de críticos de arte da região sudeste;

3ª) uma exposição itinerante pela Europa com um recorte de Gravuras Populares por museus e instituições culturais daquele continente.

Os anos iniciais foram marcantes e essenciais para a consolidação do Museu de Arte dentro da Universidade e para a sociedade cearense e brasileira por meio de um programa artístico cultural intenso e com intercâmbios.

Ao longo dos seus sessenta e dois anos de atuação, o MAUC teve cinco diretores nomeados para exercer a função: Floriano Teixeira (1961-1963), Lívio Xavier Júnior (1963-1964), Zuleide Martins Bezerra (1965-1987), Pedro Eymar Barbosa Costa (1987-2018) e Graciele Siqueira (2018-atual). Vitalia Frota Leitão e Alba Frota responderam interinamente pela gestão do MAUC nos anos iniciais, entre 1963-1965, assim como o Professor José Liberal de Castro entre 1985 e 1987. Maria Júlia Ribeiro, Helem Cristina Ribeiro e Saulo Moreno Rocha também responderam pela direção do MAUC nos últimos 30 anos em substituição ao Pedro Eymar e à Graciele Siqueira.

Ao analisarmos as documentações primárias disponíveis nos arquivos pessoais dos ex-gestores e nos arquivos institucionais do MAUC e da UFC encontramos marcos referenciais de atuação e de desafios no âmbito da gestão cultural/museológica e universitária/educacional, assim como a presença de parceiros internos e externos, servidores, bolsistas e voluntários que deixaram os seus nomes registrados na história desta instituição museológica. Importante ressaltar a presença do profissional Museólogo, desde 1967, no quadro técnico-profissional do MAUC. O Museu de Arte da UFC foi um dos primeiros museus universitários brasileiros

a contar com a presença deste perfil profissional especializado na sua equipe, assim como a contar com o apoio direto da Administração Superior para aquisição de bens artísticos, construção de sede própria e investimentos na qualificação do seu corpo técnico.

MUDANÇAS E REESTRUTURAÇÕES

Ao longo de seus sessenta e dois anos de existência 1961-2023, o Museu de Arte da UFC vem lidando com inúmeros desafios para exercer as funções de salvaguarda, pesquisa e comunicação de seu acervo. O MAUC é marcado por duas longas gestões: Zuleide Martins (1965-1987) e Pedro Eymar (1987-2018) e o ano de 2018 marca o início de um processo de mudança que se considera ainda em curso no museu.

Neste contexto de mudança ocorrida no MAUC neste século XXI, tornou-se necessário ao museu repensar e rever a sua atuação, a formalização de seus processos, a reorganização de sua estrutura interna, a sua comunicação e a forma de se relacionar com o público interno e externo à UFC. Todas as mudanças impostas ao MAUC e à sua equipe em 2018, ocorreram e vêm ocorrendo simultaneamente, uma vez que os processos se cruzam e se atravessam.

Antes de adentrar nestes pontos é importante mencionar a reformulação da missão institucional, a qual foi feita em um processo participativo, em etapas, e que hoje é enunciada como “Produzir conhecimento através da arte, compartilhando experiências inspiradoras e envolventes de acolhimento, preservação, pesquisa e inovação para promoção do patrimônio cearense e da UFC.” (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, 2019, p. 4).

A respeito do que foi elencado acima, a formalização dos processos iniciou-se com a elaboração e implementação de fluxos dentro das atividades cotidianas, buscando dirimir dúvidas e ampliar o acesso à informações para a equipe. Nesse sentido, convém citar o trabalho da Secretaria de Governança da UFC que, em virtude da implementação do plano de integridade, deu início a ações de capacitação para mapeamento de processos e gestão de riscos contemplando toda a universidade. Como resultado desta iniciativa, foram mapeados em 2019 os processos de maior impacto para o museu.

O mapeamento destes processos contribuiu para uma melhor organização das tarefas cotidianas promovendo celeridade e evitando retrabalhos da equipe como um todo. Também constata-se como uma contribuição desta formalização a coleta e organização de dados e informações que outrora eram perdidos, mas que hoje tem sua coleta bem definida nas etapas dos processos onde eles são gerados.

Sobre a reorganização da estrutura organizacional destaca-se a separação bem definida de setores antes não existentes ou cujas fronteiras não se faziam compreensíveis. Dentro desta ação citamos a criação do Núcleo Educativo - NEMauc e do Núcleo de Comunicação - NCMauc. Apesar de ainda não estarem oficialmente no organograma do museu, estes setores têm suas dinâmicas e processos bem estabelecidos. Seus coordenadores compreendem as funções e objetivos que lhes cabem e têm sob sua responsabilidade equipes separadas, mas que colaboram entre si em diversos projetos.

Ainda sobre a estrutura organizacional é preciso enfatizar que a dinâmica de gestão segue um modelo descentralizado onde há o incentivo à autonomia para tomada de decisão. Aqui mais uma vez se ressalta a importância da formalização dos processos uma vez que ela colabora para que os atores conheçam onde as tomadas de decisão podem ser feitas sem consulta e onde estão os pontos críticos que envolvem outras instâncias. Acrescenta-se também que esta autonomia, no caso do MAUC, se desdobra em liberdade de iniciativa para efetuar contribuições não previstas ou incluí-las no planejamento da instituição.

No que tange à comunicação, considerando-a primeiro em seu sentido mais comumente conhecido, ou seja, associada ao *marketing* e à difusão, a reativação do site institucional e a criação do NCMauc foram fundamentais para inserir o museu nos meios digitais de comunicação. A partir de um trabalho baseado em capacitações e troca de experiências, o NCMauc desenvolveu e implementou estratégias dentro das redes sociais para estabelecer um diálogo efetivo com o público e o não-público do museu. Atualmente, o museu já soma em uma de suas redes sociais 28.400¹ seguidores. É preciso destacar que este resultado é expressivo se considerarmos a falta de recursos (humanos, equipamentos, financeiros) que o museu enfrenta para o desenvolvimento de peças digitais, fotografias e vídeos para publicação de conteúdos.

Sob a ótica do que se entende por comunicação na museologia, a saber, educativo e exposição, verifica-se que a implantação do NEMauc possibilitou que o museu atendesse mais de 222 grupos em 2023 e fizesse várias ações educativas, formativas e artísticas. Se tomarmos como referência o ano de 2019, o período da pandemia da COVID19 e o período em que o MAUC

1 Informação retirada do instagram do MAUC em 19/02/2024.

ficou fechado (2020-2021) ou com atividades restritas por questões sanitárias, a ampliação do atendimento aos grupos previamente agendados aumentou consideravelmente.

Compreendendo a necessidade de incorporar novas tecnologias ao MAUC, em 2023 os bolsistas vinculados ao NEMauc, criaram o *podcast* NEMauCast. O projeto foi criado com o intuito de ampliar o acesso do público às atividades educativas do museu e como uma importante ação de inovação e interiorização do MAUC dentro do programa de bolsas de inovação da UFC.

A partir do contexto apresentado, pode-se dizer que o MAUC antes da pandemia se configurava como um museu em transformação, que visualizava cada vez mais a necessidade de ampliar seu alcance, de construir diálogos. E essa intenção era permeada por uma abordagem de gestão cada vez mais profissionalizada, baseando-se em um planejamento, alinhando seus objetivos aos da universidade.

O CONTEXTO PANDÊMICO E O PORVIR

Ainda no final de 2019, o mundo dava sinal da aproximação de uma pandemia que mudaria os rumos da sociedade contemporânea. Em março de 2020, a pandemia se instalou no país e o Brasil se viu obrigado a colocar freios em suas engrenagens. Engrenagens estas, que já vinham dando sinais de problemas de funcionamento nas mais diversas áreas e que colocaria em xeque as políticas públicas de estado e de governo.

A pandemia da Covid-19 se instalou e os impactos impostos à ciência, educação, cultura e em especial, aos museus foram muitos, desde a demissão de educadores e profissionais contratados pelos museus públicos e privados ao afastamento compulsório e necessário (para manutenção das vidas humanas) de profissionais que se enquadravam em grupos de riscos e ou que estavam responsáveis por estas pessoas. A Universidade Federal do Ceará aderiu de forma rápida ao sistema de trabalho remoto e todos os órgãos que não eram considerados essenciais fecharam suas portas físicas aos usuários e visitantes presenciais no dia 17 de março de 2020.

Não obstante as questões e o sentimento de incerteza quanto ao que estava acontecendo, em escala planetária, e com o porvir, o MAUC e sua equipe se reinventaram e foram se ajustando ao contexto virtual. Por meio de um trabalho ético, sério e comprometido com o público e com o serviço público, destacou-se neste processo e contexto, a maturidade com que a equipe encontrou caminhos e soluções para as ações a serem colocadas em prática. Destaca-se aqui as exposições virtuais realizadas entre abril de 2020 e novembro de 2021:

- Arte em Tempos de Covid-19
- 1ª Exposição Virtual InfantoJuvenil do MAUC
- Monólitos - Gravura de Ponta a Ponta
- III NossArte
- Arte sob o Microscópio - Edição Premium
- Concurso de Fotografia - Mulheres e Resistência
- Maracatu em Ponto - Narrando o Maracatu Solar através de bordados
- Interação Social - Curso de Gestão de Políticas Públicas da UFC
- 2ª Exposição Virtual InfantoJuvenil do MAUC

Neste contexto pandêmico foram realizadas *lives*, cursos de extensão, eventos, visitas virtuais, publicações, escrita de artigos científicos, atendimento aos pesquisadores. No entanto, ressaltamos que a atividade mais impactante para o campo dos museus e coleções da universidade foi a realização do I Seminário Museus e Coleções da UFC: Reflexões Contemporâneas, ocorrido dentro da 19ª Semana Nacional de Museus, em 2021. A ação foi realizada numa parceria estabelecida entre o MAUC, Memorial da UFC e a extinta Secretaria de Cultura da UFC e competiu aos organizadores o planejamento e execução do evento. A realização do seminário gerou um *e-book*, organizado em 03 (três) volumes, onde consta a apresentação de cada equipamento cultural, instância de preservação, memorial, acervo e demais setores responsáveis pela difusão do conhecimento, saber, ciência, arte e cultura da UFC.

Todos os setores do MAUC, em especial, Arquivo, Biblioteca, Reserva Técnica, Núcleo de Comunicação e Núcleo Educativo vivenciavam antes da pandemia um momento de expansão e de repensar e reestruturar o seu *modus operandi*, a fim de entregar experiências marcantes e significativas para os artistas, profissionais, bolsistas, visitantes, pesquisadores e outros públicos dos serviços ofertados pelo MAUC. Ao longo do período pandêmico, estes setores puderam experienciar propostas e formas diretas e independentes de dialogar com o público.

Muitos foram os desafios encontrados pela equipe do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará - MAUC/UFC para atuar no contexto pandêmico. No entanto, na mesma proporção, muitos também foram os projetos inovadores imaginados, planejados, ajustados e entregues ao público dentro deste mesmo contexto e que devem ser publicizados e conhecidos por outros profissionais e pesquisadores que atuam em instituições similares ou afins.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará é um museu aberto às experimentações, que atua em parceria com outros setores de dentro e de fora da universidade, unindo esforços e recursos para melhoria na oferta e qualidade nos serviços destinados aos públicos do museu.

É um museu que desenvolve ações educativas inovadoras e transformadoras. Apesar de ser um museu de arte sexagenário, é um museu universitário jovem.

Para conhecer mais sobre os projetos desenvolvidos pelo MAUC, recomendamos que o leitor acesse as páginas² de conteúdo do museu na internet e conheça, por áreas de atuação como este museu universitário de arte se reinventou e se fez presente junto à sociedade brasileira ao longo dos seus quase 63 anos de funcionamento ininterruptos.

Acreditamos que apesar de repetitiva a palavra resiliente/resiliência foi a chave mestra para que os servidores públicos, servidores terceirizados, bolsistas, estagiários e voluntários, parceiros internos e externos à UFC pudessem propor ações e definir a atuação do MAUC ao longo deste tempo 1961-2023.

Por fim, acreditamos, enquanto equipe, que a abordagem da gestão participativa e por competências e a existência de um planejamento formal foram e são relevantes para que os resultados ora apresentados fossem possíveis. A participação promoveu a responsabilidade solidária entre a equipe, bem como a construção de soluções inovadoras.

REFERÊNCIAS

Livros

- COSTA, Pedro Eymar Barbosa. Cadinho de laços. In: CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de (org.). Antônio Bandeira e a poética das cores. Fortaleza, CE: Edições UFC, 2012. p. 09-29.
- RIBEIRO, E. S.; ARAÚJO, B. M. de. Políticas públicas para museus universitários em Instituições de Ensino Superior: premissas legais e de gestão pública no Brasil. In: Cadernos do patrimônio da ciência e tecnologia: epistemologia e políticas. RIBEIRO, E. S.; ARAÚJO, B. M.; GRANATO, M. (org.) – Recife: Ed. UFPE, 2020. p. 67-98.

Teses/Dissertações/Monografias

- ALMEIDA, Adriana Mortara. Museus e Coleções Universitários: Por que Museus de Arte na Universidade de São Paulo?. 2001. 311 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação e

2 Site do MAUC: www.mauc.ufc.br/pt ;
Página das publicações do MAUC: www.mauc.ufc.br/pt/publicacoes ;
Página da coluna Fica a Dica: www.mauc.ufc.br/pt/fica-a-dica ;
Instagram: www.instagram.com/museudeartedaufc ;
Facebook: www.facebook.com/museudeartedaufc ;
Flickr: www.flickr.com/people/182111802@No4 ;
Educativo MAUC: www.instagram.com/educativomauc ;
Biblioteca MAUC: www.instagram.com/bibliotecamauc

Documentação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. doi:10.11606/T.27.2001.tde-10092003-160231. Acesso em: 2024-01-26.

Artigos de periódicos na internet

- CORREIA, Helem Cristina Ribeiro de Oliveira; MORENO ROCHA, Saulo; SIQUEIRA, Graciele Karine. O Museu de Arte da UFC e a sua atuação em tempos pandêmicos: Experiências e experimentações em gestão e exposição. Revista Ventilando Acervos, Florianópolis v. 8, n. 2, p. 152-172, nov. 2020. Disponível em: <https://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2021/03/13.-Artigo-09-Graciele-Helem-e-Saulo.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2024.

Documentos Institucionais

- UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Museu de Arte da UFC. Relatório de atividades. 2019.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Museu de Arte da UFC. Relatório de atividades. 2020.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Museu de Arte da UFC. Relatório de atividades. 2021.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Museu de Arte da UFC. Relatório de atividades. 2022.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Museu de Arte da UFC. Relatório de atividades. 2023.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Museu de Arte da UFC. Planejamento 2020/21.

A REALIDADE AUMENTADA NAS AÇÕES MUSEAIS CONTEMPORÂNEAS

Valéria Boelter

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

INTRODUÇÃO

A realidade aumentada móvel é uma tecnologia cada vez mais presente na contemporaneidade. Ela é utilizada em vários campos, desde os mais complexos, até os mais simples como nos filtros do Instagram, aplicativos de medição de objetos, app em óticas para experimentar óculos, ou até mesmo, em algumas buscas 3D no Google.

Encontramos celulares que já disponibilizam a opção de RA na interface do próprio aparelho, como por exemplo, a função *AR Zone* disponibilizada no Samsung Galaxy, o que demonstra o interesse da indústria da tecnologia em inserir a RA em nossas vidas de diversas maneiras. É possível que, num futuro próximo, no celular ou óculos especiais, a RA seja incorporada de forma transparente, sem que notamos sua presença e ação.

A RA é uma tecnologia que permite a ampliação da realidade através das camadas de conhecimento e permite uma visão tridimensional dos conteúdos que podem ser manipulados em tempo real, sobrepondo o mundo virtual ao físico (AZUMA, 1997). Os estudos desta tecnologia começam nos anos 60, porém, tornou-se mais acessível e maior difundida a partir dos anos 90, e foi gradativamente sendo utilizada em diversas áreas, graças ao desenvolvimento e miniaturização de algumas tecnologias, bem como, da internet mais potente. Estas mudanças permitiram a disponibilização da RA em celulares e aplicativos tornando-a móvel e ubíqua.

A RA está presente no nosso cotidiano, mas ainda assim, parte do público não tem um entendimento claro do que é a RA nem suas aplicações. A RA normalmente é confundida com outras tecnologias, como a realidade virtual, visualização 360° ou visitas virtuais aos museus. Alguns desses dados, foram coletados e analisados durante a pesquisa sobre o uso

da realidade aumentada nos museus, realizada no doutorado em design, na Universidade de Aveiro-Portugal³.

Em 2018, foi observado nas saídas de campo em museus que usam a RA em seus espaços, que alguns profissionais dessas instituições e também visitantes, desconheciam a tecnologia da RA e suas principais características. Outro ponto importante analisado foi a importância em comunicar e disponibilizar um guia de uso da tecnologia, visto que, em alguns museus não havia clareza nas sinalizações da RA.

Os registros feitos no diário de bordo e as análises dos aplicativos de RA nos museus, foram importantes para o desenvolvimento um catálogo aumentado⁴, que foi testado pelo público e especialistas, com o objetivo de avaliar o uso da RA como ferramenta para potencializar e complementar os conteúdos dos acervos dos museus. As características da RA, o uso da tecnologia na expografia, o design de interface dos aplicativos, a experiência com a RA nos espaços, bem como, a maneira que ela é sinalizada para o público, são dados que contribuem para a produção de catálogos aumentados mais dinâmicos e acessíveis.

Percebe-se ainda a necessidade de ampliar a pesquisa sobre a aplicação da RA no campo da arte contemporânea, desta forma, o objetivo do artigo é mostrar um breve panorama sobre o uso da RA nas ações museais contemporâneas.

A REALIDADE AUMENTADA NOS MUSEUS DE ARTE

As primeiras intervenções da RA móvel na arte surgem de forma pública e provocativa através de invasões artísticas. Sander Veenhof foi um dos pioneiros do uso da RA em obras aumentadas no espaço público. Em 2011 ele e Mark Skwarek lançaram a exposição “WeARinMoMA” no MoMA porém, sem o consentimento do museu. A exposição ocupou o espaço interno do MoMA com obras de artista que usavam a RA em suas poéticas, bastava fazer o *upload* da obra e escolher o andar e local desejado, que o coletivo adicionava virtualmente no espaço. Esta sobreposição

3 Doutorado em design realizado na Universidade de Aveiro (2017-2022) com bolsa da FCT. Orientador: Prof. Mário Vairinhos, Coorientador: Prof. Álvaro Sousa. Os dados foram coletados em visitas aos museus que usam a RA, através de entrevistas, questionários e testes de usabilidade.

4 Foi realizado um estudo de caso da Baixela Germain (utensílios usados na corte portuguesa em almoços e jantares) e proposto um catálogo com conteúdos aumentados, parte do resultado da investigação do doutorado em design na Universidade de Aveiro, Portugal.

de obras virtuais era vista apenas para os visitantes que sabiam da invasão e baixassem o aplicativo *Layar*, todos os passos eram explicados no site do coletivo.



WeARinMoMA, 2010.
Fonte: <http://www.sndrv.nl/moma/>

O artista Veenhof (2011) através dessa experimentação traz algumas reflexões que são resultado da disponibilização dos aplicativos de RA nos espaços museais como: a familiarização das realidades híbridas por parte do visitante, a utilização de camadas artísticas virtuais sobrepostas aos espaços privados ou públicos e o poder de escolha do visitante em optar pelas invasões artísticas dos coletivos ou pela curadoria do museu.

O MoMAR é um coletivo de artistas que utiliza a RA com o propósito semelhante. MoMAR Gallery é um aplicativo que tem como objetivo a democratização da arte e intervenções virtuais. Em 2011, o grupo realizou uma exposição na Galeria Jackson Pollock do MoMA chamada “Olá, somos da internet”. Ao baixar o app é possível visualizar as 8 intervenções virtuais dos artistas sobre as obras originais de Pollock, expostas no quinto andar do MoMA.



Uma das intervenções de MoMAR, 2018.
Fonte: <https://momar.gallery>

Conforme Katz (2018) o episódio trouxe uma série de questões para o mundo da arte: Quem é o dono do espaço virtual e que recurso tem um museu se uma parte externa “invadir” seu espaço? É do interesse de um museu retaliar contra ampliações virtuais não autorizadas – ou elas devem ser adotadas como uma nova ferramenta, mesmo que não solicitada, para o envolvimento do visitante?

As intervenções provocaram reflexões sobre o papel da arte digital, e também, tornaram a exposição mais democrática ao disponibilizá-la para o público. Outro ponto importante é que os artistas do coletivo MoART ensinam, em seu site, o passo a passo para criar obras com RA. O processo dessa tecnologia nem sempre é algo simples de se realizar, assim, a iniciativa contribui para que a RA seja mais acessível aos artistas, e possibilitar a criação e difusão das obras aumentadas.

A pandemia foi um momento de aceleração do uso das tecnologias digitais nos museus, o que permitiu criar novas ações museais remotas. Mesmo depois do *lockdown*, o híbrido remoto/presencial continuou sendo utilizado em grande parte das instituições museais. O Grand Palais Éphémère, abriu suas portas com a exposição chamada “Palais augmenté” que reuniu diversos artistas. Realizado em pleno verão europeu, no ano de 2021, momento que muitos países afrouxaram os protocolos de proteção do Covid 19, e muitas pessoas tinham receio de sair de casa, principalmente para lugares fechados e com aglomerações. O espaço amplo e

vazio do Grand Palais Éphémère, permitiu uma fruição das obras aumentadas de forma mais distanciada, fator que amenizou o receio que os visitantes tinham de frequentar os museus em tempos pandêmicos.



The Hands ECAL/Kylan Luginbühl, Basil Dénéreaz, 2021.
Fonte: <https://ecal.ch/en/feed/projects/4881/grand-palais-ephemere-palais-augmente/>

Dantas (2020) previu algumas mudanças nas ações dos museus para tempos pós-pândemicos, entres eles “a exploração do espaço público e natural além do ambiente cerrado de museus e galerias”.

As obras de arte inseridas no espaço urbano, sejam na forma de murais, esculturas, experiências em realidade aumentada como as realizadas pela Acute Art, intervenções, entre outras e novas linguagens ganharão um protagonismo inevitável (DANTAS, 2020).

No Brasil podemos verificar esta abordagem na exposição “Realidades e Simulacros” realizada em 2023 pelo MAM de SP. A proposta da mostra é de democratizar a arte, e levá-la para além das paredes do museu. As obras estão espalhadas em várias partes do Parque Ibirapuera, basta baixar o app com o mapa das obras e interagir com as obras dos artistas.

Segundo o curador Cauê Alves (2023), o nome da exposição se refere ao fato “do digital criar novas realidades”, principalmente através do *smartphone* que mudou a maneira como a realidade funciona.

“A gente acreditava, no senso comum, que o simulacro era a falsidade e que a realidade era a verdade. E estamos mostrando, com essa experiência de realidade aumentada, que o simulacro e a realidade são complementares. Não é um ou outro, mas um e outro. Então, essa é uma experiência que é presencial, física e corporal, mas que só se dá na tela do celular. Ela é uma ficção, mas que se firma como parte da realidade” (ALVES, 2023).

Esses são alguns exemplos de como a RA é explorada nos espaços dentro e fora dos museus de arte, porém, a RA também pode ser usada em peças gráficas, legendas, guias de visitação, catálogos e livros de arte.

Górgona 01 de Fernando Velázquez, 2023.

Fonte: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-07/mam-exibe-exposicao-em-realidade-aumentada-no-parque-ibirapuera>



A REALIDADE AUMENTADA NOS CATÁLOGOS E LIVROS DE ARTE

A RA é usada nos espaços museais de diversas formas, como já vimos neste artigo, as características dessa tecnologia contribuem para enriquecer a experiência museográfica e complementar a visita da exposição. Porém, existe outro caminho para que isso aconteça, como as aplicações da RA nos catálogos das exposições ou nos livros de arte.

O catálogo é um suporte de informação muito utilizado nos museus, ele pode ser consultado antes, durante e depois da exposição para diversas finalidades. Ao ter acesso antes da visita da mostra, ele serve como um chamariz para o público visitar as obras presencialmente, durante a visita pode ser usado como mediação e depois, em um outro momento, com mais calma, como forma de pesquisa ou, até mesmo, um resgate da experiência afetiva que teve na visita.

A coleção de catálogos interativos de arte contemporânea chamada *Anarchive*, é um projeto pioneiro da curadora e crítica de arte Anne-Marie Duguet. Conforme a autora, o nome sugere uma “desordem para definir outras perspectivas, repensar as categorias existentes e encontrar outros significados” (DUGUET, 2019, p. 74).

A proposta tem como objetivo um catálogo mais dinâmico fora dos padrões tradicionais e que “por natureza pode ser constantemente transformado, ampliado, re combinado indefinidamente e pode migrar para vários tipos de suportes” (DUGUET, 2019, p. 74). Este novo formato vai ao encontro das obras de arte e tecnologia digital. Cada catálogo possui sua particularidade, Duguet (2019) nos esclarece que não há uma identidade visual da coleção *Anarchive*, “cada interface e cada design são singulares” (DUGUET, 2019, p. 76). Podemos observar que há uma exploração da tecnologia de RA nos últimos títulos Masaki Fujihata e Peter Campus que propõe várias interações de forma híbrida.



Anarchive 7- Peter Campus, 2019.

Fonte: <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.CORP.campus>

Ainda dentro do contexto editorial de arte, encontramos livros aumentados, como o A.R.E., resultado da parceria entre a plataforma *Generative Hut* e a Editora independente *Vetro*. O livro apresenta obras de arte generativa de 31 artistas de forma envolvente e dinâmica. Segundo o site da editora⁵, “o recurso interativo permite que as obras sejam exploradas exatamente como os artistas pretendiam que fossem vistas, mesclando os mundos físico e digital”. Nesse sentido, a realidade aumentada dá vida as obras impressas e estáticas através do aplicativo gratuito (Plataforma Aria), criando uma nova maneira de interagir com as obras generativas.

