



R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

*Disruptiva:  
memória sobre  
o comportamento  
do público  
em exposições  
de arte e tecnologia*

-----

**Camila Damico Medina**

Brasil. Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Produtora Cultural, Setor de Extensão da Escola de Comunicação, UFRJ.

[camilafalconi@gmail.com](mailto:camilafalconi@gmail.com)

-----

## **Disruptiva: memória sobre o comportamento do público em exposições de arte e tecnologia**

### **Resumo**

A fim de compreender como o posicionamento afetivo pode criar uma memória em torno das expectativas e impressões do público em contato com obras de arte de caráter híbrido, o foco deste artigo é tratar do processo constitutivo do relato sobre o comportamento do público visitante da exposição *A arte eletrônica na época disruptiva*. O texto visa questionar metodologicamente a delimitação de uma negação do espaço dos afetos para pesquisa sobre as disputas do lugar do espectador em modelos expositivos mais laboratoriais. Ao me propor a assumir uma posição mais experimental durante a observação participante na situação de visitação, investigo como me aproximar do campo de vivências do público ao interagir com a exposição de arte e tecnologia.

### **Palavras-chave**

Espectador; arte e tecnologia; Festival Internacional de Linguagem Eletrônica; arte eletrônica na época disruptiva.

### **Abstract**

In order to understand how affective positioning can create a memory around the expectations and impressions of the public in contact with works of art created on hybrid supports, the focus of this article is to address the constitutive process of writing about the behavior of the visiting audience of exhibition *A arte eletrônica na época disruptiva* [Electronic art in the disruptive era]. The text aims to methodologically question the delimitation of a denial of the space of affections for research on disputes over the viewer's place in more laboratory exhibition models. By proposing to take a more experimental position during participant observation in the visitation situation, I investigate how to approach the field of public experiences when interacting with the art and technology exhibition.

### **Keywords**

Spectator; art and technology; International Festival of Electronic Language; electronic art in the disruptive era.

## Introdução

O movimento por uma diversificação programática oferecida por museus e outras instituições expositivas, expandindo sua atuação para áreas de conhecimento e técnicas pouco vinculadas ao mundo da arte (como ciência e tecnologia), tem deixado de se apresentar como tendência passageira para articular a revisão dos modelos expográficos. Nathalie Heinich (2007) avalia que os espaços expositivos começaram a receber maior número de disciplinas e interesses expográficos fora do campo da arte *per se*, diversificando os mecanismos e métodos de exibição de acordo com a qualidade ou natureza do assunto. A aquisição e manutenção de vasta coleção deixaram de ser o principal foco do museu para enfatizar projetos expográficos que estimulem novos modos de participação do público na busca por um reposicionamento da relação entre instituição e comunidade do seu entorno. De acordo com Claire Bishop (2013), cada vez mais se busca novas formas de dar conta de alternativos e “estrangeiros” modos de fazer artístico através de gestões museológicas mais laboratoriais que pensam projetos formados para sociedades plurais.

A comunicação de suportes, técnicas e materiais pouco convencionais ao campo da produção artística através de novos enquadramentos dados às exposições não apenas estimula uma releitura destes objetos inusitados na história da arte, mas como também dá visibilidade à disputa de narrativas sobre o lugar de espectador. De que maneira o público deve *apropriadamente* receber os discursos e a linguagem das práticas artísticas híbridas está em extensiva negociação, uma vez que não está claro ao corpo institucional como, de fato, *traduzir* estas práticas para o desempenho museológico.

Considerando este cenário experimental, o artigo investiga como elaborar e documentar *relatos densos* que tornem acessível ao campo de pesquisa sobre a audiência nos museus uma memória das diferentes estratégias e soluções curatoriais a fim de expor obras que relacionam arte e tecnologia. A partir da experiência tida ao longo da pesquisa sobre o comportamento do público na exposição *A arte eletrônica na época disruptiva*<sup>1</sup> (ou apenas *Disruptiva*, como os atores envolvidos costumavam identificá-la), é questionado metodologicamente a premissa da escrita etnográfica que

delimita a posição do pesquisador na negação do espaço dos afetos para observação participante. É proposto, portanto, ao longo do texto, como esta indagação metodológica oferece aos campos de pesquisa afins novos meios de criação de registro e, por que não, de crítica destes emergentes projetos expográficos.

Neste contexto, são apresentados os caminhos para inserção e imersão na experiência de visitação para que fosse possível uma aproximação afetiva das vivências do espectador. Desse modo, compreendendo “de perto” suas expectativas e frustrações em torno da exibição de experimentações entre arte e tecnologia. A partir do panorama recortado pela exposição *Disruptiva*, é debatido o agenciamento de tais projetos expográficos no contexto de reestruturação programática dos museus e instituição expositivas.