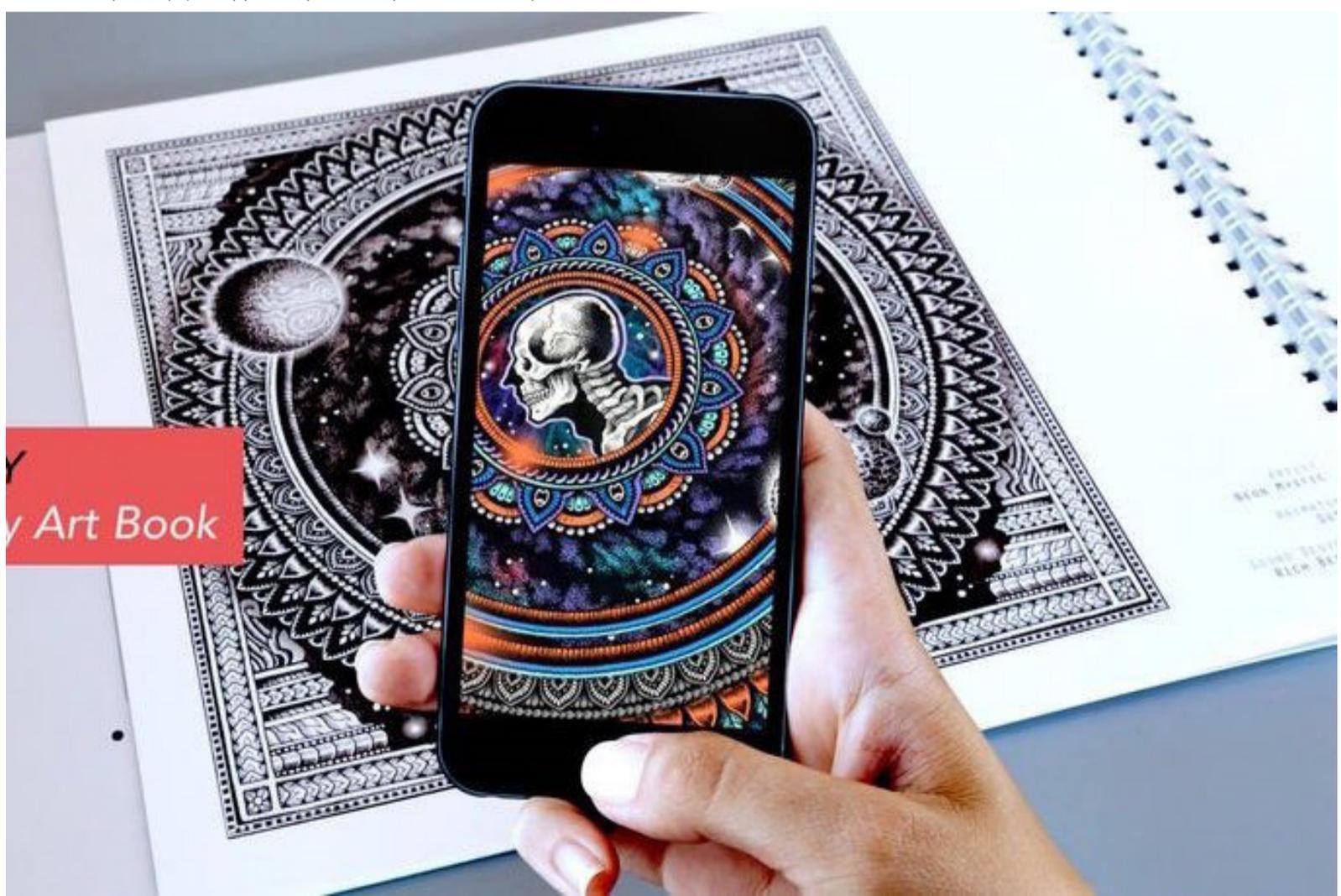
5 <https://vetroeditions.com/products/a-r-e-augmented-reality-exhibition>



Livro aumentado A.R.E., 2021.
Fonte: <https://vetroeditions.com/products/a-r-e-augmented-reality-exhibition>

O livro *Prosthetic Reality V.1* reúne 45 artistas e designers de som, é idealizado pelo artista Sutu (Stuart Campbell), doutor em mídias digitais pela *Central Queensland University* e cofundador da *EyeJack*, empresa que produziu o livro aumentado. O projeto foi elaborado em conjunto com o estúdio *Code on Canvas* especializado em experiências interativas e com o Departamento de Cultura das Artes da Austrália Ocidental.

Livro aumentado Prosthetic Reality V.1, 2021.
Fonte: <https://eyejackapp.com/products/prosthetic-reality-book>



A parceria das universidades e artistas com empresas especializadas em tecnologias digitais, aliadas a outros profissionais como designers e profissionais de TI, é uma prática que auxilia nos projetos que envolvem a RA. O custo e alguns conhecimentos técnicos envolvidos na produção de determinados livros/catálogos aumentados são de produção complexa e multidisciplinar.

A união das duas mídias (impressa e digital) enriquece os projetos editoriais pois unem as possibilidades dos processos gráficos, como exemplo, adicionar cheiros, texturas, vernizes, cortes especiais, somados as características das mídias digitais como movimentos, sons e tridimensionalidades, que sobrepostos criam uma nova experiência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos um crescente uso da Realidade aumentada no campo da arte, principalmente nas poéticas dos artistas e nos espaços dos museus, porém, em catálogos e livros de arte há poucas aplicações. Explorar o recurso da tecnologia da RA não somente na expografia mas em outros suportes como nos catálogos, livros, folders, guias, folhas de sala, é uma maneira de ampliar o seu uso para outras ações museais de forma dinâmica, neste sentido, é importante investigar a RA em diversos campos da arte. O interesse da indústria da tecnologia em formar parcerias com os museus e artistas para divulgação e acesso da RA, pode auxiliar em pesquisas e aplicações dessa tecnologia. Outra questão é o crescimento gradual do uso da RA nos *smartphones*, que tornam esta tecnologia cada vez mais conhecida e utilizada pelo público.

REFERÊNCIAS

Livros

- MARQUES, D. Realidade Aumentada em exposições de Museu: Experiências dos Utilizadores. Casal de Cambra, Portugal: Caldoisópio, 2018.

Teses/ Dissertações/Monografias

- BOELTER, Valéria. O catálogo aumentado na experiência museográfica: uma perspectiva do design (Tese de doutorado). Unidade de Aveiro, Portugal, 2022.

Artigos

- AZUMA, Ronald T. A Survey of Augmented Reality. Hughes Research Laboratories. 1997, Malibu, CA.
- DUGUET, Anne-Marie. The “anarchive” Series as a Challenge between Art and Information. A singular approach of media art history. In: Edition Donau-Universität; Grau, Oliver;

Hoth, Janina; Wandl-Vogt, Eveline: Digital Art through the Looking Glass. New strategies for archiving, collecting and preserving in digital humanities. Krems a.d. Donau: Edition Donau-Universität 2019, 73-77. DOI: 10.25969/mediarep/13344.

Revistas Digitais

- DANTAS, Marcelo. Há uma rachadura em tudo – é assim que a luz entra. *Gama Revista*. 2020. Disponível em: <https://gamarevista.com.br/colunistas/marcello-dantas/ha-uma-rachadura-em-tudo-e-assim-que-a-luz-entra/>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- KATZ, Miranda. Augmented Reality Is Transforming Museums: There are lots of possibilities when it comes to bringing AR into museums like MoMA—but will they embrace them? *Wired*. 2018. Disponível em: <https://www.wired.com/story/augmented-reality-art-museums/>. Acesso em: 07 dez. 2023
- VEENHOF, Sander. Diy day. 2021 Disponível em: <http://www.sndrv.nl/moma/?page=invitation> Acesso em: 21 dez. 2023.

Sites

- www.momar.gallery
- www.sndrv.nl/moma
- www.wired.com/story/augmented-reality-art-museums
- www.agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-07/mam-exibe-exposicao-em-realidade-aumentada-no-parque-ibirapuera
- www.eyejack.io
- www.vetroeditions.com/products/a-r-e-augmented-reality-exhibition

CURADORIA SITUADA, CURADORIA PÓS-DIGITAL

Ana Avelar

Universidade de Brasília (UnB)

A ideia de uma curadoria situada baseia-se na noção de “saberes situados”, cunhado pela teórica feminista Donna Haraway. Grosso modo, Haraway defende a inexistência de uma observação incondicional, dado que todo processo de aquisição de conhecimento acontece a partir de um “aparato de produção corporal”, nas palavras dela (HARAWAY, 1995, p.34)

Recentemente, a curadora eslovena Zdenka Badovinac propôs a aproximação entre as ideias de Haraway e a curadoria, entendendo que nenhuma curadoria é “objetiva”, “imparcial” ou “neutra” (BADOVINAC, 2022, p.9). Sendo assim, toda curadoria, entendida como um lugar de produção de conhecimento, está imbuída das condições que a cercam. Diante disso, uma curadoria que se pretende “situada” deve levar em conta onde está localizada e quem a produz de modo a realizar um trabalho autocrítico de organização de exposições. Vale salientar que, diante disso, nenhuma exposição é a mesma em lugares ou espaços diferentes.

Curadorias que ocorrem na web, como qualquer outras, estão sujeitas ao lugar no qual se dão. O “olhar” que as produz, portanto, é tão parcial quanto qualquer outro. Assim, partimos do princípio de que é necessário assumir criticamente essa parcialidade intrínseca ao processo curatorial.

Discutiremos essa ideia, trazendo ainda alguns estudos de caso de exposições online realizadas pela Academia de Curadoria, grupo de pesquisa sob minha coordenação.

CURADORIA NO LESTE EUROPEU

Zdenka Badovinac começa a refletir sobre o processo curatorial como uma realidade situada durante o início da pandemia, vivendo o isolamento social. No entanto, o livro sai apenas em 2022, durante a invasão da Ucrânia pela Rússia. Como uma cidadã do leste europeu,

Badovinac reflete sobre as guerras culturais nas quais forças progressivas e forças reacionárias se enfrentam, posicionando-se pela defesa da igualdade versus a manutenção dos lugares de poder tradicionais.

Para a curadora, é evidente que, diante do quadro político atual, todos desejamos uma mudança imediata e é imprescindível que saibamos quais vozes enunciam essa mudança, mas, principalmente, que notemos que são vozes situadas - “cada uma com seu corpo e espaço, formada por meio de diálogo entre diferentes comunidades e em reação e resistência a discursos dominantes” (BADOVINAC, 2022, p.7).

Segundo Badovinac, a voz é algo inteiramente físico ao mesmo tempo que um meio que transmite sentido.

[a voz] serve não apenas como uma metáfora de nossa presença única na vida sociopolítica, mas ainda como uma metáfora da participação e da interdependência dentro das práticas curatoriais e institucionais (BADOVINAC, 2022, p.9).

Como a voz, curadorias também possuem poder performativo, pois “criam efeitos em tempo real” (BADOVINAC, 2022, p.9).

VISÃO CORPORIFICADA

A teórica Donna Haraway argumenta que o pronome utilizado pelo discurso científico “nós” – chamado de plural majestático, em português, para designar autoridade expressiva e generalidade – mascara o corpo do sujeito que enuncia. Em outras palavras, a universalidade do “nós” científico pressupõe uma igualdade entre todos e uma visão geral, universal, que apaga as diferenças.

Para Haraway, toda visão é corporificada. Diante disso, apenas a perspectiva que se admite parcial promete uma visão de fato objetiva. No caso específico dessa teórica, o ponto de vista parcial partiria do feminismo como abordagem científica, sendo que a objetividade diria respeito diretamente à localização limitada e ao conhecimento situado – e não à cisão entre sujeito e objeto. Nas palavras dela: “Desse modo podemos nos tornar responsáveis pelo que aprendemos a ver” (HARAWAY, 1995, p.21).

Estou argumentando a favor de políticas e epistemologias de alocação, posicionamento e situação nas quais parcialidade e não universalidade é a

condição de ser ouvido nas propostas a fazer de conhecimento racional. (...) São propostas a respeito da vida das pessoas; a visão desde um corpo, sempre um corpo complexo, contraditório, estruturante e estruturado, versus a visão de cima, de lugar nenhum, do simplismo. Só o truque de deus é proibido (HARAWAY,1995, p.30).

Em teoria literária essa visão “de cima” é denominada a visão do narrador onisciente, aquele que possui a visão dos deuses, conhecendo a trama por completo e os pensamentos e sentimentos dos personagens.

Esse narrador pode ser neutro ou intruso, como as próprias denominações sugerem. É esse ponto de vista aparentemente “neutro” daquele que narra como se não se envolvesse que critica Haraway. Para ela, os conhecimentos situados dizem respeito a comunidades e não indivíduos. “O único modo de encontrar uma visão mais ampla é estando em algum lugar em particular” (HARAWAY,1995, p.33).

Assim, todo conhecimento científico é necessariamente condicional, sendo que a noção de conhecimento situado leva em consideração o lugar e o contexto daquele que pesquisa para a compreensão do processo de pesquisa. Toda aquisição de conhecimento necessariamente se dá a partir de “aparatos de produção corporal” dinâmicos.

CURADORIA SITUADA

Propomos pensar a prática curatorial como uma prática situada, seguindo o exemplo de Badovinac. Afinal, exposições acontecem em determinados lugares (são, portanto, *site-specific*), idealizadas e produzidas por determinadas pessoas com visões e modos de fazer especificamente localizados.

Nesse sentido, poderíamos pensar como as mesmas exposições acontecem de formas diferentes em diferentes lugares, como precisam se adaptar a diferentes realidades e como são lidas por diferentes públicos a partir de distintas bagagens culturais.

Como exemplo, lembremos da polêmica exposição “Queer Museum – cartografias da diferença na arte brasileira”, inicialmente montada no Santander Cultural de Porto Alegre, em 2017, com curadoria de Gaudêncio Fidelis. Acusada de blasfêmia contra símbolos religiosos e apologia à zoofilia e pedofilia, a mostra foi encerrada antes do prazo.

Segundo artigo do El País,

Nas redes, as mensagens e vídeos mais compartilhados pelos críticos e movimentos religiosos mostravam a pintura de um Jesus Cristo com vários braços (a obra Cruzando Jesus Cristo Deusa Schiva, de Fernando Baril) e imagens de crianças com as inscrições Criança viada travesti da lambada e Criança viada deusa das águas, da artista Bia Leite. As manifestações foram lideradas principalmente pelo Movimento Brasil Livre (MBL), que pediu o encerramento da exposição e pregou ainda um boicote ao banco Santander. O prefeito de Porto Alegre, Nelson Marchezan Jr. (PSDB) também se manifestou contra a mostra dizendo que elas exibiam “imagens de zoofilia e pedofilia (MENDONÇA, 2017, s.p.).

Após esse episódio evidente de censura, em 2018, a mostra circulou para o Rio de Janeiro com campanha de financiamento coletivo idealizada pelo diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage à época, Fabio Szwarcwald. Houve venda de obras doadas por 70 artistas e show de Caetano Veloso para levantar recursos, como relata a BBC News (CARNEIRO, 2018, S.P.). Inicialmente, a mostra seria montada no Museu de Arte do Rio, o MAR, mas foi vetada pelo prefeito do Rio naquela ocasião, Marcelo Crivella, que gravou um vídeo afirmando que os planos de levar a exposição para o MAR não iriam adiante (IDEM).

Em outras palavras, a exposição que serviu de bode expiatório para o Movimento Brasil Livre, o MBL, um grupo organizado de extrema direita fazer fama como defensor dos valores morais no país e cujo argumento foi absorvido pela instituição cultural mantida pelo banco, serviu também como exemplo de manutenção dos valores da liberdade de expressão e de resguardo da autonomia do ambiente artístico ao ser defendida publicamente pela Escola do Parque Lage apoiada em estratégia de *crowdfunding* público.

Assim, a exposição que aconteceu em Porto Alegre não foi a mesma que se apresentou aos públicos cariocas. Distinções “situadas” orientaram a interpretação da mostra nesses diferentes locais e serviram para pontos do vista diametralmente opostos.

EXPOSIÇÕES ONLINE

Retornemos um pouco à situação pandêmica, quando a curadora Badovinac começa a pensar na prática curatorial situada.

Lembremos que a experiência de isolamento social trouxe uma vida digital imposta pela pandemia cujas redes online extrapolaram o sistema artístico tradicional, promovendo

artistas e obras, realizando exposições em formatos virtuais, incentivando outras formas de recepção e comércio de arte⁶.

Como verificou Maria Amelia Bulhões, no recente livro “Desafios: arte e internet no Brasil” (BULHÕES, 2022), escrito justamente durante a pandemia, a experiência digital impactou profundamente o sistema da arte. Bulhões está particularmente interessada em como esse sistema se expande com a presença da Internet.

Como escreve a autora,

Ao utilizar a internet, a arte evidentemente expande e renova o próprio campo, uma vez que extrapola limites geográficos e institucionais. Entretanto, como ferramenta, ela não define o caminho das mudanças: estas dependem das ações dos que a utilizam (BULHÕES, 2022, p.8).

Ao longo do livro, Bulhões apresenta as inovações e possibilidades do online no contexto artístico nacional em relação ao uso inclusivo que este pode oferecer, dependendo do uso desenvolvido.

Devemos concordar que, no Brasil, a pandemia ocasionou inúmeros impactos as práticas expositivas, nem sempre negativos. Afinal, museus e espaços de arte desenvolveram projetos emergenciais pelas redes sociais e digitalizaram coleções; produziram *viewing rooms* e aderiram às *nfts*. A atual ênfase no hibridismo presencial-digital atualizou digitalmente as instituições e impulsionou um interesse do circuito artístico pelas artes digitais – sejam elas de fato apresentadas online ou por meio de instalações multimídia.

Nesse sentido, explica o artista e teórico Sean Lowry:

Hoje, novas abordagens curatoriais estão surgindo em conjunto com modos de apresentação e disseminação ativados digitalmente, distinguidos pela reprodutibilidade perpétua, múltiplas temporalidades e materializações que se

6 Ver o comentário sobre a experiência realizada na Casa Niemeyer: AVELAR, Ana; CORREIA, Samara. “Tá me vendo? tá me ouvindo?: exposição digital nas redes sociais de um museu universitário”. Em: *(Re) existências: anais do 30º encontro nacional da ANPAP*. João Pessoa: ANPAP, 2021. Disponível no site: www.even3.com.br/Anais/30ENANPAP2021/380454-TA-ME-VENDO-TA-ME-OUVINDO--EXPOSICAO-DIGITAL-NAS-REDES-SOCIAIS-DE-UM-MUSEU-UNIVERSITARIO. Acesso em 29 out. 2023.

cruzam e a subsidência do espaço físico. (...) Esse espaço comum pode oferecer acesso a novos trabalhos, iluminar a existência de trabalhos entendidos em outros lugares no tempo e no espaço, ou oferecer materializações, versões, atribuições, interpretações e representações múltiplas ou alternativas de trabalhos existentes” (LOWRY, 2020, p.392).

Não foram apenas as artes nato-digitais a serem alçadas exponencialmente por esse contexto, mas também obras de caráter material foram postadas e repostadas, compartilhadas, *tagueadas* ao serem disponibilizadas por seus autores e autoras e também pela digitalização e disponibilização dos acervos realizadas por instituições museais. Embora, alguns museus tiveram de digitalizar-se rapidamente diante da realidade pandêmica, houve aqueles que estavam atentos para o engajamento de públicos via acesso digital muito antes da pandemia.

O exemplo mais exitoso foi o projeto Rijksstudio, lançado pelo holandês Rijks Museum em 2013, que consiste não apenas na digitalização em alta resolução e disponibilização online da coleção, mas também permite que o usuário realize downloads e remixe as obras, além de oferecer espaço digital para curadorias pessoais do acervo.

Assim, esse projeto compreendeu perfeitamente aquilo que defende Lowry. Ao contrário da recepção passiva característica da mídia de transmissão “a cultura da Internet promove a conectividade e convida ao engajamento ativo. Conseqüentemente, responde a práticas curatoriais que enfatizam a conectividade e convidam ao engajamento (...)”. (LOWRY, 2020, p.397).

Nesse contexto, o Grupo de Pesquisa Academia de Curadoria propôs o projeto *Artemídiamuseu* para o Museu Nacional da República e outras instituições parceiras da grande Brasília, com o apoio Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal - FAP-DF⁷.

O projeto pedagógico-curatorial digital baseou-se na ampliação e aprofundamento das experiências realizadas durante o período de isolamento social, adaptando a atuação das instituições brasileiras dedicadas à arte e à cultura a partir das novas tecnologias para a educação.

7 Para conhecer as exposições da coleção *Artemídiamuseu*, acesse: www.academiadecuradoria.com.br

Visou-se a criação de uma coleção de artes digitais viva e plural, que se ampliasse anualmente a partir de novas aquisições apresentadas em três exposições digitais organizadas pela Academia de Curadoria. O projeto previu ainda uma exposição de caráter híbrido incluindo obras de arte e tecnologia já pertencentes ao acervo do Museu Nacional da República, criando diálogos entre produções que refletem, tanto técnica como conceitualmente, sobre as relações entre arte, ciência e tecnologia⁸.

Vale salientar que o Museu Nacional, instituição de referência em arte contemporânea para região Centro Oeste reunindo importantes artistas do país e obras referenciais para o campo, ainda não possuía uma coleção de artes digitais à altura de seu acervo. Essa lacuna não é algo que atinge apenas este Museu, podendo ser observada na maior parte das coleções públicas brasileiras.

Como ensina a profa. Debora Gasparetto, da Universidade Federal de Santa Maria, embora existam trabalhos de arte digital no Brasil que datam dos anos 1960 – como as investigações iniciais de Waldemar Cordeiro junto do matemático Giorgio Moscati acerca das novas possibilidades do computador –, esse tipo de produção ainda encontra dificuldades de se inserir no sistema convencional de arte contemporânea (GASPARETTO, 2014, p.44).

Na prática, a produção teórica sobre arte digital no Brasil é realizada largamente por grupos de pesquisa universitários nos quais artistas- pesquisadores de diferentes regiões do país desenvolvem trabalhos de subversão e adaptação das tecnologias disponíveis de forma coletiva. Comumente, seja pela especificidade das produções ou seu caráter interdisciplinar, os trabalhos de arte digital muitas vezes são apresentados em eventos e festivais específicos do circuito⁹.

Sendo assim, se faz necessária tanto a concepção de coleções de artes digitais, como a preservação dessa produção, já que os poucos registros que tratam desse tema foram produzidos pelos próprios agentes desse contexto específico, sem contar com uma sistematização maior por parte das instituições culturais do país¹⁰.

8 Em 2023, o projeto *Artemídiamuseu* prevê uma exposição off-line reunindo as novas aquisições promovidas pelo projeto ao lado de trabalhos do acervo, constituindo assim uma atualização da coleção e da própria instituição.

9 Como se sabe, até hoje o FILE – *Electronic Language International Festival* é referência no assunto. Entre os anos 2002 e 2013, o evento Emoção Artificial foi uma importante exposição da área.

10 Salvo engano, a exceção sendo a publicação realizada a partir de um congresso acadêmico promovido pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: BEIGUELMAN, Giselle e MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Futuros possíveis: arte, museus, arquivos digitais*. São Paulo: Peirópolis/Edusp, 2014.

Como entende ex-curador de artes digitais do Museu Guggenheim, Jon Ippolito, atual professor de novas mídias da Universidade do Maine e referência na reflexão sobre preservação da chamada arte e tecnologia:

Os preservacionistas euro-étnicos se enganam ao pensar que tabuletas de pedra e estatuetas em museus são os registros de artefatos mais antigos. Pois o conhecimento cultural mais antigo sobrevive não graças aos formatos [mídias. N.T.] duráveis, mas aos formatos [mídias. N.T.] sociais. Eu vou fazer uma aposta radical: que o futuro das novas mídias reside na floresta amazônica. Bem, não apenas na Amazônia, mas realmente em qualquer lugar onde as culturas orais e performáticas triunfem sobre as culturas fixas, pois é somente pelo paradigma da “preservação proliferativa” que manteremos a rica cultura tecnológica atual viva. (IPPOLITO, 2014, p.178)

Por preservação proliferativa, Ippolito entende, *grosso modo*, as práticas de preservação não-oficiais, realizadas por amadores, que preservam manifestações imateriais por meio de técnicas como emulação, migração, e reinterpretação (IPPOLITO, 2014, p.200).

Diante dessas colocações, a experiência do projeto *Artemídiamuseu* nos fornece pistas para minimizar tais desafios apresentados. Além de serem realizadas pesquisas sobre artistas e obras que possuam confluências com a coleção do Museu Nacional da República e interessem a uma coleção de artes digitais contemporâneas, a prática de ativar as mostras a partir de ações educativas digitais é também essencial para o fomento de pesquisas sobre as artes digitais brasileiras.

Entre 2021 e 2023, a Academia dedicou-se à pesquisa e prática de curadoria a partir do digital, acreditando que a curadoria contemporânea pode realizar parcerias com artistas que investigam o digital e as tecnologias para atualizar seus pontos de vista.

Compreendemos, assim, que a curadoria não necessita especializar-se em tecnologias para poder mediar obras que operam nesse universo. Como o teórico Domenico Quaranta nos lembra, o excesso de especialização em suportes e linguagens trazido pelas categorizações dos museus de arte, muitas vezes, contribuiu para o estabelecimento de nichos, apartando determinadas manifestações artísticas do complexo da arte contemporânea, em particular, as artes digitais¹¹.

11 Quaranta defende que se reposicione o termo “novas mídias” buscando trabalhar com a noção de “uma arte interessada nas implicações sociais, políticas e culturais da tecnologia” para diversos públicos – não apenas os iniciados no mundo artístico, mas também aqueles que podem vir a buscar arte a partir de outras fontes, como a própria Internet (QUARANTA, 2013, p.255). A ideia do teórico é que vale investir na compreensão de que a tecnologia é um meio para a arte como qualquer outro – que a tecnologia perpassa e impacta nossas vidas contemporâneas e que a arte pode suscitar tanto aproximações como visões críticas sobre essa realidade.

Desse modo, a curadoria deve responsabilizar-se pela narrativa, entendendo que esta compreende a expografia e os textos, pois é o encontro entre esses âmbitos que realiza uma exposição. No caso de uma exposição online, é fundamental compreender as possibilidades de ação digital para produzir mostras para além das possibilidades das exposições físicas.

Diante disso, um critério curatorial central do projeto *Artemídiamuseu* é historicizar a produção em artes digitais desenvolvida no cenário artístico brasileiro, do experimentalismo ao debate do acesso e usos políticos de novas tecnologias, passando pela gambiarra e cultura hacker.

Ao pensarmos os desafios da curadoria a partir de meios digitais, temas como obsolescência e conservação, arquivamentos e memória, dimensão pública e vigilância, além do letramento digital, são temas incontornáveis. É por essa razão que a coleção *Artemídiamuseu* objetiva também a produção de conhecimento promovendo encontros (cursos, palestras e conversas) e atividades de formação, além da publicação de textos e artigos; o auxílio às instituições parceiras no desenvolvimento de práticas digitais de baixo custo; a formação de públicos para a arte contemporânea por meio de ferramentas digitais; a implementação de modelos reprodutíveis de curadoria digital contribuindo para a formação digital de profissionais que estão envolvidos no processo curatorial; e a busca por contornar desafios apresentados pelas precariedades digitais institucionais.

Assim, o *Artemídiamuseu* é um projeto pioneiro em escala nacional que, ao mesmo tempo que se instala no Museu da República, amplia o acesso e promove a multiplicação dos conhecimentos gerados nas instituições parceiras. Nessa perspectiva, como entende a Academia, pouco importa o avanço especificamente tecnológico, mas como o velho e o novo, a alta e a baixa tecnologia de ponta, ao serem apropriadas pela arte, impulsionam outros modos de compreender o mundo.

REFERÊNCIAS

Livros

- BULHÕES, Maria Amélia. *Desafios: arte e internet no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2022.
- GASPARETTO, Debora Aita. *O curto-circuito da arte digital no Brasil*. Santa Maria, RS: Ed. Do Autor, 2014.
- QUARANTA, Domenico. *Beyond New Media Art*. Brescia: LINK Editions, 2013.

Capítulo de livros tipo coletânea

- LOWRY, Sean. "Curating with the Internet". In: BUCKLEY, Brad and CONOMOS, John (org.). *A Companion to Curation*. West Sussex, UK: John Wiley & Sons, 2020, p.391-421. IPPOLITO, Jon.

“Confiando nosso futuro a amadores”. Em: GUASQUE, Yara. Arte Digital: fraturas, preservação proliferativa e dimensão afetiva. Goiânia: gráfica UFG; UFG/Media Lab, 2014, p.200, p.172-201.

Artigos

- HARAWAY, Donna. “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”. Cadernos Pagu, Campinas, n.5, p. 07-41, 1995. Tradução Mariza Corrêa.

Artigos de jornal

- MENDONÇA, Heloisa. “Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo”. *El País*, 13 set. 2017. Disponível no site: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html. Acesso em 29 out. 2023.
- CARNEIRO, Júlia Dias. “‘Queermuseu’, a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio”. BBC News Brasil. Disponível no site: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250>. Acesso em 29 out. 2023.

OS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS DE ARTE E SUA RELAÇÃO COM O CIRCUITO. PERSPECTIVAS DO MAV UNICAMP

Sylvia Helena Furegatti

Universidade Estadual de Campinas / Museu de Artes Visuais (MAV/UNICAMP)

Quando os agentes determinantes de uma área do discurso começam a ruir, abre-se para o conhecimento toda uma gama de novas possibilidades, as quais não poderiam ter sido vislumbradas do lado de dentro do antigo campo.

Douglas Crimp

O museu de arte contemporânea talvez seja o modelo mais frutífero de *contratipo positivo de colecionador* (BENJAMIN *apud* CRIMP, 2005, p.179) que podemos almejar. Suas paredes porosas conseguem bem combinar usos e expectativas dos vários agentes do sistema, de forma que cada um dos envolvidos saia relativamente satisfeito da relação que compartilham.

MUSEUS, CIDADES E UNIVERSIDADES

1.

O conceito de museu universitário é bastante forte na estrutura sociocultural brasileira e, em muitos casos, sugere ser a forma replicada no país para o justo encorpamento de seu sentido público moderno. Longe, contudo, de ser a tipologia mais numerosa ou representativa da museologia no Brasil, este modelo demonstra ser aquele que pode sustentar as vocações de amplitude de acesso e produção de pesquisa, próprias da instituição museológica, desde seu florescimento internacional no século XVI até sua instauração em terras brasileiras, a partir do século XIX.

Myrian Sepulveda dos Santos ratifica o entrelaçamento entre museus e estudos acadêmicos pontuando sensível crescimento de boas pesquisas realizadas nos últimos anos, por profissionais docentes e técnicos de museus (SANTOS, 2004, p.54). Na mesma direção, podemos inferir que o diâmetro da interlocução entre pesquisadores, projetos expositivos e pesquisas sistematizadas

pelos museus universitários os aproxima do perfil cumprido pelos chamados museus nacionais, constituídos mundo afora como importantes instituições que reúnem representativas e variadas coleções internacionais de ciências biológicas, mantidas pela esfera governamental (MARTINS, 1988, p.623).

Como agentes urbanos, os esforços promovidos pela combinação entre a universidade e o museu devem enfrentar a desconfortável distância exercida, ainda hoje, entre a universidade pública e a população brasileira¹². O reconhecido descompasso entre as demandas sociais dos seguimentos produtivos mais convencionais e os seguimentos de trabalho em campos mais criativos, turísticos, reflexivos ou artísticos, organizados em de modo mais frágil ou menos formal – tal como é constituído o campo artístico na vastidão do território brasileiro – convoca os museus de arte, em particular os universitários, ao exercício constante de reflexão sobre seus caminhos.

2.

Um olhar mais detido por sobre a genealogia dos museus públicos identifica a formação de suas coleções a partir da relação entre famílias, cidades e universidades. Resultante das ideias iluministas dos séculos XVII e XVIII e sua abrangência universalista, o museu público caracteriza-se pelo movimento de transição do lugar privado e exclusivista da detenção de tesouros colecionados por determinada casta que passa então a uma nova circunstância de acesso social ampliado, destinados aos múltiplos olhares e ao dissenso previsível dessa multiplicação. Segue-se contudo, a estrutura cientificista e as tecnologias de exibição, herdadas do modelo europeu tradicional.

Na verificação da transição do lugar das coleções privadas para as universidades, nos deparamos com a criação dos museus universitários mais antigos, na Europa, advindos de coleções particulares, exemplificados pelo Museu de Arte da Basileia (*Kunstmuseum Basel*) na Suíça, formado a partir de 1661, pelos esforços da municipalidade e da universidade que adquirem a coleção do professor de Direito, Bonifacius Amerbach¹³ e; em 1682, com o Museu

12 Pontualmente importante para o caminho deste texto, a sentença reflete uma análise de maior amplitude voltada ao contexto das relações entre a autonomia da universidade pública brasileira, seu papel na formação do pensamento crítico e os enfrentamentos contemporâneos diante do pragmatismo mercadológico. Para o aprofundamento nesta chave, indica-se a leitura de: KAWASAKI, C.S. Universidades Públicas e Sociedade: uma parceria necessária. Revista da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo [Internet]. 1997Jan;23(1-2):239–57.

13 <https://kunstmuseumbasel.ch/en/collection/history>

da Universidade de Oxford, *Ashmolean Museum*, formado a partir da coleção de objetos e documentos, principalmente de História Natural, doados por Elias Ashmole à Universidade¹⁴.

Na América Latina, enquanto as primeiras universidades são criadas em meados do século XVI, ainda no período colonial (exs.: *Universidad Real y Pontificia de México*, 1551; *Real Universidad de San Marcos* ou *Universidad de Lima*, 1551; *Universidad de San Domingo*, atual República Dominicana, 1538), os primeiros museus são formados apenas no século XIX, voltados ao caráter nacional das instituições. A organização conventual das primeiras universidades vinculadas ao Estado-Nação, portanto públicas, promovia o ensino baseado no modelo europeu medieval composto por disciplinas apoiadas na reunião das faculdades de teologia, direito, medicina e artes, ensinadas por meio de cátedras (AGUILAR, s/d, p.01). Metodológica e estruturalmente assemelhados, museus e universidades constroem-se a partir da verticalização do conhecimento, ou seja, de sua especialização. Trata-se assim, de reconhecer o papel desempenhado pelas narrativas que os constituem social e culturalmente, frente ao universalismo que igualmente pauta suas bases como instituições modernas, eurocêntricas e científicas. Walter Mignolo aponta para tais aproximações indicando que essas instituições representam valores fulcrais da identificação da Europa como civilização ocidental, reorganizada à luz da movimentação própria de bens e valores oriundos do comércio mercantil do período das Navegações. O autor coloca que são essas instituições fundamentadas na lógica da acumulação do saber enciclopedista voltado à conversão do planeta à modernidade civilizatória (MIGNOLO, 2018, p.310).

Mignolo também sinaliza para a relevância da localização geográfica urbana ocupada por elas: enquanto as universidades se espalham por variados pontos do planeta, dentro e fora, a partir da Europa, expurgando outros saberes ancestrais ou periféricos em nome de seu sistema cultural de aprendizado, os museus mantem suas localizações nas metrópoles, onde acumulam a própria história europeia ancestral, tanto quanto a história de culturas estranhas, a história dos “Outros” (idem, p.312).

Maria Cecília França Lourenço identifica no período dos séculos XVII e XVIII a intensificação da implantação dos museus de arte que decorrem da internacionalização do campo artístico e das novas finalidades das coleções, à medida em que a curiosidade dá lugar à volúpia pelo

14 <https://www.ashmolean.org/history-ashmolean>

saber (LOURENÇO, 1999, p.69). Em seus estudos, Lourenço ratifica o tom europeizante e os sentidos “triumfalista, grandiloquente e celebrativo” dessas coleções, antecedidas pelos museus de história natural.

Entende-se que o desejo colecionista e certa prática de seleção curatorial impulsiona a constituição da tipologia dos museus de arte, entre modelos europeus e norte-americanos que, junto dos adventos tecnológicos das metrópoles urbanas como por exemplo os jornais, passam a moldar as atividades de crítica e curadoria ao seu corpo técnico, em formação.

3.

Os estudos de museus tem experimentado uma era de importantes renovações. A estreita vinculação dos museus à urbanidade constitui uma das preocupações importantes para as práticas museológicas atuais e é lastro reconhecido pelas organizações internacionais que lhe dão sentido tais como o Conselho Internacional de Museus/ICOM; a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura/UNESCO; o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico/IPHAN ou o Instituto Brasileiro de Museus/IBRAM. A atenção ao entorno é efetivada na relação direta do museu com as comunidades, com grupos e circuitos especializados ou escolares; nas políticas da governança pública ou nos apoios privados ao fomento da memória, cultura, arte, ciência ou indústria, no tempo presente.

A imbricação entre museu e entorno urbano é também importante diretriz de atualização de seu contexto originário – de obcecado colecionista instalado em uma centralidade urbana – a um organismo em fluxo, instalado nas redes de interação próprias da vida cotidiana. Mais que peso da coleção (fixo); o museu compreende na dinâmica do tempo contemporâneo o movimento necessário (fluxo) para reposicionar-se como agente ativo da construção de redes de relacionamento prolongado que perpassam os objetos salvaguardados para incorporá-los à espacialidade dos variados tipos de centros urbanos nos quais se instala, envolvendo dialogicamente todos aqueles para quem se desdobra. As correntes sociológicas da década de 1970 (Sociomuseologia ou Sociologia dos Museus), aliadas aos Estudos Culturais, passam a se dedicar a esta nova concepção de campo.

Nessa direção, corrobora a epígrafe publicada no site ICOM internacional na qual se anuncia: *museums have no borders, they have a network*¹⁵. A epígrafe posiciona a atualidade dos estudos

15 <https://icom.museum/en/>

em museus considerando senão como vencida, certamente como bem compreendida a etapa de reconhecimento das bordas e fronteiras a serem enfrentadas pela instituição museológica do século XX. O posicionamento mais diligente quanto ao entorno e às suas conexões físicas e virtuais no século XXI, deslindada pelo escopo sociológico aplicado aos museus, sugere pelo menos duas boas chaves de compreensão: a primeira delas, baseada na comunicação, indica para o lugar de influência da tecnologia como estrutura conceitual e ferramenta efetiva para o abrandamento dos sintomas de isolamento que sempre acompanharam a instituição museu, ao longo de sua história. A segunda chave subscrita na epígrafe do ICOM conduz à diversidade de culturas que demanda profundas revisões e inovações na forma e no discurso expográfico dos museus.

Este encadeamento, de estruturação fenomenológica, apresenta uma mudança na maneira como o campo e seus objetos estruturantes passam a ser formulados. Seja para o escopo de sua coleção, ou para sua estruturação no território, uma vez alçados ao papel de criadores de narrativas culturais múltiplas; de tom pluralista, os museus interpretam a necessidade de uma alternância entre a especialização e a espacialização do campo.

Referência sensível, indicativa dessa nova espacialização dos museus, pode ser recuperada pela entrevista de András Szántó em diálogo com a jovem fomentadora de arte contemporânea Marie-Cécile Zinsou que atua de Benin para o restante do globo. Neste país africano Zinsou fundou duas instituições na cidade portuária de Cotonu, onde não havia nenhum museu. Szántó atesta: “no futuro, muitas instituições serão criadas em lugares que nunca tiveram um museu” (2022, p.70).

Szántó, interessado pelo futuro dos museus, contextualiza a instituição em um espaço fluído, resultante da acelerada mudança social, climática e política que as afeta diretamente, diante do que reconhece ser a urgência do início de uma nova era para o mundo e para os museus (idem, p.10).

Em nova era, os museus se inserem nas estruturas moventes do território urbano do tempo presente, a partir da complexidade de relações que formam a cidade contemporânea – em seu processo de desindustrialização, requalificação de áreas centrais degradadas ou exploração crescente do turismo – tanto quanto sugerem a sua urgência para a criação de novos circuitos, além dos consagrados em centros capitais, emergindo em cidades descentradas, periféricas ou espaços rurais que possibilitem a revisão das formas de relacionamento com a memória e a matéria musealizada.

Envolvido pelo planejamento estratégico urbano aplicado em várias cidades do planeta a partir da segunda metade do século XX, o museu colhe os benefícios e as críticas da consequente visibilidade que lhes é aferida dentro do fenômeno maior da espetacularização da sociedade (DEBORD, 1997), da arte (FOSTER, 1996) e da musealização das práticas estéticas cotidianas (CASTILLO, 2014, p.4).

A assimilação do território no qual os museus se inserem como parte importante de sua existência renova sua dimensão pública, localizando-o como propositor de variadas formas dialógicas da apropriação social. Contudo, pesa na balança a morosidade desse movimento, sem o qual dificilmente haveria outra forma de sobrevivência possível.

O museu-expositor torna-se museu-exposto. Transita da aporia de sua vinculação à Modernização (HUYSSSEN, 1997) às leituras críticas construídas a partir da sensibilidade dos grupos sociais por ele mistificados ou obliterados. Apesar da energia empenhada na direção da pluralidade, o museu é ainda um elemento dialético na paisagem e assim é que ocupa a contemporaneidade como lugar de experiências entre a pertença, como um dos reflexos da salvaguarda; e o dissenso, característico das cidades contemporâneas.

ARTE, ARTISTAS E MUSEU

Ao longo do último século e meio, arte e museus estabelecem-se em um campo borrado. Nesse período, assistimos a um instigante debate crítico entre os artistas e os museus baseado nos elementos da poética, estética e institucionalidade que compartilham. Nota-se que, de modo semelhante ao direcionamento sociológico assumido pelos estudos e práticas museais, a renovação dos códigos artísticos de meados das décadas de 1960 e 70 reclamam *pari passu* noções de pertencimento espacial e comunitário, participação pública, bem como modos processuais para a configuração dos trabalhos.

A envergadura do diálogo que constitui o que se entende por arte e artístico culmina na apropriação espacial e conceitual da instituição museológica, bem como de sua história e modelos de operação, levados à condição de objeto próprio dos trabalhos artísticos nele apresentados. Em seu trajeto, a História da Arte nos proporciona antecedentes importantes de meados dos séculos XIX e XX, que colaboram para a compreensão das variantes espacialidades desde sempre propostas pela arte e pelos artistas, posicionados diante, fora ou dentro, dos museus, seja em acordo com ele, em uma espécie de extensão de seus territórios e tecnologias;

seja em conflito com suas estruturas conceituais ou metodológicas¹⁶.

Sob a forma de apropriação e de crítica institucional, percebe-se uma sensível ampliação de interesse, por parte dos vários agentes do sistema, em tomar as rédeas do poder discursivo conduzido pelo museu e suas práticas modeladoras de nossa compreensão sobre o campo artístico, ou dados e representação históricos, sociais e culturais.

Nessa esteira frutífera para a pesquisa, a oportunidade de experimentação e acolhimento sinalizados pela universidade e seus museus de arte, não passa despercebida.

Arte contemporânea, instituição museológica e universidade coadunam-se em meados do século XX, em grandes projetos expositivos tradicionais ou experimentais que passam a organizar o cotidiano das instituições como as Bienais de Arte ou projetos temporários. No Brasil, exemplo importante dessa atualização é notado pela condução docente, crítica e curatorial do professor Walter Zanini, frente ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, entre 1963 e 1978. Sua sólida formação em História da Arte somada à excelente relação que mantinha com variados agentes do circuito, dentro e fora do país, gera uma nova perspectiva de atuação e alcance para este museu universitário. Curador estratégico, Zanini trabalhou projetos de aproximação do museu com jovens artistas viabilizando produções experimentais e visando angariar obras para o acervo (MAGALHÃES e COSTA, 2021, p.18). Demarca assim, um particular modo de operação que dá àquele museu universitário de arte um sentido público e de inserção que projeta na classe artística o diálogo esperado pelo modelo da nova museologia. Nas palavras da pesquisadora e vice-diretora do MAC USP (2010-14) Cristina Freire, Zanini foi “um intelectual vanguardista” cuja atuação colaborou sobremaneira para “deixar para trás o isolamento” do campo artístico brasileiro (FREIRE, 2013, p.9).

O MAV UNICAMP

Fundado em 2012, o Museu de Artes Visuais da Unicamp tem buscado os caminhos institucionais para instaurar-se na vida do campus. A aproximação com o circuito vigente é outro de seus

16 Os exemplos são inúmeros. De modo panorâmico, destacamos: a construção do “Pavillon du Réalisme” de François Courbet, espaço particular e paralelo erguido com apoio financeiro do colecionador Alfred Bruyas, como resposta imediata do artista ao júri de seleção da Exposição Universal de Paris, em 1855; a criação do “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, XIXème siècle”, em 1968, o museu fictício de Marcel Broodthaers na casa em que vivia em Bruxelas; o projeto de Fred Wilson, “Mining the Museum”, de 1992, no qual o artista revisa os discursos da coleção permanente da *Maryland American Society*, na forma combinada da instalação e curadoria; além das múltiplas intervenções artísticas do Grupo *Guerrilla Girls*, os happenings de Allan Kaprow e Adrian Piper, dentre outros.

compromissos. Para tanto, emprega, desde 2017, um modelo de operação embasado no conceito de museu laboratório em sua sinergia com as orientações internacionalizantes da Universidade.

Corrine Glesne (2012) produz interessante pesquisa sobre museus de arte universitários nos Estados Unidos e observa que essas instituições museológicas são definidas tanto por seus administradores quanto pela comunidade acadêmica, a partir de distintas metáforas: laboratório, biblioteca, joia, narrativa, portal, berçário. Suas principais perguntas de pesquisa nos alimentam (2012, p.4, tradução nossa):

- 1. De que forma os exemplares de museus de arte universitários são integrados à vida acadêmica de alunos e professores?*
- 2. Como os alunos, o corpo docente e o público interagem com os museus de arte do campus, além do currículo acadêmico?*
- 3. Quais culturas e estruturas institucionais apoiam os museus de arte do campus e quais são os principais desafios que os afetam?*
- 4. Como as obras de arte distribuídas por meio da (...) [Fundação] Kress, há cinquenta anos, foram usadas e que diferença, se é que houve, as doações fizeram para os museus e comunidade acadêmica para onde foram concedidos?*

Claramente orientada por áreas tecnológicas de conhecimento que projetam seu nome institucional, a própria estrutura de fomentos da Unicamp valoriza, já há vários anos, a constituição de núcleos de pesquisa organizados pela forma estruturante do laboratório. Laboratorial era também o modelo operativo instalado por Zanini em sua atuação no MAC USP como “um centro permanente de pesquisa” (ZANINI, 1971 in: FREIRE, 2012, p.122).

A partir de Claire Bishop, assistimos a uma tendência visível entre centros de arte: reconceitualizar o modelo “cubo branco” de exibição de arte contemporânea, substituindo-o pelo modelo “estúdio” ou “laboratório experimental” (BISHOP, 2011, p.109).

Adriana Mortara Almeida nos auxilia na compreensão sobre as especificidades desta instituição vinculada à universidade e as entende como complementares (2001, p.79). Em sua pesquisa investe sobre as especificidades dos acervos e a conectividade da rede que podem constituir na estrutura universitária como plataformas de produção e compartilhamento de conhecimentos fundamentais para os processos de ensino-aprendizagem (em arte, museologia e áreas afins) tanto quanto para as abordagens em relação aos seus acervos, programas curatoriais e públicos. Além disso, as funções de um museu universitário devem estar ligadas à história da universidade.

Atentos à demanda gerada pelo ICOM para a nova definição de museus, o Museu Câmara Cascudo sediado em Natal e vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, organizou em 2021 um webinar com pesquisadores nacionais e internacionais, visando localizar o museu universitário nessa chave. Marta Lourenço, diretora do Museu Nacional de História Natural e da Ciência da Universidade de Lisboa lança uma aporia instigante para a discussão com os colegas brasileiros. Lourenço, naquele momento representante do Comitê ICOM para Coleções e Museus Universitários, provoca a reflexão sobre próprios limites da existência do museu universitário localizando essa tipologia como constituída, de fato, apenas dentro do ICOM¹⁷. A provocação é qualificada e nos interessa pela contextualização da história de convivência entre organizações basilares para a história do campo museal tanto quanto por que indicia os transbordamentos praticados pelos museus universitários, da academia para a vida cotidiana e urbana, da universidade para a cidade e seu território.

Nesse sentido, as urgências que tem pautado o lugar da universidade pública, particularmente a brasileira nos últimos anos, nos fazem empenhar esforços para a diminuição dessas distâncias entre os circuitos profissionais e a formação acadêmica. A insularidade desenvolvida por boa parte do campo artístico ao longo de sua história é extremamente prejudicial para a formação dos artistas, em particular, dos artistas visuais que cada vez mais buscam a universidade.

Essa preocupação tem pautado parte do trabalho do MAV Unicamp em sua atual gestão. Incorporando o modelo do museu laboratório e articulando sua atuação a partir da construção constelar de artistas, linguagens, formatos para as atividades e públicos, o MAV tem visado alcançar tanto artistas brasileiros e estrangeiros de trajetória ascendente, não plenamente acalantados pelo mercado da arte, quanto se empenha em alcançar os públicos intra e extramuros da região metropolitana de Campinas.

A despeito de não possuir ainda sua sede própria, por meio de parcerias com outras instituições museais, tem realizado exposições e atividades abertas ao público regularmente, nas quais propõe curatorially a participação de artistas ou pesquisadores resultantes da formação universitária pública e gratuita do país. De 2017 até hoje, a constelação de artistas estimulada

17 LOURENÇO, M; BRUNO, C. *Et al.* MUSEUS universitários e a nova definição de museus do ICOM, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=mslQawUx7bl>, Trecho selecionado a partir de: 20'08".

para o relacionamento do MAV com o entorno é composta por artistas e produções derivadas de vínculo direto com a Universidade, artistas que aceitam o convite para retornar e integrar propostas curatoriais (estudantes egressos da Unicamp tais como: Vania Mignone, Marcelo Moscheta, Daniel Lima, Ana Calzavara, Fabio Bittencourt); artistas visuais atraídos pela oportunidade de bolsas de acolhimento artístico ou projetos de pesquisa (exs.: Mônica Nador, Rosana Paulino, Alex Cervený, Bené Fonteles, Alex Flemming, Guga Ferraz, Mônica Mansur, Nazareno Rodrigues, Amílcar Packer) ou artistas docentes vinculados ao Instituto de Artes, de onde deriva o acervo que funda o museu (exs.: Luise Weiss, Sergio Niculitcheff, Lucia Fonseca, Gilbertto Prado, Marco do Valle, Lygia Eluf, dentre outros).

O MAV completou em 2022 seu décimo aniversário e realizou importante projeto expositivo e editorial por meio da proposta intitulada “Paisagem sob Inventário” apresentada no Museu de Arte Contemporânea de Campinas – MACC¹⁸.

O contato interuniversitário foi outro caminho buscado no período, com bons dividendos. Junto da UnB / Casa das Américas, por meio do trabalho realizado pela técnica de arquivos Ms. Flávia Leão Carneiro, lotada no MAV, e pela equipe do prof. Dr. Dalton Martins (UnB), consolidamos a extroversão digital do acervo disponibilizado pela plataforma Tainacan¹⁹, após importante etapa de contratação de serviço especializado de conservação para as 1400 peças do acervo. Por fim, mas certamente não por último, o MAV tem trabalhado na análise atenta para as formas de representatividade de seu acervo por meio da pesquisa do conjunto reunido ao longo do tempo e por meio de convites curatoriais para a participação de artistas visuais representativos das questões da negritude e LGBTQIA+, principalmente. Este tem sido o caminho mais desafiador e estimulante para a equipe que envolve também alunos bolsistas do Museu, muitos deles acolhidos por meio de processos afirmativos, em frequente aperfeiçoamento pela seleção feita no Vestibular Nacional da Unicamp.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para reunir parte dos múltiplos fios soltos que constituem os campos reunidos neste estudo, nos amparamos nos apontamentos feitos pela professora Cristina Bruno, palestrante convidada do mesmo webinar promovido pelo Museu Câmara Cascudo, já citado. Bruno destaca a

18 Para conhecer o projeto sugere-se a leitura da versão digital do livro publicado em 2023, disponibilizada pelo link: <https://www.bibliotecadigital.unicamp.br/bd/index.php/detalhes-material/?code=113125>

19 <https://www.mav.unicamp.br/paginas/acervo-on-line>

especificidade dos museus universitários como estruturas relevantes para sua comunidade por projetarem a resiliência necessária à vascularidade dos nascedouros de coleções dentro da universidade. Lembra que os museus já constituídos, desdobram-se dessas coleções organizadas de modos muito variáveis, dos departamentos até as pró-reitorias. Apesar dessa flutuação, os museus, universitários tem caráter permanente, garantido pela excelência da universidade pública e tem demonstrado sua capacidade em implementar processos curatoriais, *de ponta a ponta*, nas mais diversas instituições do território nacional. Na mesma direção, temos no museu universitário de arte, o pressuposto da pesquisa e a forte capacidade propositiva à inovação e ao experimentalismo de projetos curatoriais e artísticos contemporâneos, desobrigados da lógica comercial imediata, como fomentadores das novas métricas que distinguem a espacialidade dessas instituições no radar da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

Livros

- CRIMP, D. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DEBORD, G. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FREIRE, C. (org). Walter Zanini. Escrituras críticas. São Paulo: Annablume/MAC USP, 2013.
- GLESNE, Corrine. The Campus Art Museum: A Qualitative Study. Nova York: Kress Foundation, 2012.
- HUYSEN, Andreas. Memórias do modernismo. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1997.
- LOURENÇO, M. Cecília Franca. Museus acolhem modernos, São Paulo: EDUSP, 1999.
- SZÁTÓ, András. *O futuro do museu. 28 diálogos*. Rio de Janeiro: Ed. Cogobó, 2022.

Teses

- ALMEIDA, Adriana Mortara. Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo?. Tese de doutoramento. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

Capítulos de livros

- FOSTER, H. Contra o pluralismo. *In*: Recodificação, arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- ZANINI, W. Introversão, Extroversão do Museu de Arte Contemporânea, V JAC, 1971. *In*: FREIRE, C. (org). Walter Zanini. Escrituras críticas. São Paulo: Annablume/MAC USP, 2013.

Artigos de periódicos na internet

- AGUILAR, H. A. Universidades. Portal Contemporâneo da América Latina e Caribe. s/d., Disponível em: <https://sites.usp.br/portalatinoamericano/espanol-universidades> Acesso em 10/01/2024.
- BISHOP, C. Antagonismo e estética relacional. *In: Tatuí*, vol. 12. Recife, 2011, p. 109-132, Disponível em: <http://www.revistatatuí.com.br/wp/wp-content/uploads/2011/10/revista-tatuí-12.pdf> Acesso em: 13/06/2023.
- CASTILLO, S. S. del. Cena e visualidade: sobre o lugar da exposição de arte nos dias atuais. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v.7, n. 1, p. 85–101, jan.2023. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671608> Acesso em: 29/06/2023.
- KAWASAKI C. S. Universidades públicas e sociedade: uma parceria necessária. *Revista da Faculdade de Educação da USP*. Vol.23, n.1-2, janeiro, 1997. p. 239–57. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-25551997000100013> Acesso em: 05/06/2023.
- MAGALHÃES, A. e COSTA, H. Breve história da curadoria de arte em museus. *Anais do Museu Paulista*, vol. 9, 2021, págs. 01-34. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/185354> Acesso em: 01/04/2023.
- MARTINS, U. R. Museus universitários. *Revista Brasileira de Zoologia*, vol. 5, ano 4, 1988 p. 623 a 627. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-81751988000400013> Acesso em: 30/03/2023.
- MIGNOLO, W. Museus no horizonte colonial da modernidade. Garimpando o museu (1992) de Fred Wilson. Trad. S. Gonçalves e G. Ribeiro. *Museologia & Interdisciplinaridade*. Revista PPG Ciência da Informação UnB, vol.7, n.13 jan/jun, 2018, p. 309-324. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7308150/mod_resource/content/1/MIGNOLO.pdf Acesso em: 20/04/2023.
- SANTOS, M. S. dos. Museus Brasileiros e Políticas Culturais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 19, n. 55 junho/2004, p. 53-72. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/65kMwMkxJbhPM68p8Grrhc/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 06/06/2023.

Vídeos

- LOURENÇO, M., BRUNO, C *et ali*. MUSEUS universitários e a nova definição de museus do ICOM – Museu Câmara Cascudo. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=mslQawUx7bl>, 17.03.2021, 1h43min.

DERIVAS INTERMEDIALES. ACERCA DE UNA PRAXIS ACADÉMICA

Jorge La Ferla y Mariel Szlifman

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA/FADU)

INTRODUCCIÓN

Este *paper* reúne algunas reflexiones acerca de la praxis académica realizada en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires; particularmente, al interior de la Cátedra La Ferla, a cargo de materias en la Carrera de Diseño Gráfico y Diseño de Imagen y Sonido. La metodología de nuestras clases universitarias se desarrolla en diversas operatorias en exposiciones de arte tecnológico seleccionadas y en procesos curatoriales en museos de arte de la ciudad de Buenos Aires. En consonancia con el 18° Simpósio de Arte Contemporânea, “O Futuro das Ações Museais”, esta es una temática determinante en la propedéutica de las mencionadas asignaturas que imparte la Cátedra La Ferla, en distintos proyectos de investigación académica, así como en actividades curatoriales y editoriales de los profesores integrantes del equipo docente, desarrolladas en instituciones públicas y privadas, nacionales e internacionales.

DERIVAS (FÍSICAS) POR EL MUSEO Y LA CIUDAD

La Cátedra La Ferla (UBA, FADU) se inscribe en un marco teórico que involucra el campo del *Media Study* y los Estudios Culturales con un relato urbano concentrado en la creación, exposición y consumo de los medios audiovisuales en el ámbito del arte contemporáneo, particularmente en la ciudad de Buenos Aires (Argentina). Es en el cruce de estas disciplinas que situamos al diseño como una praxis transversal, como un articulador de territorios disciplinares en expansión. Inscriptos en las carreras universitarias y públicas de diseño, articulamos esta forma de pensamiento para vincularnos con las artes audiovisuales, el cine, el arte contemporáneo, la museografía y la curaduría. Impulsamos una serie de métodos hacia el interior de la cátedra y en la transferencia con los y las estudiantes, que identificamos en

las siguientes etapas: la investigación bibliográfica; el trabajo de campo local (observación, registro documental, recorridos urbanos y museísticos); los grupos de enfoque (diálogo con artistas, curadores y especialistas); el intercambio con docentes de universidades locales e internacionales; el análisis de casos de estudio: formatos expositivos, medios expuestos y uso de imágenes/sonidos²⁰. A su vez, la curaduría de proyectos expositivos, tanto dentro de la universidad como por fuera en otros espacios culturales, se implementa para comprender el relato conceptual y puesta en obra de una exposición de arte tecnológico, diseño audiovisual y diseño editorial expandido. Estos procedimientos toman como inspiración, entre otros autores de referencia, las ideas de Walter Zanini (DE JESUS, 2018) quien propone a partir de su metodología, una historia del arte y las relaciones con la tecnología, técnicas, arquitectura y diseño. Su método se basa en una estructura que vincula curaduría, investigación bibliográfica, visitas a exposiciones, así como el intercambio con artistas y acervos institucionales. A su vez, incorporamos las ideas de la teórica holandesa Mieke Bal (BAL, 2009), quien propone un análisis cultural interdisciplinar, plausible de ser aplicado a las humanidades. La autora construye un fundamento metodológico heurístico posado en los conceptos, más que en los métodos, ya que se trata de aspectos prácticos que atañen a la «educación intelectual». Alejada de la idea de una historia lineal, como propone la historia del arte, de los medios o de los estudios visuales, postula una mirada de intersubjetividad para poder crear un campo metodológico común que se base en el análisis cultural de “cualquier texto cultural” u “obra” que constituya el objeto de análisis, como puede ser material visual como las imágenes, las esculturas, y las instalaciones. De



Visita analítica a la exposición “Imágenes expandidas” de Esteban Pastorino. Centro Cultural Recoleta, 2017. Fotografía: Mariel Szlifman.

20 Podemos señalar como objetos de estudio de investigación de la Cátedra: instalaciones audiovisuales, cine expandido, trabajos multimedia y *transmedia*, proyectos de “nomadismos tecnológicos” (medios locativos), puesta en escena del archivo, libros de artista, *bookworks*, guion gráfico y ediciones expandidas, curaduría de proyectos de diseño audiovisual y diseño expositivo.

esta forma, el concepto (entendido como herramienta de la intersubjetividad)²¹ se aplica al objeto cultural a analizar; y el objeto, a su vez, participa en la producción de significado que constituye el análisis. En su tesis, Bal además arroja la idea de los conceptos viajeros (en las humanidades), que circulan y mutan entre disciplinas. Conceptos que deben ser empleados para una praxis, ya que son los asuntos preliminares para aprehender la realidad.

Otra de las metodologías incorporadas en nuestras asignaturas se inspira en la metáfora del *flâneur*. Desde hace años, se propuso el desarrollo de las materias de forma itinerante, es decir, saliendo de los claustros de Ciudad Universitaria (Costanera Norte de Buenos Aires) para considerar a la misma Ciudad de Buenos Aires como espacio de la cursada. Así, se imparte el desarrollo de una materia nómada, en constante movimiento, que sale del Pabellón III de la FADU para tomar a la ciudad como espacio de análisis y trabajo de la cursada. Se plantea así el deambular urbano como un ejercicio de diseño, en los modos de ver el arte y la ciudad. Se realizan recorridos que exploran diferentes paisajes urbanos y mediáticos, así mismo se concretan visitas de trabajo analíticas a exposiciones de arte contemporáneo. Este procedimiento tiene como objetivo examinar *in situ* los medios y su circulación por diferentes interfaces culturales, especialmente en los ámbitos de arte: centros culturales, galerías y museos. Este método se inició con la relectura inspiradora del emblemático texto de Edgar Allan Poe, *El hombre de la multitud*²², a partir de la cual se comenzó a trabajar sobre la idea del paseante urbano que descubre en su deambular aspectos ocultos de la ciudad. Desde una mirada de diseño y con medios audiovisuales con intermediadores de la realidad, estos trayectos se convirtieron en territorios de observación activa para estudiantes y profesores a partir de los cuales se plantearon acciones creativas de análisis y lecturas del paisaje mediático que luego derivan en ensayos textuales, visuales y proyectos de diseño con los medios expresivos.

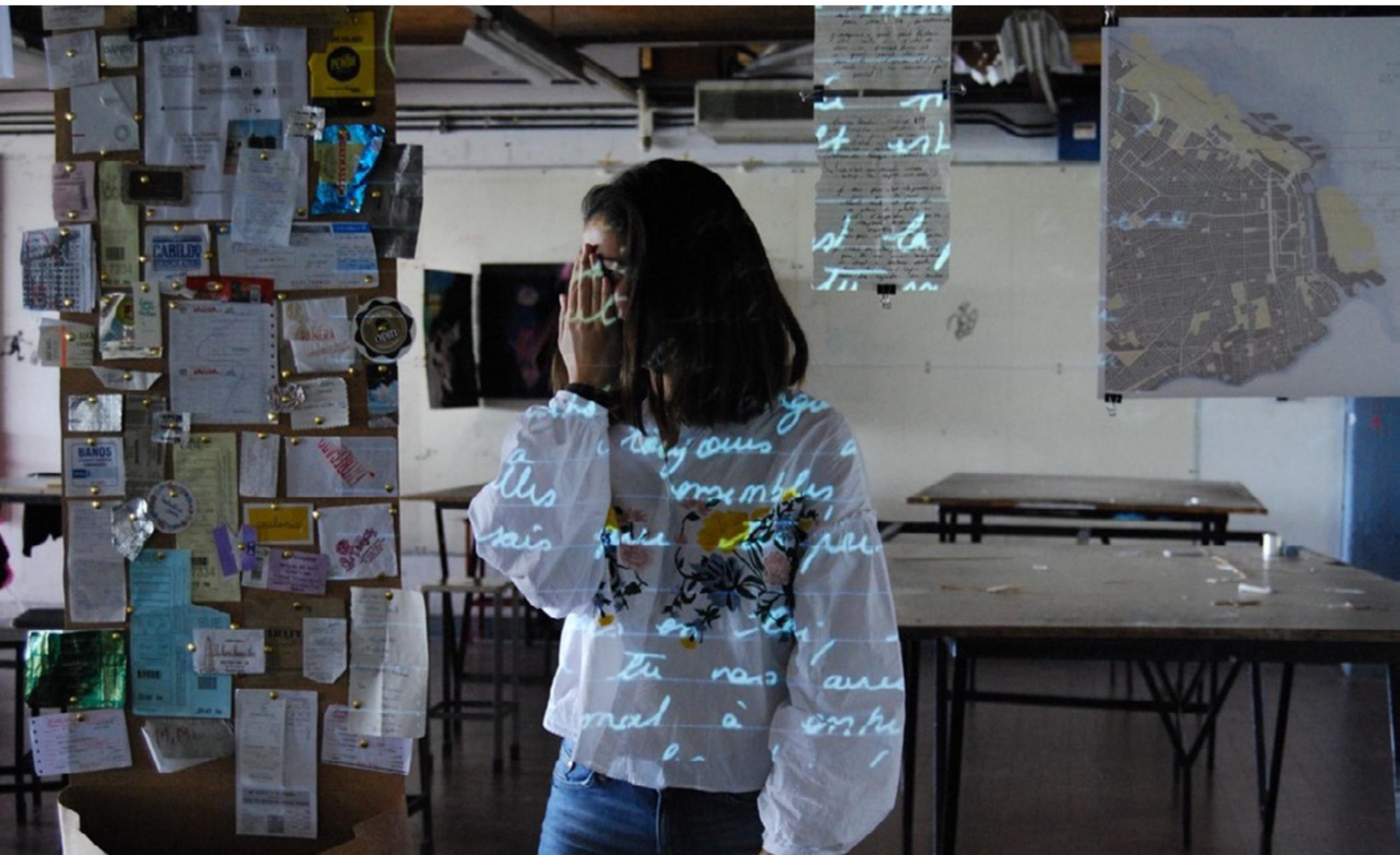
21 Bal sostiene que la intersubjetividad “es una cuestión que relaciona el procedimiento con el poder y la forma de adquirirlo, con la pedagogía y la transmisión de conocimientos, con la exclusividad y la exclusión. De este modo conecta el fundamento heurístico con el metodológico” (2009: 20).

22 En la versión del cuento con la traducción de Julio Cortázar, de las múltiples ediciones de *Historias Extraordinarias* de la editorial Alianza.



Recorrido urbano por Puerto Madero, asignatura “Diseño Audiovisual” (UBA, FADU), 2015. Fotografía: Mariel Szlifman.

Instalación audiovisual de la alumna Emeline Blanc, Entrega Final en el Taller. Asignatura “Diseño Audiovisual” Cátedra La Ferla (UBA, FADU), 2018.



A su vez, el proceso de trabajo de la cátedra incluye una praxis académica que ha venido derivando en la publicación de libros como práctica y pensamiento autorreferencial, tanto como en el desarrollo de proyectos de investigación, inscriptos en la misma Universidad de Buenos Aires y en la Universidad del Cine, y en programas de extensión como *workshops* y curaduría de exposiciones. Entre los proyectos de investigación recientes, destacamos “Derivas Virtuales” (Programa UBATIC, Citep, UBA, 2021-2023) y “Documentales expandidos: escenas de instrucción, hibridez audiovisual, cine de exposición y guiones diseñados” (FUCCYT IC 03/21-23, 2021-2023). El primero, codirigido por las profesoras Antonelia Adosi y Mariel Szlifman, es un proyecto *transmedia* caracterizado por un mapeo local, físico y digital, centrado en el paisaje mediático y cultural de Buenos Aires. El mismo consolida una revisión de 10 años de trabajo académico en la Cátedra a partir de la relectura del archivo propio. El trabajo se compone de una obra interactiva en la red²³, una publicación experimental y una exposición de arte —realizada entre agosto y septiembre de 2023 en Espacio 34_35/Palacio Barolo, Buenos Aires²⁴— con el objetivo de construir una narrativa expandida agenciada en tres soportes: internet, editorial, expositivo.

El segundo, concentrado en la producción teórica, fue codirigido por los profesores Jorge La Ferla y Mariel Szlifman, y se centralizó en lo documental como parte de una historia de los estudios audiovisuales y de una praxis que considera como determinante el fundamento tecnológico de las máquinas audiovisuales, en su particularidad, en sus combinatorias intermediales y en su uniformidad informática. A su vez, se atendió la expansión del documental en el campo del arte contemporáneo el cual fue abordado a partir de la práctica de la instalación y los variados procesos editoriales vinculados a su exposición museística. Estas pesquisas se volcaron al proceso de escritura y edición de nuestro último libro de cátedra, sobre el que nos referiremos más adelante.

UNA DÉCADA DE INTERMEDIACIÓN ENTRE LA CÁTEDRA Y LOS MUSEOS DE ARTE DE BUENOS AIRES

Como se mencionó previamente, la metodología de la cátedra se articula alrededor de los trayectos urbanos y el análisis de exposiciones de arte contemporáneo donde el museo es el hábitat de la clase y el objeto de estudio. Entre varios aspectos, se entiende al museo como un espacio de sentido donde se examina su configuración, su tipología, su emplazamiento

23 <https://derivavirtuales.com.ar/>. Con acceso el 1/8/2023.

24 Catálogo digital de la exposición: <https://drive.google.com/file/d/1C81c1owYvzmi33t84n11MO4xb5bOQOLI/view>. Con acceso el 30/8/2023.

urbano y su arquitectura (como contenedor), considerando la identidad institucional y de marca, el programa estético y la propuesta de visión al público. En relación a las exhibiciones y obras de arte tecnológico, se examina el uso de los medios audiovisuales y los formatos de exhibición —en torno a diseños instalativos y expositivos variados—, los relatos curatoriales, y el diseño de la expografía (SZLIFMAN, 2015). En algunas de las visitas de trabajo, entablamos relación con los espacios de arte, procesos de intercambio en el tiempo que generan un diálogo abierto entre “instituciones híbridas” (GARCÍA MARTÍNEZ, 2020) para profundizar el vínculo entre universidad - museo. A su vez, generamos encuentros con los artistas, en la que los estudiantes pueden escuchar en primera persona los procesos creativos producidos por los mismos artistas, inmersos en sus exposiciones e instalaciones. Algunos de estos encuentros fueron realizados con Matilde Marín, Silvia Rivas, Andrés Denegri, Florencia Levy, Daniel Canogar, Leticia Obeid, Irina Raffo, Cristina Piffer, entre otros.

En este sentido, nuestro proyecto “Derivas virtuales” permitió repensar a las interfaces museísticas en diálogo con los claustros de estudio, entendiendo la configuración de proyectos como una instancia de trabajo fértil para reflexionar sobre la producción artística y tecnológica de objetos culturales, la exposición como dispositivo, los relatos curatoriales y la expografía como práctica de diseño. Para ello, promovemos instancias de diálogo y reflexión para propiciar una posible metodología de investigación y producción artística-académica, articulando entre los estudiantes, los artistas, los curadores, los educadores de museos, los encargados de programas públicos, gestores, entre otras figuras. Un ejemplo reciente de esta práctica fue la actividad abierta al público “Cartografías virtuales: museos y ciudad” que desarrolló la cátedra en el marco de Proa Universidades²⁵, en octubre de 2022. Allí se expuso el corpus teórico, el proyecto de investigación

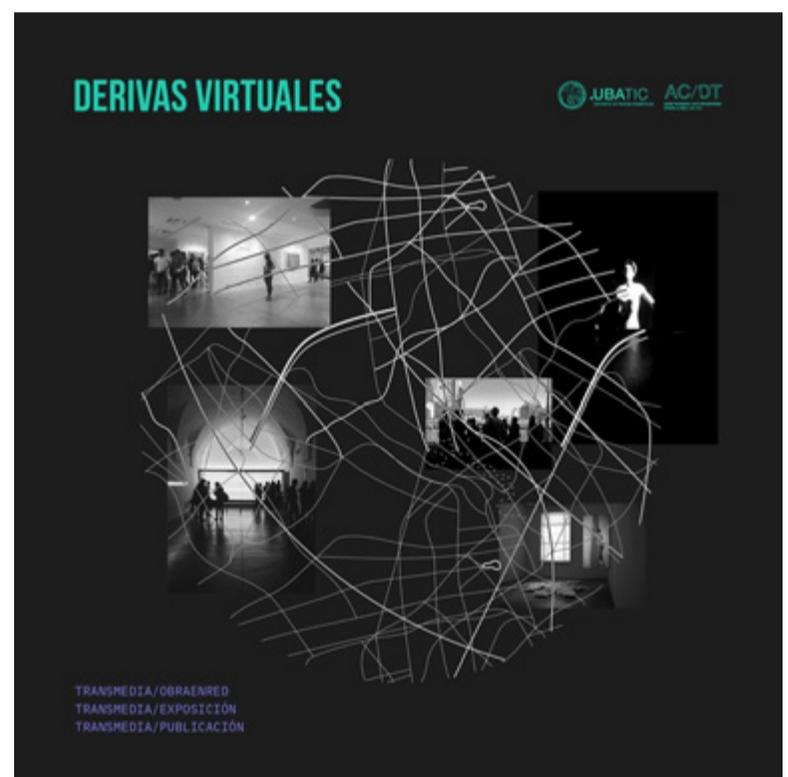


Ilustración Proyecto *transmedia* “Derivas Virtuales”. Programa UBATIC, Citep, UBA (2021-2023).

25 El programa invita a transformar la experiencia en la Universidad abriendo la posibilidad de activar los contenidos académicos en un contexto práctico, explorando otros territorios de aprendizaje.

transmedia y material de trabajo para quienes se vinculan con temáticas relacionadas a la educación universitaria en prácticas artísticas y de diseño, la curaduría y el archivo.

En aquel encuentro de Proa Universidades, dictado de forma virtual, se invitó al artista y profesor Gerardo Suter y al profesor e investigador a Gabriel Gendin a compartir sus experiencias en el vínculo planteado entre universidad-museos. Suter, comentó sobre la *Maestría en Producción Artística (MaPAvisual)*²⁶ en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México) que promueve la investigación artística. La última cohorte de esta maestría realizó una exposición final en La Tallera Siqueiros donde cada estudiante intervino el espacio con una obra que dialogaba con la exposición actual, para una propuesta curatorial centrada en el muralista David Alfaro Siqueiros. Por su parte, Gendin exhibió la exposición de estudiantes y profesores de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional Del Nordeste, realizada en la última Bienal del Chaco 2022. En el contexto de exposiciones escultóricas en el Domo del Centenario y charlas con motivo del III Congreso Internacional de Artes, se crearon espacios de producción y exhibición de intervenciones artísticas, performance e instalaciones tecnológicas.

Estas indagaciones también se ponen en juego en seminarios de posgrado, espacios de reflexión e intercambio, tales como “Investigaciones sobre una Praxis Académica (Arte, Medios y Diseño Expandido)” (2021), impartido por los autores dentro de la Maestría en Culturas Audiovisuales de la Universidad del Valle (Colombia). El seminario tuvo como propósito explorar y reflexionar sobre las relaciones entre producción artística y la investigación —en las ciencias sociales o pedagógicas—, considerando la migración de los medios audiovisuales al campo del arte en el contexto académico y cultural contemporáneo en América Latina.

DERIVAS (INTELECTUALES): LA PUBLICACIÓN COMO DISPOSITIVO DE PENSAMIENTO

Entendemos la práctica de publicar como una instancia fundamental que transfiere investigación, metodología y pensamiento interno de trabajo hacia otras instituciones, espacios y personas; a la vez que promueve nuevas preguntas y líneas de fuerza. *Intermedia. Ensayos sobre una praxis*

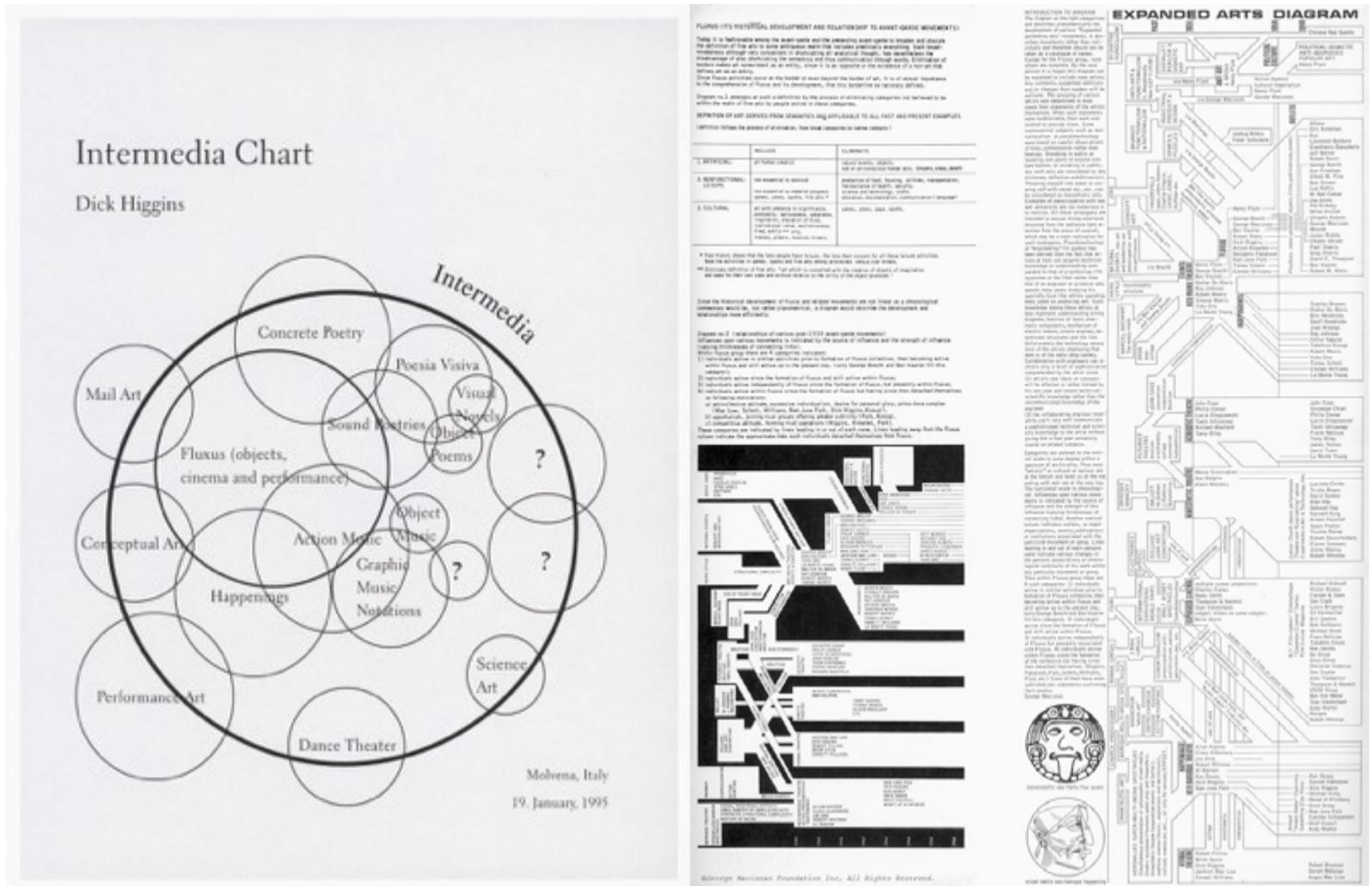
26 El posgrado edita anualmente la colección *Cuadernos Híbridos*, un medio que muestra los distintos momentos que anteceden a la obra concluida, presentando apuntes, bocetos, sonidos, imágenes, textos propios o ajenos, que van surgiendo a lo largo de la investigación artística. Más información: <https://www.mapavisual.art/publicaciones>. Con acceso el 1/11/2023.

académica (Nueva Librería, 2021) es nuestra última publicación de cátedra: una compilación de ensayos críticos originales en torno al arte, los medios, el diseño expandido y sus escenas de instrucción que cuenta con 15 artículos producidos especialmente por integrantes del equipo docente de Cátedra La Ferla y colegas asociados de Argentina y Brasil (USP, Universidad de San Pablo, Universidades Federales de Rio de Janeiro y Santa María). El libro contó con el apoyo de la Universidad de Buenos Aires, la Universidad del Cine y la Universidad de San Andrés.



Flyer lanzamiento *Intermedia. Ensayos sobre una praxis académica* (2021).

Uno de los conceptos que conforman la arquitectura del volumen es el de “intermedia”, noción emblemática teorizada por Dick Higgins (cofundador del legendario movimiento Fluxus) destinada a dar nombre a las intervenciones tecnológicas posmodernas que habilitaban un campo de prácticas artísticas con fronteras expandidas, no categorizables. El pensamiento gráfico de Higgins inspiró la tapa del libro, tanto como la idea de “Artes Expandidas” —definida en su momento por Georges Maciunas— para ilustrar cómo se dinamizaban los límites y compartimentos de las artes; cuestión que diferenció al movimiento Fluxus en su planteo sobre la historia del arte y las neovanguardias del momento. Por otro lado, convocamos el concepto de paisaje mediático y las poéticas tecnológicas propuestas por Arlindo Machado a lo largo de sus visitas de trabajo en Buenos Aires, y a partir de su libro *El Paisaje Mediático* (2007) quien postuló una forma de pensamiento a partir de la hibridación y la convergencia de los medios, resultado de procesos de intersección, transacción y diálogo, que implican movimientos transitorios a la vez que tensiones en los elementos convergentes.



Izquierda: Dick Higgins, “Intermedia” 1966. From The Something Else Newsletter, Volume 1 Number 1, February, 1966. Fuente: <https://dickhiggins.org/intermedia>. Derecha: Expanded Arts Diagram, Georges Maciunas.

Los 15 artículos se organizan en una serie de ejes temáticos. En “Diseño expandido: escenas de instrucción” se proponen reflexiones en torno al ejercicio académico y la enseñanza del diseño en su carácter expandido hacia el arte contemporáneo y los medios audiovisuales. Se presenta el análisis de las escenas de instrucción de las artes audiovisuales y del diseño a lo largo del siglo XX, y las combinaciones entre disciplinas para el desarrollo de una formación que habilite una praxis creativa. A partir de esto se ofrece una reflexión sobre la acción docente, herramientas de investigación y metodologías interdisciplinarias en torno al diseño audiovisual y la formación universitaria como praxis de diseño. En “El Diseño transversal: hacia una transdisciplinaridad”, se exponen los diferentes modos de pensar e implementar un abordaje transdisciplinar en las relaciones arte-ciencia-tecnología. Por su parte, el tercer capítulo aborda los medios y soportes audiovisuales en su lectura desde la técnica y su ideología. Los textos que componen el cuarto eje, reflexionan sobre el cine expandido y las variables de archivos, instalaciones y el denominado post-cine. Por último, se reúnen investigaciones sobre los paisajes mediáticos y la problemática de su exposición en el campo del arte contemporáneo.



Intermedia. Ensayos sobre una praxis académica (La Ferla y Szlifman; Comp., Nueva Librería, 2021). Fotografía: Santiago Tenenbaum

Destacamos la experiencia de haber participado en este 18° Simposio de Arte Contemporánea en la Universidad Federal de Santa María, por el planteo de su propuesta pensando las acciones museales, que entendemos deben desarrollarse en el ámbito de la Universidad Pública. Ambas instancias, del 18° coloquio como tal con colegas de ambos continentes, académicos y curadores de museos universitarios de referencia, como la muestra FACTO 10 —parte del Festival de Arte, Ciencia y Tecnología— y la existencia del Museo de Arte, Ciencia y Tecnología de la UFSM, nos inspiran como modelos posibles a ser aplicados en nuestra Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA, un proyecto sobre el que estaremos trabajando, además de continuar con este promisorio vínculo operativo con los Cursos de Artes Visuais (Bacharelado; Licenciatura y Pós-graduação - PPGART Artes Visuais) de la UFSM.

REFERENCIAS

Libros

- BAL, Mieke. *Conceptos viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC, 2009.
- DE JESUS, Eduardo (Org.). *Walter Zanini. Vanguardas, Desmaterialización, Tecnologías en Arte*. San Pablo: EWMF, Martin Fontes, 2018.
- GARCÍA MARTINEZ, Rosario (Comp.). *Por una institución híbrida. Experiencias de interacción entre Museo y Universidad*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2020.
- LA FERLA, Jorge; SZLIFMAN, Mariel (Comp.). *Intermedia: Ensayos sobre una praxis académica*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2021.

- MACHADO, Arlindo: El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000; Nueva Librería, Buenos Aires, 2007

Artículos

- LA FERLA, Jorge. “Arte, diseño, medios. Escenas de Instrucción” en *Intermedia*. Ensayos sobre una praxis académica (La Ferla y Szlifman; Comp., Nueva Librería, 2021).
- SZLIFMAN, Mariel. “Diseño (audiovisual) y creatividad. Metodologías de enseñanza e investigación” en *Intermedia. Ensayos sobre una praxis académica* (La Ferla y Szlifman; Comp., Nueva Librería, 2021).
- SZLIFMAN, Mariel. “Diseño y arte contemporáneo: el desafío de los museos”. Revista *Kepes*, 12, 353-378. Disponible en: <https://revistasoj.s.ucaldas.edu.co/index.php/kepes/article/view/2793/2581>. Acceso el: 25/8/2023.

COLECCIONES MUSEALES: UNA EXPERIENCIA DE VISUALIZACIÓN EMOCIONAL DE DATOS

Mariela Yeregui

Rhode Island School of Design (RISD)

INTRODUCCIÓN

En esta presentación, voy a referir a mi experiencia de trabajo en el museo de la Rhode Island School of Design (RISD) en tanto profesora-investigadora y beneficiaria de la beca a profesores 2022-2023. Pero antes, me gustaría referir brevemente a las principales características del museo y en particular a las de la colección de arte textil, a cargo de la curadora Kate Irvin, lugar donde desarrollé la presente investigación.

Creado a fines del siglo XIX, el Museo de RISD alberga piezas de arte que representan una gran diversidad de culturas. La colección actualmente contiene más de 100.000 piezas de arte y diseño que datan de épocas antiguas hasta piezas de nuestros días e incluye pinturas, esculturas, piezas de arte decorativo, indumentaria, textiles y muebles de todas partes del mundo. De estos objetos, más de 2.000 aproximadamente están siendo exhibidos en el museo en la actualidad; los restantes casi 83.000 son accesibles online (<https://risdmuseum.org/art-design/collection>) y casi 1.000 piezas fueron adquiridas recientemente. De esas 83.000 piezas, unas 30.000 pertenecen a la colección textil.

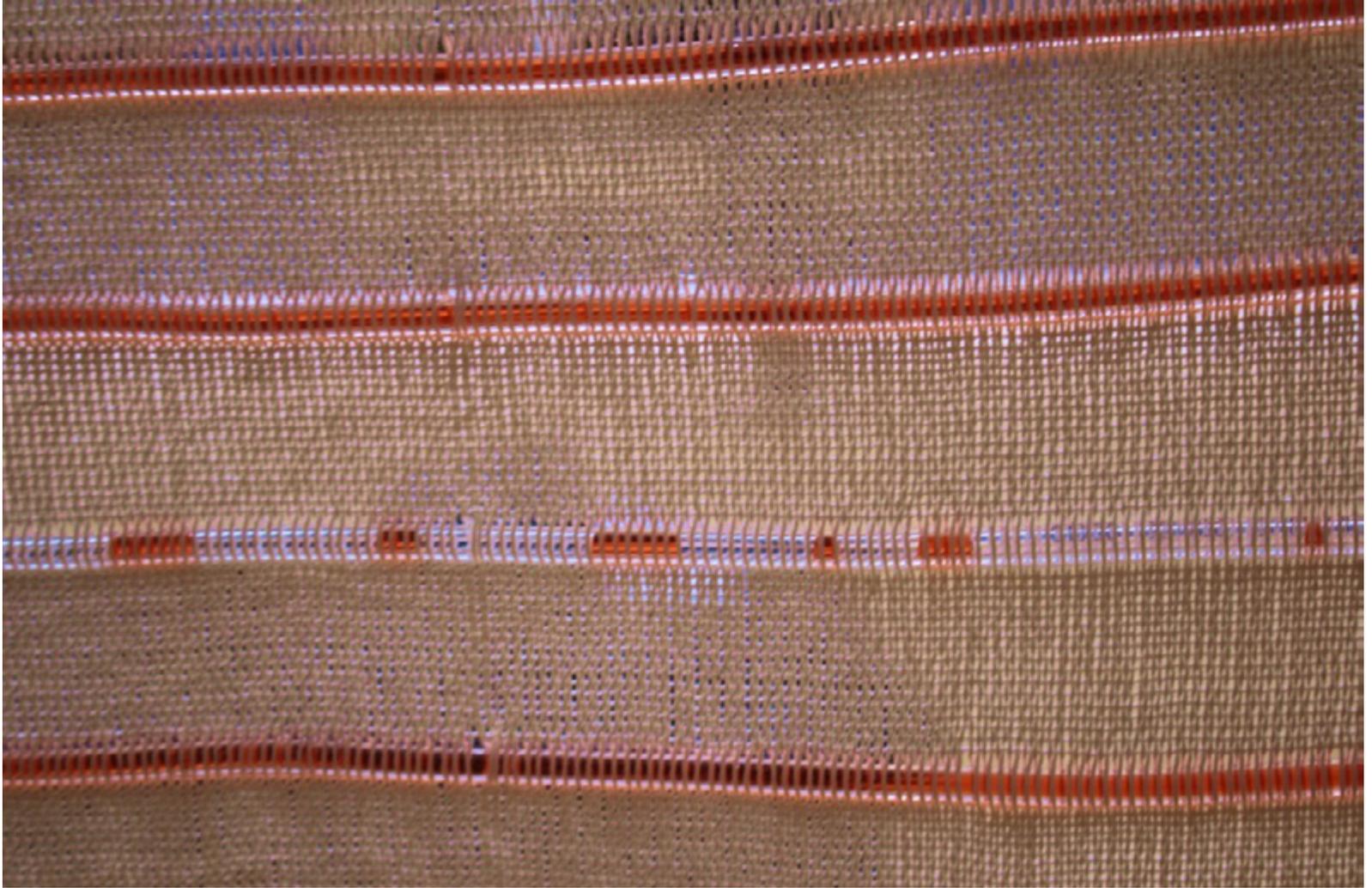
Las primeras donaciones de indumentaria y de textiles se incorporaron a la colección en 1887, aún antes de que el Museo comenzara a coleccionar oficialmente en 1891. Estas primeras donaciones incluían un par de mocasines de pueblos originarios de América del Norte, telas de Tonga (tapa) y un abanico Siamés a los que poco más tarde se les sumaron vestimentas italianas, chales de Kashemira y mantas quilt de América del Norte. Textiles Japoneses, esténciles y muestrarios de telas japonesas forman el núcleo de la colección de arte japonés del Museo, muchos de los cuales fueron donaciones tempranas. A partir de entonces, la colección, que abarca dos milenios, adquirió importantes exponentes de muchas culturas del mundo.

UN MUSEO EN EL ESPACIO ACADÉMICO

En este contexto institucional, el espacio, que cuenta con importantes colecciones y que se halla radicado en un marco universitario, nutre la labor académica a la vez que lo académico otorga un sentido vital a estas colecciones. Mucha de la actividad académica curricular se construye en torno a las diferentes colecciones, estableciendo diálogos ricos y promoviendo miradas críticas. A modo de ejemplo voy a referir al trabajo que desplegué desde mi curso “Textil electrónico decolonial”. La consigna del curso era desarrollar una pieza de textil electrónico en diálogo con alguna pieza que los alumnos seleccionaran de la colección. En el caso de la alumna Diana Sánchez, ella eligió trabajar en torno de un textil de Paracas, del que la colección cuenta con algunos fragmentos sueltos, para hablar así del desgarró y de la fragmentación que resulta de los procesos colonizadores. Creó así una pieza hecha en telar, con algodón puro entremezclado con cuerdas tubulares transparentes por las que fluía un líquido espeso rojo que se asemejaba a la sangre. La pieza, junto con otros trabajos realizados por otros alumnos, intervino más tarde una de las salas en la que se encuentra una de las exposiciones permanentes. En este caso, se trata de la sala consagrada a pinturas de los siglos XVI y XVII.



Pieza de tejido de telar con sistema de bombeado de fluidos. Artista: Diana Sánchez. Intervención en el Museo RISD, 2022.
Foto: Mariela Yeregui



Pieza de tejido de telar con sistema de bombeado de fluidos. Artista: Diana Sánchez. Intervención en el Museo RISD, detalle, 2022. Foto: Mariela Yeregui

Los trabajos de los alumnos y la propuesta de cátedra fueron asimismo recogidos en la página web del museo dentro de una sección llamada “Un modelo pedagógico”, en la que se visibilizan aquellas propuestas académicas que proponen dinámicas pedagógicas articuladas con los materiales, contenidos o acciones museales específicos (<https://risdmuseum.org/art-design/projects-publications/articles/stitching-together>). En este caso, en dicho espacio online que di en llamar “Cosiendo juntxs” (“Stitching Together”), encontramos, entre otros, este trabajo inspirado en una pieza de la cultura precolombina Paracas. El trabajo es una pieza tejida táctil sonora en la que las artistas integran recetarios de cocinas de su propio acervo cultural familiar. Estas acciones formaron parte de mis acciones en el marco de mi beca. Sin embargo, esto es sólo parte de las acciones originalmente propuestas.

Tablecloth of Identities. Pieza háptica-sonora. Artistas: Carmen Sandoval & Isabela Chan, 2022. Foto: Carmen Sandoval & Isabela Chan.



BASE DE DATOS Y EMOCIONES

Bianualmente, el Museo implementa, además, la beca de investigación, destinada a involucrar a profesores de cualquiera de las disciplinas de la Rhode Island School of Design (artes visuales, artes mediales, cine, diseño de indumentaria, muebles, joyas, diseño gráfico, industrial, etc.) en proyectos de investigación, enseñanza e inserción comunitaria a través de la colección del museo. Cada convocatoria se concentra en alguna de las colecciones, a saber: artes decorativas, diseño, moda, pintura, textiles, medios audiovisuales, escultura y arte en papel. La última de las convocatorias tuvo como objeto la colección textil, en la que presenté una propuesta que fue finalmente seleccionada. La propuesta cubría 3 aspectos: 1) la enseñanza curricular y su articulación con la colección -a la que referí anteriormente; 2) la inserción comunitaria a partir de la implementación de talleres con la comunidad latina de Providence -actualmente en desarrollo-; 3) la lectura crítica de la base de datos de la colección textil -aspecto al que referiré a continuación.

El proyecto de investigación, actualmente en ejecución y que se prevé se finalizará en junio del 2024, busca dar cuenta de la génesis de la colección textil y generar herramientas de visualización, para mostrar sus cambios y movimientos desde sus inicios -casi un siglo y medio atrás- hasta nuestros días. Para ello, se eligió trabajar con herramientas de visualización de datos. Recordemos que la visualización de datos es la representación de datos mediante el uso de gráficos sencillos, como diagramas, infografías e incluso animaciones. Estas presentaciones visuales o visualizaciones de la información comunican relaciones complejas entre datos de una forma didáctica y fácil de entender.

Muchas veces, a las técnicas de visualización de datos y a su materialización visual se las asimila con una cierta idea de neutralidad a la que, a su vez, se le atribuye la condición de objetividad. Pero, como lo señala la filósofa Donna Haraway, a propósito de la pretendida omnisciencia de la ciencia, “El relativismo y la totalización son ambos «trucos divinos» que prometen, al mismo tiempo y en su totalidad, la visión desde todas las posiciones”. En contraposición, Haraway propone “luchar por una doctrina y una práctica de la objetividad que favorezca la contestación, la deconstrucción, la construcción apasionada, las conexiones entrelazadas y que trate de transformar los sistemas del conocimiento y las maneras de mirar” (Haraway, 1995, p. 329). Este pensamiento propugna por una parcialidad asumida y autocrítica.

Desde esta perspectiva, no existiría la visualización de datos sin emociones. Siempre hay una subjetividad detrás de cada visualización y esa subjetividad tiene una relación emocional respecto de la información que está representando. Frente a la tendencia al minimalismo visual

en pos de una pretendida objetividad, en el que la redundancia o la información superflua son desdeñadas, las corrientes críticas y, particularmente, el feminismo de datos, integra la dimensión afectiva a la representación informacional digital.

La institución museo, por otra parte, circunscribe un espacio para algo así como una cierta idea de repositorio objetivo: objetividad que cristaliza físicamente en una cierta concepción impoluta de los espacios museales, por un lado, y en su acervo, por el otro lado, que es una suerte de memoria que remite a pasados o a presentes que se tornarán pasado muy rápidamente y que se materializarán, a posteriori, en datos digitales. Según Brian O’Doherty, en el ya clásico texto *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo* (2011), este ámbito neutral encarnado por el concepto de “cubo blanco” es un espacio separado y aislado del contexto cultural, económico y político, que creció y se expandió bajo el signo de la Modernidad.

¿Qué tiene que ver toda esta digresión con los museos y con la visualización de los datos de sus colecciones? ¿Qué tiene que ver la pretensión de objetividad, neutralidad y las herramientas de la tecnociencia para la catalogación de las colecciones museales? Mucho, supongo. El archivo y la catalogación de objetos museales no responde sólo a una necesidad organizativa y clasificatoria sino que entraña un entramado de narrativas históricas, de ideologemas, de miradas políticas que permiten reconstruir la génesis y los fundamentos socio-históricos que dan sentido a la colección. La base de datos de las diversas colecciones que componen el museo de RISD fue reorganizada recientemente sobre la plataforma MuseumPlus, una plataforma basada en navegadores, para uso exclusivo de los equipos curatoriales e investigadores del museo. La plataforma es relativamente fácil de usar y tiene ciertas funcionalidades que resultan útiles, como por ejemplo, agregar anotaciones en cada uno de los objetos -que pueden mantenerse públicas para todos los usuarios de la plataforma o permanecer privadas-, guardar las búsquedas y compartirlas con el resto de los usuarios, etc.. Además, el museo cuenta con una página web de acceso abierto (<https://risdmuseum.org/art-design/collection>), a través de la cual el público en general puede acceder a las diferentes piezas del acervo y obtener información acerca de los materiales y técnicas, dimensiones, donantes, número de inventario y el historial de exposiciones de la pieza en cuestión.

Ahora bien, como señalaba hace un momento, mi proyecto de visualización de la colección textil tiene como objetivo hacer tensionar la supuesta neutralidad de la información con la propia experiencia de ingresar en una colección. Algo así como una fenomenología de las piezas de la colección, atendiendo a factores epocales, condiciones socio-históricas, dimensiones culturales, etc. En ese sentido, es vital para mí analizar y dar cuenta del concepto de “cultura” que la base de datos trasunta y cómo se fue corporizando a lo largo de la historia de la colección un cierto mapa cultural, en el que en las sucesivas épocas de adquisición de piezas los focos fueron cambiando.

A partir de la variable “cultura”, agrupé los objetos en base a la categorización cultural que la base de datos prevé para cada pieza, cuantificando estos grupos de acuerdo al número de piezas que cada una de las susodichas culturas agrupa en períodos de 20 años de ingreso a la colección. De esta manera, los datasets que fui creando daban cuenta de la cantidad de piezas pertenecientes a una determinada cultura, en función de lo que la metadata del museo define como cultura en un espacio temporal de 20 años. Y es aquí donde los procesos de visualización comienzan a complejizarse ya que la definición de cultura puede entrañar puntos de vista y matices muy diversos que conspiran contra la tan anhelada economía visual por la que pugna el “conocimiento objetivo”. A modo de ejemplo, la metadata de la colección textil del museo incluye piezas catalogadas como “americanas nativas” y otras en las que la mención al grupo étnico-cultural es explícita (navajo, por ejemplo). Pero también, dentro de la categoría “cultura” existen piezas definidas por su pertenencia geográfica, “norteamericana”, por ejemplo, aún si una pieza de la cultura navajo o algunas de las piezas americanas nativas pertenecen al universo geográfico de Norteamérica en la colección. O también, podemos encontrar piezas precolombianas definidas culturalmente con el nombre del país que ocupa el territorio de esa cultura, o sea, definidas por una pertenencia geográfica cuya definición es posterior a la existencia de tal cultura. Vemos entonces cómo las taxonomías de la modernidad se usan para caracterizar objetos premodernos. También, en ciertos casos las presuntas definiciones culturales se basan en definiciones religiosas y no ya geográficas. Estas fugas, que provocan cierta inconsistencia a la hora de modelar la metadata, generan al mismo tiempo una granularidad muy interesante que considero vital a la hora de su visualización.

Catherine D’Ignazio y Lauren F. Klein en “Feminist Data Visualization” alertan sobre “la perspectiva tecnológica” de la visualización, una perspectiva que enfatiza la técnica y la eficiencia eludiendo las implicancias históricas, sociales y retóricas”. En relación a la incorporación y emergencia del aspecto afectivo y emocional, las autoras proponen diferentes preguntas de diseño entre las cuales retengo las siguientes:

- ¿Es nuestra metadata la correcta?
- ¿Qué categorías damos por sentadas?
- ¿Cómo registramos lo que no encaja en las categorías fijadas?
- ¿Cómo sacar partido de la experiencia encarnada y afectiva para potenciar el diseño de visualización?

Y en relación al producto final, algunas de las preguntas serían las siguientes:

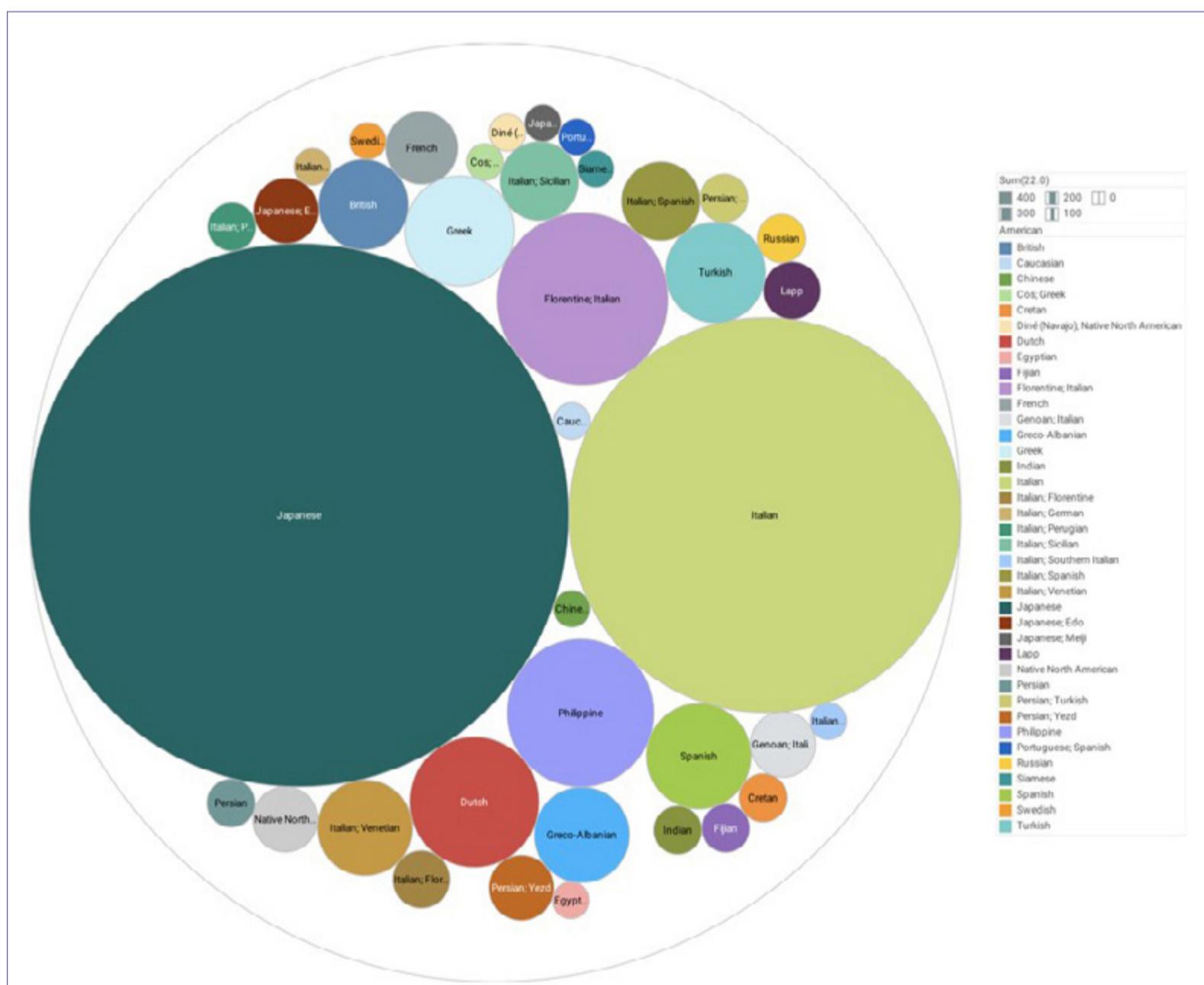
- ¿Cómo comunicar los límites de nuestras categorías en la representación final?
- ¿Debemos considerar los modos táctiles, experienciales o sociales en la visualización de datos?
- ¿Podemos concebir salidas visuales en el campo expandido como murales, esculturas, textiles o instalaciones de datos?

En un rato voy a retomar estas preguntas, pero ahora voy a compartir con ustedes cómo se fueron armando mis datasets.

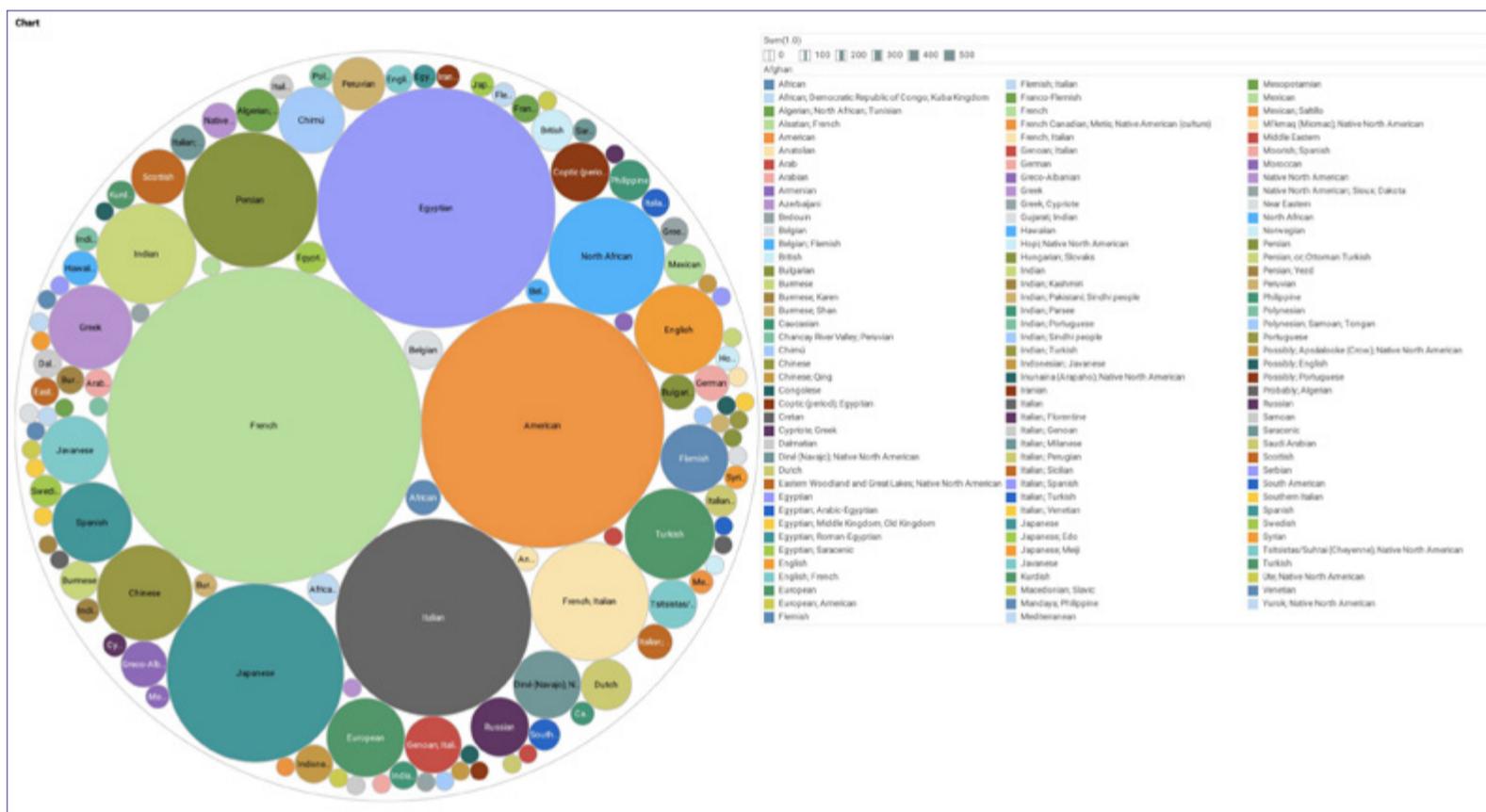
PROCESO DE MODELADO DE VISUALIZACIÓN

Para el modelado digital de la información decidí utilizar una herramienta (*Visualize* de InetSoft) que me brindaba bastante posibilidades de salidas y flexibilidad a la hora de trabajar con datos.

Cada dataset -como ya señalé- representa 20 años de adquisiciones para la colección textil del museo. Le asigné un color y un círculo a cada cultura -tal y como es definida por la base datos y cuya definición determina, finalmente, el ingreso de dichas piezas en la colección. El tamaño del círculo representa el volumen numérico de piezas de esa cultura en particular. Cabe aclarar, que las piezas textiles incluidas no son piezas de autor, sino producciones anónimas.



Visualización de dataset para el bienio 1890-1909. Gráficos: Mariela Yeregui



Visualización de dataset para el bienio 1910-1929. Gráficos: Mariela Yeregui

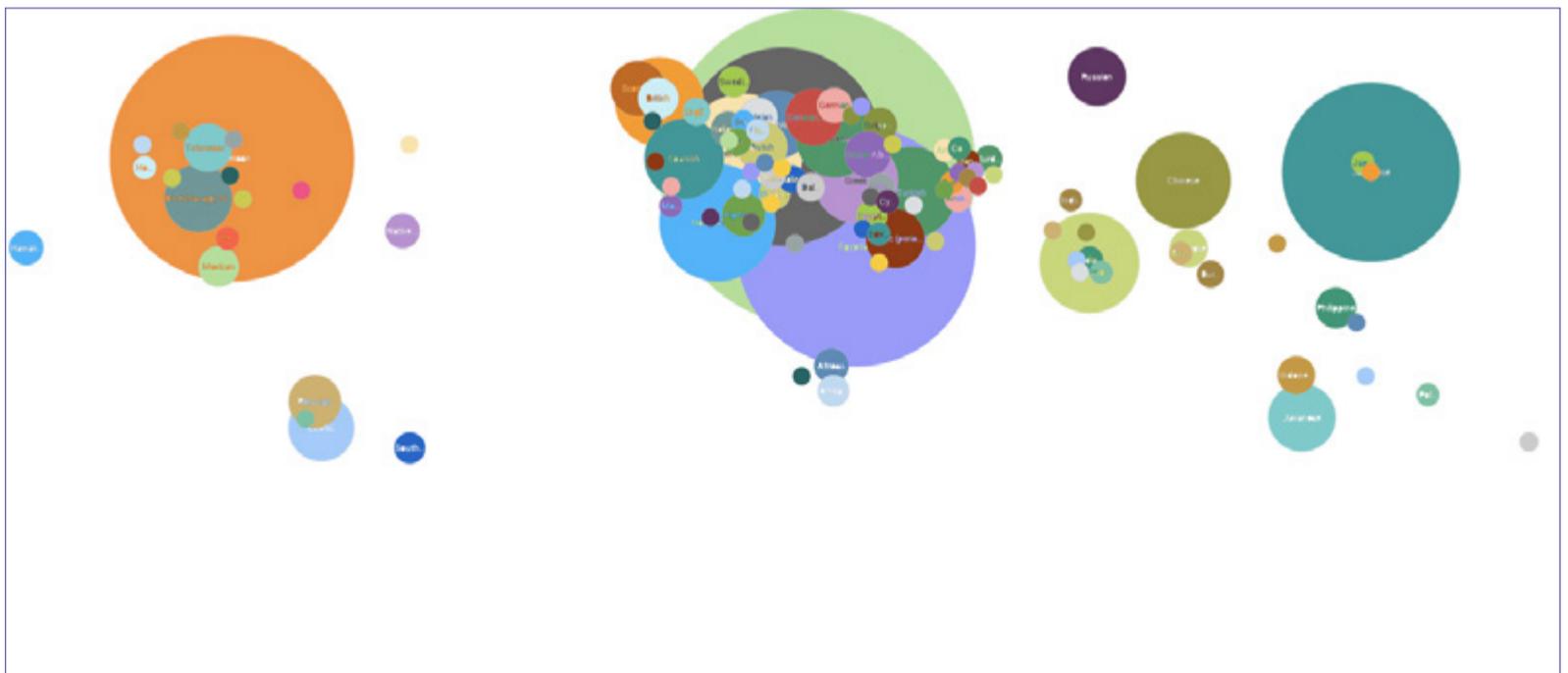
Dado que trabajo con la colección textil y gran parte de mi práctica artística es de carácter textil, empecé a evaluar las materialidades textiles como una posible salida material de la visualización de la evolución del acervo de la colección. En suma, una colección textil cuyos datos puedan ser visualizados a partir de sus propias materialidades, estéticas, imaginarios. Así es que, más tarde, la información digital relativa al color de los datos la traduje a hilos físicos. Relevadas 150 culturas de acuerdo a la base de datos, a la definición digital cromática de cada dato le asigné un color análogo en variante física: hilo de bordar.

A poco de echar a andar, me pregunté cuál era el fin último de este recorrido. Y lo que sin dudas emerge es la idea de pensar al propio proceso como una forma de investigación en sí misma, como un “acariciar” al dato para que conecte con cierta emocionalidad de un conjunto -sabido que este conjunto alberga materialidades que dan cuenta de experiencias anónimas -sin dudas depositarias de emociones y subjetividades. Haciendo propias las palabras de Calvillo, “el foco no se centrará en lo que el objeto puede hacer por la investigación, sino en cómo la creación de un objeto (una visualización digital) puede ser un método de investigación” (CALVILLO, 2019, p. 66). Un método de investigación que alumbre la emocionalidad del dato en tanto signo de un objeto de la colección museal, creando un diálogo transversal entre la contextura digital y el dato sensible que modela la dimensión físico-objetual.



Traducción manual de datos digitales a físicos. Foto: Mariela Yeregui

Simultáneamente, transferí cada uno de los círculos a un planisferio para dar cuenta de la localización geográfica de esas culturas, dando por resultado los siguientes gráficos:



Visualización de dataset distribuida geográficamente para el bienio 1910-1929. Gráficos: Mariela Yeregui

En paralelo, fui tomando nota pormenorizada y exhaustiva de todas las inconsistencias que la categoría “cultura” -tal y como es concebida en la metadata- supone.

Entonces, a la hora de analizar los datos, las preguntas 1 y 2 (¿Es nuestra metadata la correcta?; ¿Qué categorías damos por sentadas?) me llevaron a pensar en una granularidad de los datos -no necesariamente incorrección-, lo que implicaría un tipo de diseño que dé cuenta de estas fugas, dispersiones y contradicciones.

Por otro lado, y atendiendo a la pregunta 4 en relación al diseño de visualización (¿Cómo sacar partido de la experiencia encarnada y afectiva para potenciar el diseño de visualización?), hay algo que me interesa particularmente -como lo señalé anteriormente- y que es la traducción de datos digitales a datos físicos.

En “The Textility of Making” (2010), Tim Ingold, en respuesta a esta visión ontológica del mundo material, propone una perspectiva alternativa, que denomina la “textilidad del hacer”. La textilidad, al hacer hincapié en los materiales y las fuerzas, se centra en el movimiento y los procesos de negociación entre el material y la acción humana, integrando aspectos de la corporeidad, las propiedades materiales, el conocimiento frente al saber hacer y la agencia. En ese sentido, observo en el bordado y en su capacidad para re-interpretar, para capturar el gesto, para articular una acción encarnada y háptica -un recurso que enhebra la textilidad, otorgando emocionalidad al dato.

Este trabajo de investigación contempla la visualización de su colección textil a través de su materialización en un mantel de tela de algodón blanco de 2,5 mts x 2 mts., sobre el que se transferirán bordados manuales que corresponden a datasets que ilustran más de cien años de adquisiciones, agrupadas en conjuntos de dos décadas. En la parte central, por otra parte, se embeberán pequeñas pantallas LCD donde se incluirán todas las anotaciones que dan cuenta de los desvíos, contradicciones y dispersiones. Si retomamos las preguntas enunciadas (¿Cómo registramos lo que no encaja en las categorías fijadas?; ¿Cómo comunicar los límites de nuestras categorías en la representación final?; ¿Debemos considerar los modos táctiles, experienciales o sociales en la visualización de datos?; ¿Podemos concebir salidas visuales en el campo expandido como murales, esculturas, textiles o instalaciones de datos?), esta forma de visualizar la colección, en gran medida, responde a estas preguntas al generar una lectura crítica y no-reduccionista de la colección, desplegando la tactilidad, visualidad y los interrogantes críticos que dejarán trasuntar una emocionalidad disrumpiendo en la objetividad del dato.

CONCLUSIONES

La visualización bordada de datos de una colección museal implica representar información relacionada con las piezas del acervo del museo a través del arte del bordado. Esta técnica fusiona datos con elementos visuales y táctiles para crear una representación artística y tangible de la información. A diferencia de las visualizaciones tradicionales, que pueden ser gráficos o representaciones visuales, este tipo de visualizaciones, asociadas con representaciones emocionales de los datasets, agrega una dimensión artesanal, sensible, háptica y emocional a la presentación de los datos, poniendo en crisis nociones de objetividad y neutralidad.

REFERENCIAS

- CALVILLO, Nerea. “Digital Visualizations for Thinking with the Environment”. In: VERTESI, Janet & RIBES, David (Ed.). *digitalSTS A Field Guide for Science & Technology Studies*. New Jersey: Princeton University Press, 2019, 61-75.
- D’IGNAZIO, Catherine y KLEIN, Lauren. “Feminist Data Visualization.” Actas del Workshop on Visualization for the Digital Humanities at IEEE VIS Conference, Baltimore, Maryland, 2016.
- HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.
- INGOLD, Tim. “The textility of making”. *Cambridge Journal of Economics*, Vol. 34, Issue 1, pp. 91-102, 2010, Disponible en SSRN: <https://ssrn.com/abstract=1540398> or <http://dx.doi.org/10.1093/cje/bep042>
- O’DOHERTY, Brian. *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC, 2011.

O FUTURO DAS AÇÕES MUSEAIS EM ESPAÇOS UNIVERSITÁRIOS DE ARTE CIÊNCIA E TECNOLOGIA

Cristina Landerdahl

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)²⁹

INTRODUÇÃO

Atualmente, os museus estão cada vez mais voltados em aprimorar a experiência do público, buscando criar episódios individuais dentro do espaço expositivo. Para isso, é preciso considerar diversos fatores, incluindo as especificidades do ambiente, as linguagens das obras e o perfil do público visitante.

Além disso, é preciso considerar o futuro das ações museais dentro de um contexto de inclusão e acessibilidade, em uma sociedade composta por cidadãos que apresentam diferentes habilidades e necessidades. Pois, um espaço não inclusivo atende somente uma parte da população. A necessidade de destacar que um museu é inclusivo revela que, muitas vezes, a acessibilidade ainda não é algo comum nestas instituições. Essa “diversidade de habilidade” (DOBAÑO, 2013) presente na sociedade pode ser de natureza física, sensorial ou cognitiva, e ainda transitória ou permanente.

Em “O Futuro dos Museus” (2022), András Szántó estabelece um diálogo durante as entrevistas com os convidados, algumas vezes questionando o posicionamento de museus, independente do tamanho da instituição ou de sua abrangência. Destaca a importância de discutir tópicos como desigualdade, justiça social, polarização política e meio-ambiente. O autor (2022, p. 11) afirma que durante o desenvolvimento do livro

29 Este artigo foi escrito a partir da palestra realizada para o 18º Simpósio de Arte Contemporânea, utilizando também os materiais da Profa. Dra. Tamara Bueno Doral (UCM/Madrid).

Crescia o consenso de que as instituições de arte deviam voltar a alinhar-se com uma sociedade que se caracteriza por modificações cada vez mais rápidas. Mas, as turbulências do ano de 2020 aceleraram a chegada das definições, ao obrigar os museus a enfrentar perguntas fundamentais sobre sua pertinência e viabilidade.

A nova definição de museu do ICOM, que foi aprovada em agosto de 2022, na cidade de Praga, inclui questões de sustentabilidade e inclusão por primeira vez, estabelecendo que

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos (“Museum Definition”, 2022).

As novas atribuições dos museus, nesta definição, tornaram mais abrangente o campo de ação destas instituições, atualizando seu posicionamento no século 21. Desta maneira, os museus precisam modificar sua postura com relação ao espaço e ao público, às exposições e às atividades propostas dentro e além de suas paredes. Eles devem propor e abrigar discussões, desenvolver estratégias, descobrir oportunidades e disseminar o conhecimento. As instituições têm de proporcionar espaços mais democráticos e inclusivos, onde a sociedade possa sentir-se parte integrante.

François Mairesse (MAIRESSE, 2023, p. 303) acredita que

os desafios para os museus de hoje exigem que os líderes ajam com convicção, coragem e compromisso para fazer as perguntas difíceis, eliminar práticas obsoletas e excludentes, reter o que continua sendo útil, manter o curso a longo prazo para transformar as práticas dos museus e realizar as mudanças fundamentais necessárias para alcançar e manter a relevância.

Ainda, o autor destaca museus contemporâneos devem:

- Colocar o público e a comunidade como pontos centrais das instituições, estabelecendo um engajamento significativo, inclusivo e respeitoso;
- Equilibrar a realidade externa contemporânea (sociedade) com as possibilidades de utilização do museu como espaço de ações positivas;

- Introduzir aspectos de inclusão e diversidade, por meio de colaboradores, conteúdo, exposições, oficinas;
- Ser atuante no trabalho de conscientização, fomento e aplicação de programas sustentáveis, dentro e fora da instituição;
- Estabelecer diálogos com o público e acolher novas perspectivas;
- Cumprir sua missão com integridade, responsabilidade e transparência.
- As transformações e adaptações nos museus acontecem em diferentes âmbitos, e uma delas é com relação ao uso tecnologia também nos espaços de exposição

NARRATIVAS HIPERMEDIA E OS DESAFIOS DOS MUSEUS NA CONTEMPORANEIDADE

[...] os museus promovem a memória, a cultura, a educação e a ciência; oferecem qualidade de vida às comunidades onde estão inseridos: são lugares de encontro e diálogos, e têm a importante missão de proteger o patrimônio cultural, material e imaterial [...] (ICOM BRASIL, 2022).

A fim de viabilizar formas variadas de diálogo entre o público, as obras e o espaço expositivo, são propostas diferentes narrativas por parte das instituições museais, reafirmando o estabelecimento de ações afirmativas. O estabelecimento destas narrativas hipermídia, que conjugam recursos analógicos e digitais, também pode propiciar uma maior integração de visitantes que apresentam diferentes condições físicas, sensoriais e cognitivas, tornando a exposição mais acessível e abrangente, criando identificações entre museu e visitante.

Neste processo deve-se pensar em uma museografia integradora, para propor vivências por meio do planejamento da equipe curatorial e expográficas, através do uso de recursos analógicos e tecnologias digitais pode-se planejar e executar projetos de exposições para atender a uma maior diversidade de público.

Esta terminologia *museografia integradora* foi adotada no projeto *Arte, accesibilidad y museografia integradora en los Museos y Colecciones de la Universidad Complutense de Madrid*

(PR26/16-14B-1)³⁰, que buscava pesquisar novos discursos acessíveis dentro do espaço expositivo, a fim de aproximar os museus e coleções da *Universidad Complutense de Madrid* dos coletivos com diferentes deficiências, seguindo a estratégia europeia de “cultura para todos”.

Com relação aos recursos digitais, a utilização das Tecnologias de Informação (TICs) auxiliou na democratização e globalização do conhecimento para uma parcela da população. Mas, os equipamentos digitais sofrem com a obsolescência tecnológica, que é uma barreira imposta pela indústria fazendo com que os aparelhos tenham uma vida útil em torno de 5 anos. Isto acaba por induzir ao consumo de novas tecnologias para dar continuidade a experiências atualizadas, com novas funcionalidades de um celular ou outro dispositivo digital.

A criação de narrativas é uma estratégia eficaz para estabelecer relações variadas entre a exposição e o público, proporcionando experiências antes, durante e depois da visita ao museu. Por meio de diferentes meios de comunicação, como textos, imagens, áudio, vídeo, modelos 3D, e outros recursos, pode-se também promover a integração de públicos com algum tipo de habilidade ou necessidade especial.

Como resultado do uso de diferentes plataformas são geradas “narrativas hipermídia” (BARIAGA LÓPEZ; MORENO SÁNCHEZ; NAVARRO NEWBALL, 2017; MORENO SÁNCHEZ, 2002, 2012, 2015), para possibilitar experiências envolventes e interativas aos visitantes, dentro no contexto museal, que pode ser iniciada antes da visita e estender-se para depois dela. Forma-se um “ecossistema digital” que pode ser utilizado em exposições *in situ* ou virtuais, fazendo com que a experiência ultrapasse o espaço local e o tempo em que ocorre a mostra.

É preciso conhecer a diversidade de público dos aparelhos culturais, e possibilitar a inserção de todos aqueles que estiverem nestes espaços.

A TECNOLOGIA E O ECOSISTEMA DIGITAL NO MUSEU

Entende-se a tecnologia como uma terminologia abrangente que inclui conhecimentos e aplicações desenvolvidas e aprimoradas ao longo dos séculos nas sociedades. Mais recentemente, as transformações do século 20 podem ser percebidas por meio do desenvolvimento de sistemas

30 “Arte, accesibilidad y museografía integradora en los Museos y Colecciones de la Universidad Complutense de Madrid (PR26/16-14B)”, [s.d.]. Disponível em: <https://www.ucm.es/historiadelarte-1/museografiaintegradoracomplutense>. Acesso em: 10 maio 2023.

informáticos e computadores cada vez menores, mais rápidos e poderosos; de equipamentos digitais e a popularização da internet acessível para grande parte da população; das tecnologias contemporâneas como a Realidade Virtual (VR), Realidade Aumentada (AR), Internet das Coisas (IoT), Inteligência Artificial (IA) e tantas outras que são apresentadas a cada dia.

Todo este desenvolvimento tecnológico está sendo utilizado dentro dos espaços museais, por meio de obras de videoarte, *gameart*, *net art*, nanoarte, entre outras, que são instauradas por meio da informática; de repositórios digitais que garantem a preservação do acervo em cadeia de custódia confiável, de acordo com resoluções internacionais; de propostas curatoriais e expográficas planejadas para determinado público; de material gráfico adequado; da gamificação de exposições; entre outras possibilidades.

A construção de narrativas no espaço expográfico envolve análise e escuta do público-alvo, a fim de atender às suas necessidades, aproximando-o do local, em concordância com o que foi citado de Mairesse anteriormente. O projeto de sinalização deve ser simples e claro, integrado ao projeto arquitetônico de maneira harmônica e não-intrusiva. Os projetos curatoriais e expográficos devem acontecer a partir de quatro grandes grupos de elementos: de desenho, de acessibilidade, de ambiente e entorno e de inovação (DOMÍNGUEZ RIGO, 2020, p. 115).

O uso das tecnologias de informação e comunicação devem ser pensadas para criação de interação, experiência e conectividade do visitante com o espaço, e do espaço com o visitante, como uma via retroalimentada, conforme o modelo de Duncan Cameron (CAMERON, 1968), trazido por Angela García Blanco (GARCÍA BLANCO, 1999) e Marília Xavier Cury (CURY, 2005). Blanco (1999, p. 66) fala do modelo de Cameron que considera a equipe curatorial como emissor, a exposição como meio, e o visitante como receptor, que retroalimenta a equipe curatorial.



Figura baseada no modelo de comunicação de Duncan Cameron apresentado por Angela García Blanco (1999, p. 66).

COMO TORNAR O ESPAÇO MAIS ACESSÍVEL?

Inicialmente, analisando o equipamento cultural e suas características. Os museus têm particularidades, por exemplo, quanto às linguagens artísticas das obras que ali são expostas, sua finalidade, seu espaço físico.

O Museu Arte Ciência Tecnologia da Universidade Federal de Santa Maria, o MACT, por exemplo, é um museu universitário que expõem obras digitais de Arte, Ciência e Tecnologia, instauradas em um contexto de pesquisa transdisciplinar. Os projetos artísticos expostos abrangem diferentes linguagens, como videoarte, gamearte, net art, entre outras, projetadas ou exibidas em telas. Tem como coordenadoras a Profa. Dra. Nara Cristina Santos, das Artes Visuais; Profa. Dra. Maria Rosa Chitolina, das Ciências; e Profa. Dra. Juliana Kaizer Vizzotto, da Tecnologia; cada uma representando uma das áreas do museu. Edward Shanken (2013, p. 102) afirma que equipes transdisciplinares, com diferentes pontos de vista de pesquisa e atuação, conseguem atingir resultados que não seriam atingidos por cada uma das áreas de maneira isolada.

O espaço físico do MACT é bastante particular, pois está localizado no mezanino do Planetário da UFSM, com formato de anel ao redor da cúpula onde são projetados (internamente) os vídeos. A exposição dos projetos artísticos acontece neste corredor circular que contorna a meia lua. Existem duas entradas para acessar o espaço expositivo, uma a frente da escada que chega do pavimento térreo e outra à direita, que temporariamente não está sendo utilizada.

Por ser um museu universitário, tem-se desafios diferentes do que aqueles enfrentados por museus da iniciativa privada. O MACT faz parte de uma instituição de ensino superior federal, com obrigações e normativas que devem ser seguidas por todos os órgãos a ela associados. Não tem autonomia de decisões e ações. Depende de financiamento interno ou de projetos de editais.

Fachada do Planetário e do MACT, na inauguração do espaço expositivo, em 20 de agosto de 2021.
Fonte: LABART. Foto: Fernando Codevilla.



CONCLUINDO

O futuro dos museus passa pelo enfrentamento de desafios relativos a propiciar experiências antes, durante e depois das visitas nas instituições. Também por viabilizar um espaço democrático e inclusivo, onde o público se sinta participe das atividades e exposições propostas.

Por meio de narrativas hipermídia, utilizando recursos analógicos e digitais, é possível facilitar a inclusão e o engajamento do público, favorecendo a transformação destes espaços em locais democráticos e inclusivos por meio de ações afirmativas. Ao adotar estas práticas, os museus podem cumprir sua missão de preservar e disseminar o conhecimento de maneira abrangente, seguindo a nova definição de museus do ICOM, e em concordância com a contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

Livros

- BEIGUELMAN, G. Memória da amnésia: políticas do esquecimento. São Paulo: Edições Sesc, 2019.
- BEIGUELMAN, G. Políticas da imagem: Vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- CURY, M. X. Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.
- GARCÍA BLANCO, A. La exposición, un medio de comunicación. [s.l.] Ediciones Akal, 1999.
- MAIRESSE, F. Dictionary of Museology. London: Routledge, 2023.
- MORENO SÁNCHEZ, I. Musas y nuevas tecnologías. El relato hipermedia. [s.l.: s.n.].
- SHANKEN, E. A. Inventar El Futuro: Arte, Electricidad, Nuevos Medios. [s.l.] BoD, 2013.
- SZÁNTÓ, A. El futuro de los museos. 28 diálogos. 1ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A., 2022.

Artigos de periódicos na internet

- BARIAGA LÓPEZ, B.; MORENO SÁNCHEZ, I.; NAVARRO NEWBALL, A. A. La narrativa hipermedia en el museo. El presente del futuro. *Obra digital*, n. 12, p. 101–121, 28 fev. 2017.
- CAMERON, D. F. A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education¹. *Curator*, v. 11, n. 1, p. 33–40, 1968.
- DOBAÑO, A. Diseño para todos, museos para todos. *Miradas desde la copa. e-Revista de Comunicación y Patrimonio cultural*, n.º 4, p. 6–19, 2013.

- DOMÍNGUEZ RIGO, M. Señalética inclusiva e innovadora en museos y colecciones de la Universidad Complutense de Madrid: reflexiones y propuestas de intervención. Em: BUENO DORAL, T.; GONZÁLEZ HERNANDO, I.; NAVAJAS SECO, R. (Eds.). Cultura y tecnologías digitales socialmente responsables e innovadoras. Gijón, Asturias: Ediciones Trea, 2020. p. 113–120.
- MORENO SÁNCHEZ, I. Iconos hipermedia: La llave interactiva. Revista ICONO14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes, v. 1, n. 1, p. 123, 19 abr. 2012.
- MORENO SÁNCHEZ, I. Interactividad, interacción y accesibilidad en el museo transmedia. Revista de estudios de comunicacion, p. 87–107, 2015.
- ZANIN, M.; ARRUDA, A. G.; ROTHBERG, D. Pesquisa e inovação responsáveis: conceituação, surgimento e desafios para implementação. Em Questão, p. 14–38, 29 set. 2021.

Sites

- Arte, accesibilidad y museografía integradora en los Museos y Colecciones de la Universidad Complutense de Madrid (PR26/16-14B). Disponível em: <<https://www.ucm.es/historiadelarte-1/museografiaintegradoracomplutense>>. Acesso em: 15 maio. 2024.
- ICOM BRASIL. Museus e o futuro do Brasil. Carta aos candidatos Eleições 2022. , 2022. Disponível em: <<https://icom.org.br/carta2022/#:~:text=Os%20museus%20promovem%20a%20mem%C3%B3ria,patrim%C3%B4nio%20cultural%2C%20material%20e%20imaterial>>. Acesso em: 22 maio. 2023
- Museum Definition. Disponível em: <<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>>. Acesso em: 16 jul. 2023.
- RRI TOOLS. About RRI. Disponível em: <<https://rri-tools.eu/pt/about-rri>>. Acesso em: 15 out. 2023.

ESTAR COM O TEMPO: REFLEXÕES SOBRE UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE E TECNOLOGIA

Andrea Capssa, Jamille Marin Coletto, Pierre Jácome Nascimento, Isabella Bittencourt, Maitê Silva Estral
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

O presente artigo se desenvolve a partir da exposição “Estar com o Tempo”, realizada em comemoração aos dezoito anos do Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais/LABART, através das experiências da equipe na construção e realização da mesma. A exposição ocorreu no período de 6 a 27 de outubro de 2023 na Sala Jeanine Viero do Museu de Arte de Santa Maria/MASM e apresentou artistas, docentes e discentes da Universidade Federal de Santa Maria, e demais convidados nacionais e internacionais.

Inicialmente as equipes responsáveis na curadoria e expografia buscaram dialogar com temas contemporâneos, explorando questões relacionadas ao tempo presente, à natureza e à sustentabilidade, das ciências cognitivas e da robótica, da bioengenharia e da vida artificial.

Para refletir e sustentar esse diálogo, a equipe buscou respaldo teórico em Stephen Wilson, para compreender relações emergentes entre as áreas de conhecimento, Edward Shanken para refletir sobre Sistema, Oliver Grau para compreender a Arte Virtual, Edgar Morin, para discutir Transdisciplinaridade, e Boris Groys com a definição de ser “contemporâneo”, ou seja, alguém que colabora com o tempo.



Card de divulgação da exposição “Estar com o Tempo”, 2023.
Material gráfico: Cristina Landerdahl/LABART
Fonte: Perfil do LABART no Instagram (@labart.ufsm)

A exposição “Estar com o Tempo” buscou apresentar pesquisadores, docentes e discentes, que integram o Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq e o LABART, ou aqueles que já não possuem mais vínculo direto com a pesquisa realizada pelo laboratório, mas que fizeram parte do mesmo em algum momento de sua graduação ou pós-graduação. As obras apresentaram diversidade na linguagem artística, desde a fotografia digital, vídeo instalação até arte computacional.

Para a equipe LABART, realizar uma exposição em arte e tecnologia no MASM, fora do meio acadêmico, e recebendo assim diversos públicos foi de grande relevância na comemoração desses dezoito anos de história, sendo a Universidade Federal de Santa Maria/UFSM a primeira universidade criada no interior do Brasil, é muito importante preservar e incentivar a troca de experiências entre a comunidade local e a acadêmica, fomentando o interesse da população nas atividades desenvolvidas pela universidade, como também pelo dever acadêmico de entregar sua produção para além dos muros institucionais.



Card de divulgação dos artistas da exposição “Estar com o Tempo”, 2023.
Material gráfico: Cristina Landerdahl/LABART
Fonte: Perfil do LABART no Instagram (@labart.ufsm)

DESAFIOS ESTRUTURAIS: ADAPTABILIDADE TECNOLÓGICA

Obras de arte que envolvem tecnologia possuem características próprias - como qualquer outra arte - e necessitam de condições e materialidades específicas, sendo por vezes incompatíveis com algumas estruturas museais. Esse atrito “[...] exige uma outra geração de curadores completamente diferentes, uma que contorne as estruturas do museu como um todo [...]” (Danto, 2006, p. 21). E foi diante desse contexto que as equipes curatorial e expográfica trabalharam juntas para pensar possibilidades de contornar as estruturas modernas que ainda constituem muitos museus na contemporaneidade. Portanto, observa-se que é necessário, do ponto de vista museal, estar com o tempo desde as suas estruturas. Os espaços expositivos precisam acompanhar as transformações no campo da arte, atualizar as suas dinâmicas e estratégias de apresentação, sobretudo para uma maior participação do público em mostras como essa.

Grande parte das obras que compõem a exposição “Estar com o Tempo” resulta da pesquisa atual desenvolvida na graduação e pós-graduação em Artes Visuais da UFSM vinculadas ao campo da Arte e Tecnologia. O que oportunizou aos mestrandos um contato com pesquisas diversas, além de poder conhecer um pouco a trajetória do laboratório. A exposição no MASM também permitiu um maior contato com a comunidade, o que é muito importante na formação acadêmica dos mestrandos, para que possam mostrar a relevância de suas pesquisas para a comunidade além de ter a possibilidade de retorno sobre seu trabalho.

Como integrantes do LABART, os mestrandos já tiveram diversas experiências de montagem de exposição que envolvessem a arte e a tecnologia, para além das suas próprias pesquisas. No entanto, grande parte dessas obras se situavam em um ambiente propício para tal: o Museu Arte Ciência Tecnologia, situado junto ao mezanino do Planetário/UFSM, e coordenado por professoras das áreas de conhecimento que nomeiam o mesmo, sendo elas Prof^a Dr^a Nara Cristina Santos (Centro de Artes e Letras/CAL), Prof^a Dr^a Maria Rosa Chitolina (Centro de Ciências Naturais e Exatas/CCNE) e Prof^a Dr^a Juliana Vizzotto (Centro de Tecnologia/CT).

Ter a experiência de montar o trabalho de sua própria pesquisa e demais produções que envolvem arte e tecnologia em um espaço que não tem estrutura para tal foi um desafio novo. Repensar a própria estrutura do trabalho em função das condições estruturais do museu foi um ótimo exercício para conceber estruturas mais adaptáveis e independentes, principalmente em obras de instalação que ocupam ou criam espaços.

Para os alunos de Pós-Graduação, a exposição contribuiu fortemente para poder entender a própria pesquisa, situada em um âmbito não acadêmico, e como nesta exposição em

específico, saber contornar os desafios que vão surgindo no desenvolvimento não somente da montagem e expografia mas também na constituição das obras em si, compreendendo a quase sempre presente necessidade de um “jogo de cintura” para a concretização de uma exposição. Certamente não serão todos os locais expositivos que apresentaram tais características que exijam dos artistas realizar alterações em seu plano expositivo, visto que em sua maioria, locais pensados para receber exposições de arte e tecnologia são pensados e preparados para oferecer suporte para tais obras.

Contudo, analisando a situação e as condições apresentadas pelo Museu de Arte de Santa Maria, podemos dizer que a exposição teve um resultado satisfatório, pelo menos ao que diz respeito às pesquisas de pós-graduação, que em um primeiro momento necessitam deste caráter experimental e de rápidas soluções para entender o que precisa ser ajustado e o que já está melhor encaminhado em suas produções.

Entender as especificidades técnicas oferecidas pelos espaços expositivos e saber como trabalhar com elas, auxilia grandemente nas pesquisas de pós-graduação em Artes Visuais, especialmente para os artistas que além de expor, atuam também no apoio curatorial e expográfico, como é o caso de alguns presentes na exposição “Estar com o Tempo”, que certamente aproveitam dos desafios encontrados para elaborar planos de ação reserva já prevendo as possibilidades, ou impossibilidades, técnicas de cada local de exposição.

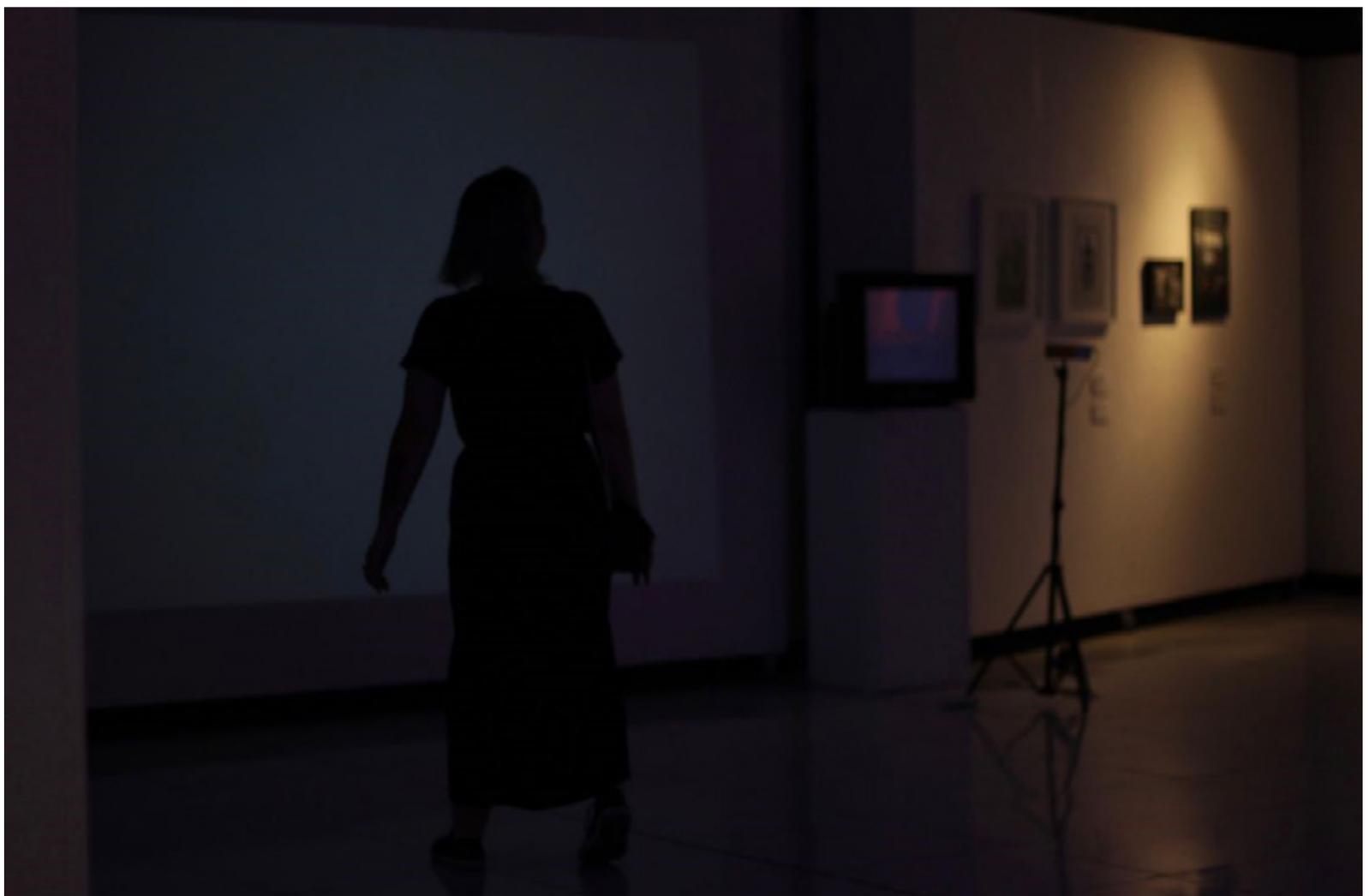
Para os graduandos em Artes Visuais, a exposição permitiu contato direto com todos os aspectos que envolvem a construção de uma exposição artística, incentivando o pensamento crítico, o estudo teórico e a realização prática. A graduação é o período de experimentação e experimentação, ideia e realização, projeção e construção do seu eu profissional, com isso, a participação ativa no grupo de pesquisa possibilita todos esses aspectos que englobam o ser discente. O contato com os artistas foi complementar dessa experiência, todo o processo desde convidá-los e recebê-los para a montagem ajudou a compreensão



Registro de abertura da exposição “Estar com o Tempo”, 2023.
Fotografia: Andrea Capssa
Fonte: acervo LABART

do que é necessário para a formulação e execução de uma exposição, e também como é essa percepção de estar com artistas e trabalhar em conjunto à eles.

Espera-se que ao fazer parte de um grupo de pesquisa haja uma ampliação de conhecimento com aquilo que é proposto como tema. No entanto, ao decorrer do tempo no grupo de pesquisa a equipe também foi capaz de adquirir uma experiência profissional dentro e fora da academia. A exposição de 18 anos proporcionou uma amplitude na relação de interesses entre o que a universidade pode oferecer e devolver para a sociedade de forma que converse com o que o LABART busca realizar.



Registro da abertura da exposição “Estar com o Tempo”, 2023.
Fotografia: Camila Nuñez
Fonte: Acervo LABART

O Museu de Arte de Santa Maria tem uma estrutura que suporta outros tipos de exposições, entretanto para uma exposição que contou com aspectos tecnológicos foi uma tarefa difícil de conciliar. O Museu Arte, Ciência e Tecnologia, já conta com outros desafios em questão de estrutura, como por exemplo, a falta de um prédio individual e a necessidade de reformas. Para os estudantes de graduação, a experiência de participar ativamente na construção de uma exposição foi completa, ao proporcionar contato direto com as conquistas e desafios que envolvem tanto a teoria quanto a prática.



Registro da exposição “Estar com o Tempo”, 2023.
Fotografia: Gabriela Novaczinski
Fonte: Acervo LABART

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A exposição ocorreu conforme planejada, na medida do possível entre diversos fatores que fugiram do controle da equipe. Houveram visitas tanto pela comunidade de Santa Maria, quanto pela comunidade acadêmica. Graduandos em Artes Visuais tiveram a oportunidade de ir à campo, vivenciar uma experiência além das salas de aula, com trocas e aprendizado do lado de fora dos muros da universidade.

No entanto, foi desafiador construir uma exposição de Arte e Tecnologia no MASM. Há baixa receptividade para a tecnologia, uma vez que o museu não oferece a infraestrutura necessária para a exibição de determinadas obras. Como exemplo, obras que necessitam de internet via wi-fi para sua total execução, problema que precisou ser contornado para estas obras em exposição. Além da escassez de equipamentos, atualmente o museu conta com apenas um televisor e um projetor, e o fato de que as tomadas de energia eram reduzidas e distantes umas das outras.

É frustrante que o MASM não esteja preparado para receber a arte desenvolvida em Santa Maria, ou pelo menos não todos os tipos de arte. No âmbito da Arte e Tecnologia, lembrando que a parceria entre o laboratório e a Secretaria de Município da Cultura iniciou em 2005, observamos que pouco, ou nada, se desenvolveu no contexto do museu, tanto no campo administrativo, quanto no estrutural. O espaço expositivo se torna ultrapassado, sendo viável realizar exposições apenas em linguagens artísticas estáticas, como pinturas, desenhos, esculturas e fotografias. A necessidade do MASM se atualizar se torna cada dia mais urgente, uma vez que a sociedade está fortemente inserida em aspectos tecnológicos.

A estagnação do museu torna pouco atrativo para jovens artistas a inserção no Circuito de Arte da cidade, enquanto o MASM mantém uma seletividade nas exposições e oportunidades para artistas, a recusa em se atualizar acaba por tornar editais e oportunidades fora da cidade muito mais interessantes e viáveis para expor obras tecnológicas, o que acaba reiniciando o problema da falta de exposições e eventos atrativos tanto para o público que experiencia a arte contemporânea, quanto para os artistas, que se veem cada vez mais erradicados da cidade em direção às capitais culturais do país.

Contudo, apesar das dificuldades enfrentadas e desafios que surgiram durante a montagem, a exposição foi também uma oportunidade de aprender a contornar problemas que podem vir a ser inevitáveis em outras instituições com situação semelhante ao MASM. Certamente a falta de interesse público pela cultura produzida por novas linguagens influencia negativamente no espaço expositivo, mas não por isso deve-se aceitar calado que a instituição se mantenha como está. Afinal, ao se deparar com instituições alheias às transformações da arte, questiona-se: onde está o fomento à inovação no campo da curadoria?

REFERÊNCIAS

- DANTO, Arthur C. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.
- SHANKEN, Edward. Systems. Documents of Contemporary Art. Cambridge: Mit Press, 2015.
- GROYS, Boris. Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- MORIN, Edgar. É hora de mudarmos de via - as lições do coronavírus. Rio de Janeiro: Bertrand, 2020.

TRANSDISCIPLINARIDADE NAS OBRAS DO FACTO 10

Andrei Eloy, Bruna Santos Muller, Javiera Fernanda Fuentes Ponce, Maitê Silva Estral, Matheus Rafael Tomaz de Moraes Faria, Mayara Stabel Schirmer
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

INTRODUÇÃO

Diante da contemporaneidade, as exposições de arte ocupam um espaço de grande importância, não só cumprindo sua função de espaço expositivo, como também servindo de alicerce para diversas produções artísticas, ou não, dentro das mais amplas áreas do conhecimento. Como exemplo disso, temos o FACTO 10²⁷ (Festival de Arte, Ciência e Tecnologia) que em sua décima edição manteve a concepção de transdisciplinaridade como guia para a curadoria, promovido pelo MACT²⁸ (Museu Arte, Ciência e Tecnologia), museu localizado no mezanino do planetário na UFSM. Trazendo o tema 'Natureza em Metamorfose', a exposição apresenta obras que abordam essa transformação natural e metamórfica, tendo como base Emanuele Coccia, que nos diz “[...] cada espécie é uma metamorfose de todas aquelas que vieram antes dela”, assim, entendemos que há uma constante mudança dentre os ciclos de vida naturais e as formas como nós nos relacionamos com esses ciclos. Desta forma, a curadoria procurou obras de artistas de diversos países da América, que, por meio de diferentes linguagens da arte, da ciência e da tecnologia, relacionavam natureza e metamorfose. Algumas dessas linguagens da arte contemporânea são: arte digital, gamearte, fotografia, instalação, nanoarte, inteligência artificial, arte sonora e videoarte.

Com base no documento gerado no 1º Congresso Mundial sobre Transdisciplinaridade, ocorrido no Convento da Arrábida, Setúbal/Portugal. Nele, Basarab Nicolescu, Edgar Morin e Lima de

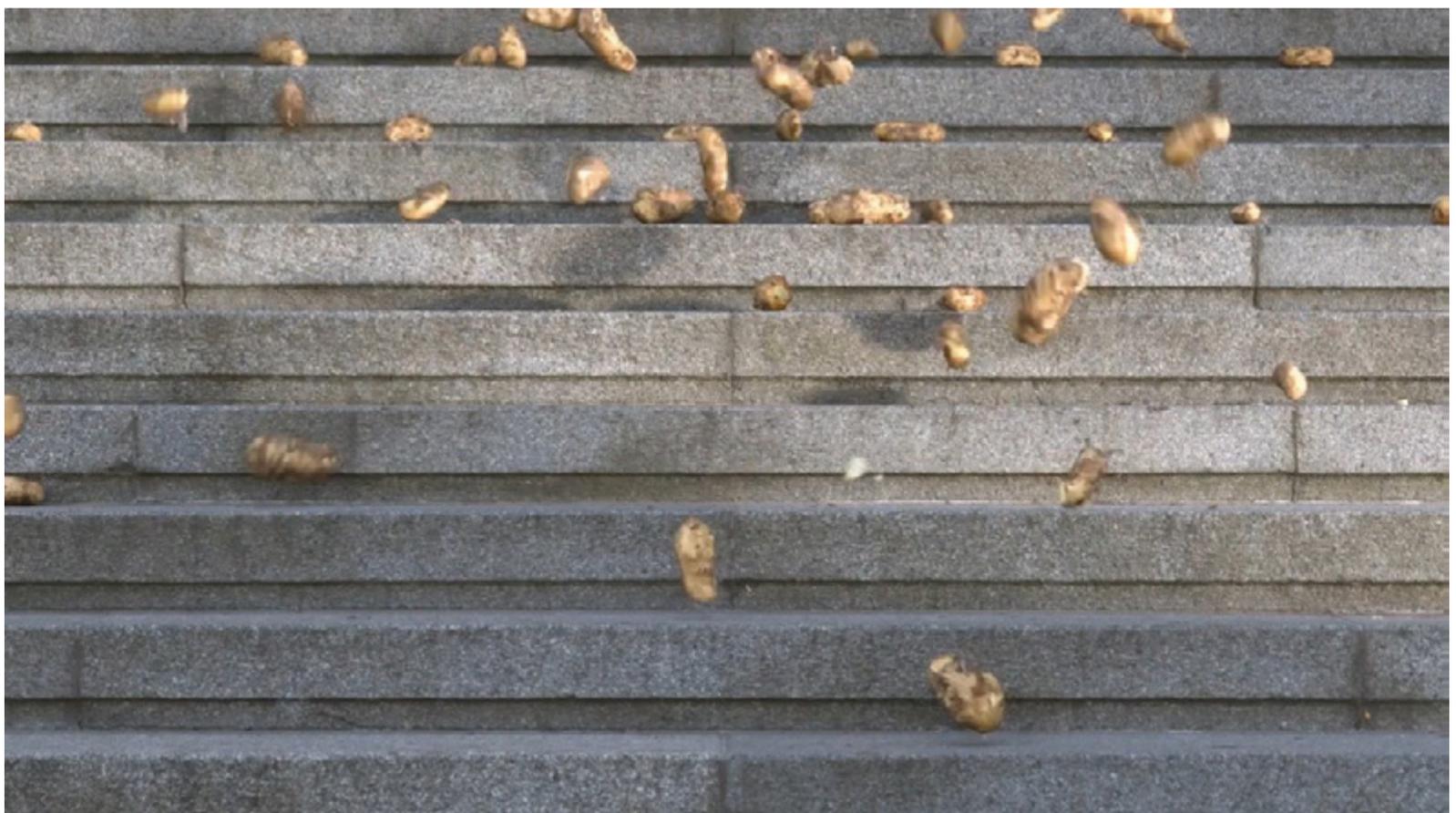
27 FACTO 10 é um Festival de Arte, Ciência e Tecnologia. Ocorreu entre os dias 23 de Agosto a 22 de Setembro, com curadoria de Nara Cristina Santos, Fernando Codevilla/UFSM e Mariela Yeregui/RISD;

28 MACT é um museu contemporâneo de Arte, Ciência e Tecnologia que explora as possibilidades artísticas dentro da transdisciplinaridade.

Freitas escreveram 14 artigos importantes para as noções de transdisciplinaridade. Nesta carta, está o pensamento da construção do conhecimento, partindo de um saber compartilhado, onde disciplinas que cooperam entre si, através de suas especificidades, buscam um resultado em comum.

BATATAS CONTRA AUTORIDADE

A obra “Insurrectas” de Gabriela Golder traz reflexões nos campos da arte contemporânea, ciência e tecnologia. A artista aborda questões sociais com muita bagagem e referência, nessa videoinstalação, ela mergulha na transformação, na energia e na revolta. A obra é enriquecida a partir das referências utilizadas pela artista, como por exemplo, as batatas de Victor Grippo e a relação que Golder faz com o modo transformação. Grippo explora a energia contida nas batatas e a ciência renovável, retornando à terra para se transformar novamente em energia e alimento. A alquimia nas obras de Grippo se entrelaça com a analogia, identificando semelhanças entre diferentes, pois ela está na relação entre a transformação da energia da natureza, a energia presente nas batatas e a consciência humana. Assim como nas batatas, a energia pode ser produzida e transformada, moldando o mundo à nossa volta.



Gabriela Golder, “Insurrectas”, vídeoarte, 3min5s, 2021
Fonte:(11) FACTO 10 | Gabriela Golder, Insurrectas, 2021 - Youtube

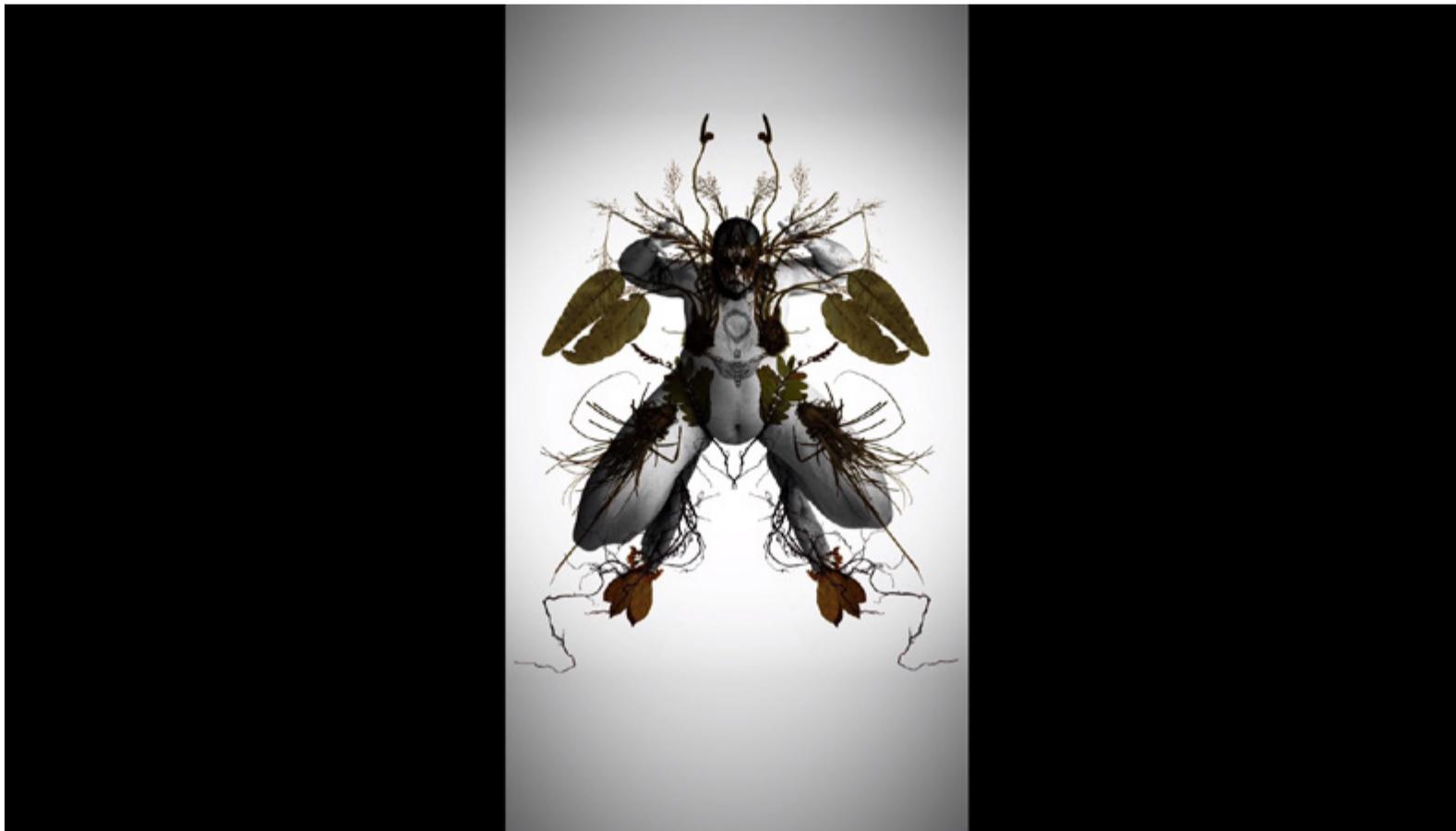
E é justamente nessa energia que transforma e molda o mundo, que a artista faz a analogia com o filme O Encouraçado Potemkin e as revoltas coletivas da revolução russa. O filme em questão nos transporta para os eventos que antecederam a Revolução Russa de 1917, onde operários marinheiros se revoltaram contra as condições de trabalho. Uma cena memorável do filme retrata o massacre de 1905 nas escadarias de Odessa, na Ucrânia, onde manifestantes foram brutalmente assassinados.

Insurrectas nos leva a refletir sobre a transformação que ocorre quando as pessoas se unem em revolta contra condições precárias de trabalho. Ela usa as batatas caindo como metáfora, comunicando essa transformação como se fossem corpos trucidados por tiros, um impacto visual potente. A escolha da utilização da batata como paralelo referencial a obra de Grippo, que gera energia, e, paralelo referencial a obra do filme, que revoluciona, podemos pensar que como produto agrícola, ela está diretamente ligada ao trabalho humano. E que sem a força do trabalho, não se tem alimento. Como diz a artista: “Elas se deslocam cheias de energia para ocupar as ruas. É a força social que gera o movimento. A multidão é a força social. Não há possibilidade de ficar parado. Não há tempo para parar” (GOLDER. 2021. p.3).

Gabriela utiliza a linguagem do vídeo, da física e da arte para nos fazer refletir sobre a transformação, seja ela na natureza ou na sociedade, ou então, na energia da sociedade. Seu nome “Insurrectas” que se levanta ou se arma contra a autoridade, também transporta a energia da força dos movimentos sociais, que infelizmente nesse caso, é retratando um massacre de trabalhadores reivindicadores. As revoltas transformam sociedades e por mais que haja um esforço do autoritarismo e czarismo (da época) de aniquilar qualquer tentativa de manifestação, é uma história que foi marcada por lutas e reivindicações dos trabalhadores por condições básicas. Numa visão capitalista e aniquiladora, as pessoas não valem de nada para o sistema, que visa somente a produção e reprodução. As batatas caindo sobre a escada podem também remeter ao desperdício de alimentos e, ao mesmo tempo, ao não protagonismo do trabalhador e sim do produto que se é gerado.

CORPO-INÇO

O artista, ativista e criador do Coletivo Inço, Audrian Cassanelli, opondo-se a proposta de interação entre observador e obra traz para o FACTO 10 a obra “Corpo-Inço”, uma série de fotomontagens onde é possível perceber um trabalho em arte digital envolvendo autorretratos de Audrian como um ser híbrido de homem e planta.



Audrian Cassanelli, “Corpo-inço”, Vídeo, tempo variável, 2021
 Fonte:(115) FACTO 10 | Audrian Cassanelli, Corpo-inço, 2021 - YouTube

Existe uma atenção aos detalhes quanto a escolha das plantas, os inços são pequenos aglomerados de ervas-daninhas que crescem em volta e no meio das plantações, segundo o artista, a ideia da sua obra é enaltecer a força que essas plantas têm ao brotarem em meio a lugares onde não são bem-vindas, vendo isso quase como uma forma de resistência da natureza. Claro que no campo da botânica, não existe um lugar proibido para plantas crescerem, porém, com o avanço da agricultura industrial, cada vez menos espaço de terra é dedicado a preservação de plantas originais de um determinado ecossistema. Ele traz sintomas concomitantes como o risco de extinção de várias espécies nativas, e, analisando por essa óptica, o espaço geográfico tem sido limitado para plantio e passa a se tornar um lugar proibitivo para tudo que insista em nascer sem ser plantado.

É através desse ponto de vista, que Audrian nos impacta e faz refletir sobre a força, resistência e a importância da conservação dessas espécies e de seu reconhecimento como parte importante do nosso ecossistema, ao se colocar como um híbrido de homem e erva-daninha - representação que muito conversa com as ideias metamórficas de Emanuele Coccia - vemos que o artista também dialoga com o lado humano da resistência, do nascer e florescer em espaços pouco convidativos. Ele trata da força que temos dentro de cada um de nós, como uma planta que insiste em nascer mesmo onde não houve plantio, questões essas que conversam muito com o lado social e político das poéticas envolvendo essa e outras obras de Cassanelli.

O PARTIR DA SENESCÊNCIA

Esta obra trata da senescência botânica e humana, da relação corpo e terra, morte e vida. A senescência é o processo de envelhecimento do corpo, não passando de uma alteração fisiológica que os seres vivos experienciam, nos humanos, o envelhecimento das células, e nas plantas, na deterioração estrutural e funcional. Ao captar imagens de diferentes materiais orgânicos, o artista apresenta a reflexão de como não somos tão diferentes da natureza que nos cerca, pois passamos pelo mesmo processo ao chegarmos ao fim da vida. Como no final de tudo voltamos para terra, como a natureza nos abraça.



Pablo Alejandro Varela, "Senescencia", videoarte, 4min e 46s, 2022
 Fonte:(114) FACTO 10 | Pablo Alejandro Varela, Senescencia, 2022 - YouTube

Pablo Alejandro captura imagens de uma folhagem inerte, porém utiliza certas ações para dar movimento e a ideia de corpo. Ele compõe a obra com frases de impacto, para instigar a reflexão do público sobre a vida e a morte. A maneira como as imagens são captadas diz muito sobre a mensagem que o artista quis transmitir, a sobreposição e os cortes quadro por quadro, passam como se fossem as etapas da vida. Mostrando a passagem do tempo e como elas nos atingem. A mudança das cores, pode dizer muito sobre o que o artista quer trazer para o público, trazer para realidade, a tridimensionalidade.

A trilha sonora utilizada ajuda muito na percepção da vida e na passagem do tempo. Um som específico que lembra um triângulo, remete ao um relógio, como um temporizador contando

o nosso tempo vivido. No momento em que as frases aparecem é perceptível uma quebra nesse som, uma contida da sobreposição de áudios para maior destaque das palavras.

Este trabalho traz a transdisciplinaridade das artes, da biologia, mais especificamente da botânica, e a tecnologia, com a captação das imagens feita digitalmente. Ele explora a tridimensionalidade, através da profundidade causada pelos diferentes pontos de vista das plantas, e com isso ele cria uma proximidade entre o público e a obra.

A colaboração entre arte e ciência é bem nítida neste trabalho, desde o significado da sua concepção até o seu título. A maneira como a obra é feita e exposta conecta a tecnologia à totalidade da obra.

VISIONS OF THE FUNGICENE

A obra que Angel Salazar leva ao FACTO 10, nomeada “Visions of the Fungicene” (2022), representa o crescimento e desenvolvimento dos fungos como agentes evolutivos da natureza. O artista explora o conceito de pós-natureza através de uma visualidade computadorizada de padrões morfológicos, gerados por meio da inteligência artificial, gerando ecossistemas, paisagens e territórios sintéticos como alternativa em contraponto aos impactos causados pelo homem na Terra.



Angel Salazar, “Visions of the Fungicene”, Vídeo/ AI Art/ 360VR, 5min 48s, 2022
Fonte: FACTO 10 | Angel Salazar, Visions of the Fungicene (Visões do Fungiceno), 2022

Seu trabalho traz uma visão de mundo baseada na relação como os fungos evoluem, se desenvolvem e habitam em conjunto com diferentes espécies, de forma que se beneficiem de forma mútua para chegar em novas formas de vida. Visão que abre espaço para pensarmos na possibilidade de descortinar outros mundos e admitir a existência de pluriversos.

Ao mesmo tempo, são utilizadas as tecnologias para tornar impressionante visualmente sua pesquisa na área da biologia sobre 3 espécies fúngicas, Agaricus, Amanita e Suillus, também conhecimentos ligados a área da eletrônica e computacional. Angel constrói uma relação entre a inteligência dos fungos e a inteligência artificial ilustrando um mundo futurista sem nós humanos, onde não humanos são protagonistas.

Sendo assim, ao nos entendermos como seres vivos de uma natureza em constante transformação, como ao resto do mundo a nossa volta e que nossos recursos naturais são limitados, a busca por novas alternativas de vida se torna necessária.

Por fim, a partir da compreensão sobre nós humanos como parte dessa natureza e como agentes que podem contribuir ou degradar a mesma, acreditamos que ações em prol da preservação, o cuidado com o mundo que coexistimos aliados aos avanços tecnológicos; torna-se possível criar caminhos para a continuidade da vida na Terra.

A METAMORFOSE DO CORPO

O corpo é o suporte que permite-nos habitar o mundo, e cada parte dele é de suma importância para o seu funcionamento, pois a perda ou falha de uma parte desse corpo, dependendo qual seja, gera na vida uma transformação. A artista Cristina Collazos perdeu seu dedo esquerdo, e a obra “Bitácora de transición” leva-nos a acompanhar seu processo de recuperação e transformação.

De fato, a obra de Collazos, consiste num vídeo projetado numa televisão, onde se pode ver a imagem microscópica de um osso animal, acompanhado da voz da artista lendo sua bitácora de forma assincrônica, onde temos a possibilidade de escutar as diferentes reflexões e vinculações que ela vai criando ao longo dessa recuperação.



Cristina Collazos, “Bitácora de transición”, videoarte, 10 min. 46s., 2022
Fonte: (114) FACTO 10 | Cristina Collazos, Bitácora de transición, 2022 - YouTube

Encarar a perda de uma parte do próprio corpo é sem dúvida difícil, e é interessante como a artista transita nesse processo de uma forma amável e compreensiva. Ela tenta entender sua perda como um processo de metamorfose, da qual se vincula, relacionando sua mudança com a transformação da natureza e os animais, adaptando-se e evoluindo.

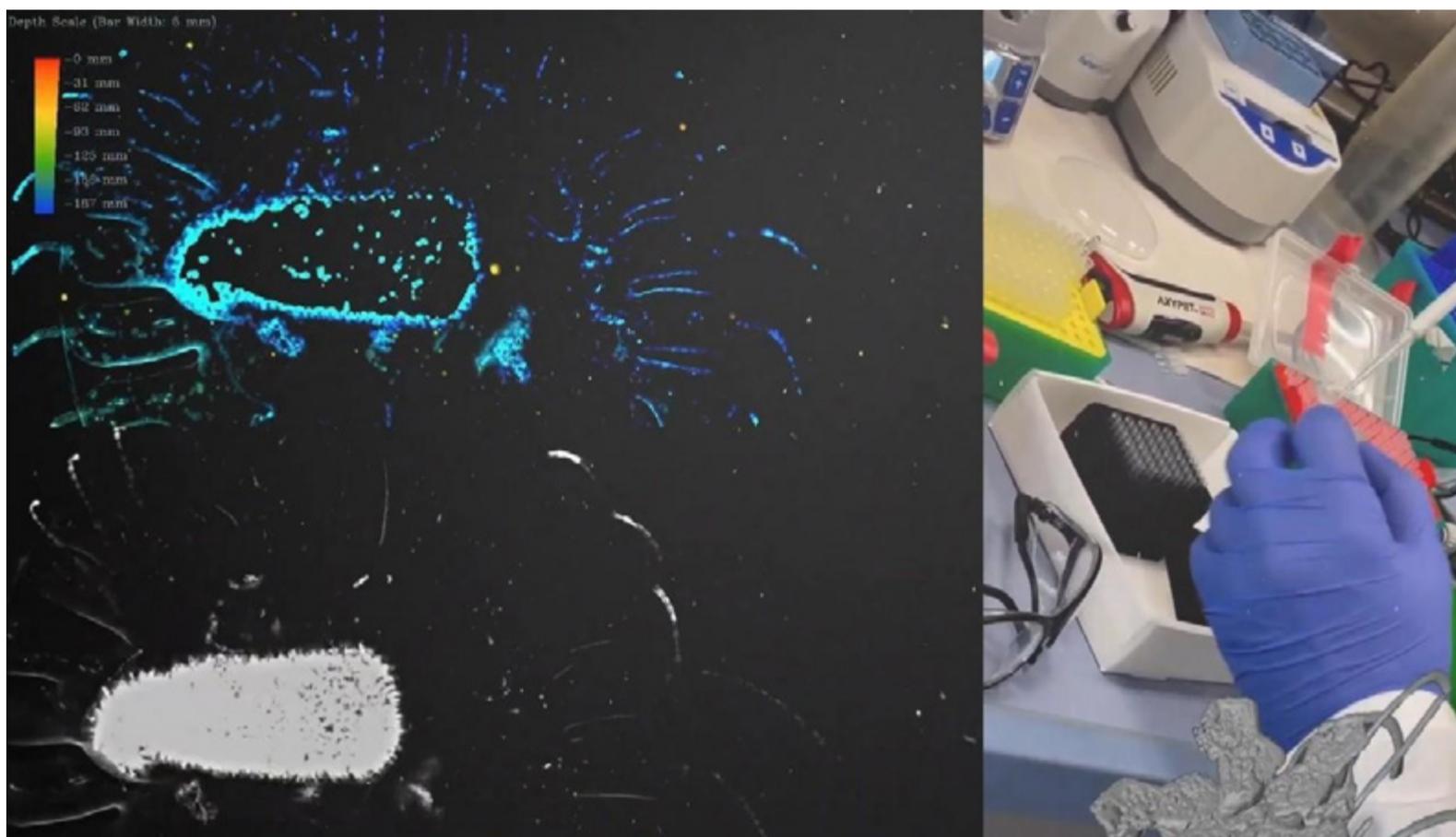
Ao longo do vídeo, quase como um estudo antropológico, a autora tenta entender seu próprio processo através de suas lembranças e cita reflexões de outras pessoas e disciplinas, como uma costura dessa memória individual e coletiva.

O conceito de metamorfose é crucial na obra de Collazos. É interessante como ela vai vinculando concepções e fazendo conexões de forma transdisciplinar para um melhor entendimento de sua perda, vinculando se com a metamorfose da natureza e os animais.

ANOTHER TWILIGHT ZONE

A obra “Another Twilight Zone”, feita a partir do programa *Artists-at-Sea*, reúne em seu projeto uma parceria entre artistas, engenheiros e cientistas oceânicos. A bordo do navio Falkor, é realizada a instrução com um suporte técnico, para os novos passageiros, sobre o funcionamento do local, pesquisa e demais instruções sobre o programa. Compartilhando abertamente

os estudos, com os dados mais recentes adquiridos no local, coletados pelo ROV Subastian (traduzido do inglês Veículo Operado Remoto Subastian), buscando uma maior difusão do conhecimento.



Shona Kitchen e Alyson Ogasian, “Another Twilight Zone”, vídeo, 3min47s, 2021
 Fonte: (114) FACTO 10 | Shona Kitchen e Alyson Ogasian, Another Twilight Zone, 2021 - YouTube

O título “Another Twilight Zone” (em tradução livre Outra Zona de Penumbra), faz referência ao termo que se refere a camada mais baixa do oceano na qual a luz consegue penetrar, ao mesmo que remete também a série televisiva “The Twilight Zone” (conhecida no Brasil como “Além da Imaginação”), ambas trazendo à tona o mistério e uma reflexão sobre o que há no desconhecido. No vídeo é possível notar a comparação entre os mecanismos e tecnologias do local de pesquisa com as criaturas do oceano, seja pela bioluminescência com os sistemas de comunicação, ou os sistemas de detecção, natural e artificial.

Um outro conceito importante a ser abordado para uma melhor compreensão da obra e seu contexto, é o da transdisciplinaridade. Nesta obra, é possível ver uma interação entre arte e ciência, partindo da oceanografia, onde ocorre a pesquisa e captação de imagens e dados, através de dispositivos como o ROV Subastian e com uma investigação artística estas imagens coletadas são apropriadas para o objetivo buscado.

Em sua sonoridade é possível ouvir uma respiração artificial gerando a sensação claustrofóbica de se navegar no fundo do oceano. Expondo que embora em um primeiro momento se detecte apenas uma imensidão desconhecida, naquele local existe uma vasta população de criaturas, diversos organismos complexos que habitam aquele ambiente escuro. Gerando um ambiente fluido de interações do natural com o artificial, do homem com o oceano desconhecido que explora.

A partir disso, esta obra, da dupla Shona Kitchen e Alyson Ogasian, nos traz uma reflexão sobre as noções de casa, comunidade, adaptação e sobrevivência, o vídeo que gira em torno de três minutos, traz um diálogo entre as formas, gerando um convite ao desconhecido. Levando em consideração o próprio Falkor como uma espécie, com habitat próprio, que também convive juntamente com os organismos do oceano que encontra.

CONCLUSÃO

No contexto das exposições de arte contemporânea a décima edição do FACTO, aqui apresentada através da análise de seis obras, impulsiona a produção artística transdisciplinar. Esse evento oferece uma valiosa oportunidade para a reflexão sobre a arte e um diálogo sobre as transformações que ela provoca na sociedade, promovendo uma abordagem crítica e inovadora nas discussões entre arte, ciência, tecnologia e natureza na contemporaneidade. A colaboração entre artistas, cientistas e informatas durante o FACTO-10 destaca-se como um exemplo paradigmático desse compromisso, resultando em manifestações artísticas inovadoras que transcendem fronteiras tradicionais e enriquecem o panorama cultural contemporâneo. András Szántó diz:

[...] Cada uma das instituições contempladas neste volume está testando novas abordagens de curadoria, engajamento de público, tecnologia, igualdade e inclusão, aprendizagem e narrativas multissensoriais – tudo isso para expandir o campo de atuação cultural e o impacto social do museu de arte.

Ao promover a interação entre diferentes campos do conhecimento, as exposições contemporâneas não apenas enriquecem o cenário cultural, mas também proporcionam um espaço fecundo para a convergência de ideias e práticas. Este intercâmbio favorece a emergência de obras que desafiam conceitos preestabelecidos, fomentando um diálogo enriquecedor e contribuindo para uma compreensão mais profunda das dinâmicas contemporâneas. Dessa forma, o FACTO-10 compõe uma ação museal junto ao MACT, pelo fato do festival ser inserido no espaço que se tornou físico em 2021, desde então, atua como um agente propulsor da inovação, enfatizando a importância da transdisciplinaridade e contribuindo para uma abordagem multissensorial sobre o entendimento das complexas relações que constituem a realidade atual.

REFERÊNCIAS

- ARTISTS-AT-SEA GALLERY. Schmidt Ocean Institute, 2023. Disponível em: <https://schmidtocean.org/collection/artist-at-sea/>. Acesso em: 26, de setembro de 2023.
- CASSANELLI, Audrian, 2021 “Corpo-inço”. 23 de Agosto de 2023. Disponível em: (115) FACTO 10 | Audrian Cassanelli, Corpo-inço, 2021 - YouTube
- CELESTA, Hosana (org.); CHITOLINA, Maria Rosa (org.); SANTOS, Nara Cristina(org.). TRANSDICIPLINARIDADE nas Ciências e nas Artes. Santa Maria/RS: Editora PPGART, 2020.
- CLUBE DA QUÍMICA. Quem é Victor Grippo, artista da pilha de batata, 2023. Disponível em: <https://clubedaquimica.com/2023/02/27/quem-e-victor-grippo-artista-da-pilha-de-batata/> Acesso em: 04 de dezembro de 2023.
- COLLAZOS, Cristina, 2022. “Bitácora de transición”. 23 de Agosto de 2023. Disponível em: (123) FACTO 10 | Cristina Collazos, Bitácora de transición, 2022 - YouTube
- FACTO 10. LABART, 2023. Disponível em: <https://www.ufsm.br/laboratorios/labart/facto-10>. Acesso em: 26, de setembro de 2023.
- SENESCENCIA; VARELA, Pablo Alejandro. 23 de Agosto de 2023. Disponível em: (123) FACTO 10 | Pablo Alejandro Varela, Senescencia, 2022 - YouTube
- SALAZAR, Angel. Visions of the Fungicene, 2022. Disponível em: <https://salazarangel.com/works-instalaciones/visions-of-fungicene>. Acesso em: 15 novembro de 2023.
- SZÁNTÓ, András. O futuro do museu: 28 diálogos. Rio de Janeiro/RJ: Editora de Livros Cobogó, 2022.
- SZLIFMAN, Mariel. Folha de sala da exposição do FACTO 10 – MACT - Museu de Arte, Ciência e Tecnologia, Santa Maria, RS, 2023.

MINI-CURRÍCULO DOS AUTORES

Graciele Karine Siqueira (Bocaiúva/MG, 1982)

Museóloga e Diretora do MAUC/UFC. Museóloga formada pela Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Mestra em Museologia e Patrimônio pela UniRio em parceria com o Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast). Especialista em Gestão Cultural pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA). Trabalha no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Mauc/UFC), desde 2008, desempenhando a função de museóloga e responsável pela Divisão de Acervo. Desde 2018, ocupa a função de diretora do Mauc/UFC. Integra o Grupo de Pesquisa Rede de Pesquisa e (In)Formação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal da Paraíba (RedMus/UFPB).

Helem Cristina Ribeiro de Oliveira Correia (João Pessoa/PB, 1987)

Administradora pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Especialista em Estratégia e Gestão Empresarial pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Mestra em Museologia pela Universidade de São Paulo (USP). Administradora do Museu de Arte da UFC.

Valéria Boelter (Santa Maria/RS, 1972)

Doutora em Design na Universidade de Aveiro/Portugal, com bolsa FCT. Mestre em Artes Visuais PPGART/UFSM. Especialista em Design de Estamparia/SENAI CETIQT- RJ. Bacharel em Desenho Industrial-Programação Visual/UFSM. Integrante do LABART e Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq (2014-2016; 2023 -), com bolsa de mestrado CAPES, orientação da prof. Nara Cristina Santos. Atualmente é Pós doutoranda CAPES PrInt, UFSM. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (Capes) - Código de Financiamento 001.

Ana Avelar (Curitiba/PR, 1977)

Professora adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília - UnB. É doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo, Mestre em Literatura Brasileira e Bacharel em Letras Português pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da mesma universidade. Desenvolveu estágio doutoral na School of Fine Arts, da New York University - NYU, em 2011. Como curadora, realizou mostras em diversos espaços - Casa da Cultura da América Latina - CAL/UnB, Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte - CCBB/BH, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC/USP, entre outros.

Sylvia Furegatti (Campinas/SP, 1968)

Professora Associada do Instituto de Artes da Unicamp vinculada ao PPGAV. Artista visual e curadora. Dirige o Museu de Artes Visuais MAV Unicamp, desde 2017. Representante da Unicamp no Conselho do Sistema de Museus do Estado de São Paulo – COSISEM (2018 a 2023). É coordenadora nacional do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (GEAP BR) e vice coordenadora do *Grupo de Estudo sobre Arte Pública en Latinoamérica* (GEAP LA). Líder dos Grupos de Pesquisa CNPq “GEAP BR” e “Propostas Artísticas Contemporâneas”. É fundadora do Grupo Paralelo de Arte Contemporânea (www.pplartgroup.net).

Jorge La Ferla (Buenos Aires/BA, Argentina, 1955)

Investigador en artes y medios audiovisuales. Es profesor titular de la Universidad del Cine, Jefe de Cátedra de la Universidad de Buenos Aires (1992/2022). Desde 1982 se inicia como maestro asistente de la Universidad de Pittsburgh al 2022 que se retira como Jefe de Cátedra de la Universidad de Buenos Aires ha impartido clases en diversas universidades del continente. Ha publicado libros sobre artes y medios audiovisuales en Argentina, Brasil y México. Sus últimos trabajos como autor, son: *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora* (Manantial, 2009); *neoTrópico. Caja Negra y otros microrrelatos*, junto a Gerardo Suter (2018) y *Circuito Alameda*, junto a Gilbertto Prado (2019) INBAL, México. Ha compilado, junto a Mariel Szlifman, el libro de cátedra, *Intermedia. Ensayos sobre una praxis académica*, Buenos Aires (2021). Ha programado y presentado muestras de cine, video y multimedia en América, Europa y Medio Oriente. Ha curado exposiciones en Argentina (Andrés Denegri y José Alejandro Restrepo), México (Gilbertto Prado y Gerardo Suter), Uruguay (Irina Raffo).

Mariel Szlifman (Buenos Aires/BA, Argentina, 1986)

Magister en Diseño Comunicacional y Diseñadora Gráfica por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (Universidad de Buenos Aires). Integra la Fundación IDA (Investigación en Diseño Argentino) como Coordinadora del área de Diseño Gráfico y desarrolla los contenidos institucionales para exposiciones, publicaciones y soportes digitales. Es diseñadora independiente para el campo cultural, trabaja con artistas e instituciones especializada en curaduría, expografía y prácticas editoriales (libros de artista). Es Profesora Adjunta en Cátedra La Ferla (FADU, UBA) y Docente en la Lic. en Diseño (UdeSA); dicta regularmente Seminarios de Posgrado en FADU, FFyL (UBA) y UNTREF. Investigadora en diseño, arte y medios, co-dirige el proyecto transmedia “Derivas Virtuales” (UBATIC, Citep, UBA). Compiló, junto a Jorge La Ferla, *Intermedia. Ensayos sobre una praxis académica* (Nueva Librería, 2021) y editó *El nuevo arte de diseñar libros* (Wolkowicz Ed., 2018). Ha curado muestras de arte y diseño en CASA Fundación Medifé (2023), Espacio 34_35 / Palacio Barolo (2023), Observatorio Atelier (2022), Galería Gachi Prieto (2020), Centro Metropolitano de Diseño (2018) y Salas de Arte FADU (2018).

Mariela Yeregui (Avellaneda, Argentina, 1966)

Artista electrónica cuyo trabajo incluye instalaciones interactivas, net.art, intervenciones en espacios públicos e instalaciones robóticas. Doctora en Filosofía de los Medios-EGS, Licenciada en Artes (Universidad de Buenos Aires) y obtuvo una Maestría en Literatura en la Université Nationale de Côte d’Ivoire. Fue creadora y directora de la Maestría en Artes Electrónicas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Associate Professor en el Digital Media Department, Rhode Island School of Design.

Cristina Landerdahl (Santa Maria/RS, 1977)

Doutoranda (2020-2024) e Mestre (2017-2019) em Artes Visuais, área de concentração Arte Contemporânea, na linha de Arte e Tecnologia, pelo PPGART/UFSM. Membro do grupo de pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq, da UFSM e do Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais/LABART. DSE na *Universidad Complutense de Madrid* (2023), no *Grupo de Investigación Museum I+D+C - Laboratorio de Cultura Digital y Museología Hipermedia*, com financiamento Capes PrInt. Professora Substituta no Departamento de Desenho Industrial/UFSM. Bacharel em Desenho Industrial pela UFSM (2001). Desenvolve pesquisa em História, Teoria e Crítica da Arte Contemporânea, com ênfase na atualização e preservação de obras de arte digitais. Tem experiência nas áreas de Artes e Design. Foi curadora de exposições em Santa Maria, na Argentina e no Paraguai.

Andrea Capssa (Ijuí/RS, 1981)

Doutora e Mestre em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte, na Linha de pesquisa Arte e Tecnologia PPGART/UFSM. Integra o Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq e o LABART – Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais/UFSM. Bacharel em Artes Visuais/UFSM. Diretora da Moblanc Galeria. Fundadora da startup Mobart, primeira plataforma brasileira com realidade aumentada para o mercado de arte. Mentora do programa VOE, com foco na visibilidade, organização e empreendedorismo artístico.

Jamille Marin (Santa Maria/RS, 1995)

Mestranda em Artes Visuais/UFSM (2023), graduada em Comunicação Social/ UFSM (2017). Desenvolve sua pesquisa na área do vídeo abordando questões relacionadas ao corpo e existência. Participou das exposições internacionais e coletivas “Repensar a Antropofagia: arte e decolonização” (SLAS, 2021) e FACTO10 (2023/MACT). É criadora da exposição individual “(in)existência” (MASM, 2023). Integrante do Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq e do Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais (LABART/UFSM).

Pierre Jácome Nascimento (Araçatuba/SP, 1999)

Mestrando em Artes Visuais/UFSM, Bacharel em Artes Visuais/UFSM (2023). Desenvolve sua pesquisa na área de vídeoinstalações abordando questões do desenvolvimento identitário pós-humano. Participou das exposições internacionais e coletivas “Repensar a Antropofagia: arte e decolonização” (SLAS, 2021) e “Estar com o Tempo” (2023/MASM). Integrante do Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq e do Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais (LABART/UFSM).

Isabella Bittencourt dos Santos (Santa Maria/RS, 1996)

Graduanda em Artes Visuais, Licenciatura/UFSM. Pesquisa os desdobramentos da Arte e Tecnologia na Contemporaneidade com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte/HTC. Participou da exposição nacional coletiva “MultiMorphos!s” (2022). Integrante do Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq e do Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais/LABART. Graduação sanduíche na Universidad Nacional de Córdoba/UNC, Argentina.

Maitê Silva Estral (Cuiabá/MT, 2001)

Graduanda em Artes Visuais pela UFSM. Atualmente desenvolve obras em técnicas mistas nas linguagens de vídeo e têxtil, e vem pesquisando sobre relações afetivas e tradicionalismos

regionais mato-grossenses. Participou de exposições coletivas nacionais “Arte, memória e resistência negra” (2023) e “OBINRIN: Força, Ancestralidade e Valorização” (2023). Integrante do Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq e do Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais (LABART/UFSM).

Autores da disciplina Arte Contemporânea, Ciência e Tecnologia/CAV/UFSM

Andrei Eloy da Silva (Sant’ana do Livramento/RS, 2000)

Graduando em Artes Visuais/UFSM (2020).

Bruna Santos Muller (Cachoeira do Sul/RS, 2001)

Graduanda em Artes Visuais/UFSM (2021).

Javiera Fernanda Fuentes Ponce (Valparaíso, Chile, 2000)

Graduanda de Licenciatura em Artes, Universidad de Playa Ancha/UPLA (2021).

Matheus Rafael Tomaz de Moraes Faria (São José dos Campos/SP, 2001)

Graduando em Artes Visuais/UFSM (2021).

Mayara Stabel Schirmer (Santa Maria/RS, 1999)

Graduanda em Artes Visuais/UFSM (2019).

Maitê Silva Estral (Cuiabá/MT, 2001)

Graduanda em Artes Visuais/UFSM.



REALIZAÇÃO



LABART Laboratório de Pesquisa em
Arte Contemporânea,
Tecnologia e Mídias Digitais



APOIO