## I

Claire Bishop (2013) assinala como a emergência de novos modelos expográficos tem requalificado a noção sobre o que é a arte “contemporânea” – e como essa revisão se enfoca no planejamento estratégico da experiência de visitação. De acordo com a pesquisadora, esta mudança está relacionada fundamentalmente ao processo de descentralização da história da arte e da visibilização de expressões insubmissas. Ao longo da década de noventa, são constatados projetos expográficos que procuram estratégias diferentes para lidar de forma mais ativa e direta com a comunidade de seu entorno. Este novo modelo que desponta procura negociar a elaboração de *pequenas narrativas*, valorizando identidades e memórias que não costumam gozar de grande visibilidade nas instituições. A exposição se torna um veículo para que o espectador, ao longo de sua visitação, se aproprie dos discursos disponíveis e os reelabore lúdica e criticamente de acordo com sua bagagem cultural. A proposta expositiva estaria, essencialmente, na realização da interação, e não na transmissão de uma mensagem. Giselle Beiguelman (2004) salienta que, ao mesmo tempo em que é observada esta notória conquista de espaço da produção tecnológica nas instituições expositivas, nunca esteve tão evidente o seu *isolamento*. Isto se deve por conta da ausência de reflexão crítica sobre o que é, de fato, explorado por estes trabalhos artisticamente e o

que precisa *transparecer* expograficamente. Um dos principais indícios deste distanciamento está em uma suposta impossibilidade de relacionar tais trabalhos com outras obras de arte contemporânea que empregam outros materiais e suportes. A pesquisadora descreve como as exposições produzidas recentemente sobre arte, ciência e tecnologia parecem não poder ser “confrontadas” com outras formas de expressão e outras linguagens – sua particularidade está sempre encarcerada pela questão do uso de inovações tecnológicas, como se a sua experimentação se encerrasse neste tópico.

Além disso, não raro os artistas convidados a expor em ambientes expositivos tidos como tradicionais sofrem do paradoxo de precisar *adaptar* as suas produções a convenções supostamente compartilhadas sobre os modos de fruição e de apreciação de obras de arte. Beiguelman (2004) aponta que o museu e outras instituições expositivas parecem exigir que a produção artística sempre apresente um *objeto expositivo*, sob a justificativa de que através do objeto se torna possível a aproximação da linguagem a um público mais amplo.

Para Rudolph Frieling (2016), os espaços expositivos têm uma propensão a engendrar a experiência de participação colaborativa através da exibição de registros, documentos e relatos, sem realmente assumir o desafio de dar continuidade à temporalidade narrativa de obras de arte processuais. Portanto, a instituição encontra grande dificuldade em recontextualizar trabalhos artísticos híbridos que enfatizam a experiência interativa. Richard Rinehart (2016) ressalta que estes impasses institucionais estariam intimamente atrelados a sua gestão centralizada no objeto de arte *em si*. Com isso, o museu ainda se estrutura em torno da ideia de que a preservação da obra de arte só poderia se dar mediante cuidados sobre suas *condições materiais*. Por enfatizar este modo de conservação, a instituição sempre carece, portanto, de meios técnicos para atender às demandas dos trabalhos. Portanto, o desafio da exposição de experimentações em arte, ciência e tecnologia não se encontraria restritamente na manutenção de seu *hardware* ou na atualização do sistema operacional do *software*, mas depende da disposição curatorial que configura as formas de relacionar a proposta com o espectador participante.

## II

Considerando as problemáticas apresentadas sobre a produção de projetos expográficos do gênero, é analisado como elaborar, neste contexto, uma memória das vivências do espectador durante a experiência de visita, tateando, através da escrita etnográfica, determinada continuidade às temporalidades narrativas percebidas na interface entre obra e público. Se a exposição não está mais centrada no objeto, é preciso se voltar para as configurações incessantemente negociadas das relações interpessoais estabelecidas no espaço expositivo para acessar a experiência de conhecimento e sensibilidade circunscritos pela obra.

Contudo, como acessar *de fato* as formas pelas quais o espectador poderia ser afetado e envolvido ao longo de sua visita? Na escrita etnográfica, a realidade retratada nada mais é que a interpretação das circunstâncias temporariamente estabelecidas durante o trabalho de campo – circunstâncias estas delimitadas através das relações sustentadas entre pesquisador e os atores envolvidos na prática cultural (CLIFFORD, 2002). Com isso, se torna crucial a formulação de uma abordagem que propusesse e estabelecesse um contexto que não desse muito espaço para que o público mudasse de comportamento e postura por se sentirem observados a uma determinada distância.

Ao observar as práticas e interações sociais em exposições de artes plásticas, Lígia Dabul (2005) descreve como os agentes mediadores do centro cultural pesquisado se relacionaram de forma diferenciada com ela uma vez revelada a sua posição como pesquisadora. Em seu relato, ela expõe como estes atores procuravam se aproximar dela para detalhar suas próprias impressões e entendimentos sobre as obras de arte expostas, demonstrando certo orgulho quando ela expressava interesse em anotar os seus comentários. Com relação ao público, ela se posicionou como uma das agentes do centro cultural, reservada em alguma localização que os seguranças adotavam normalmente para obter uma visão mais ou menos privilegiada da galeria e de seu fluxo. A pesquisadora poderia, com alguma desatenção, ser confundida com alguns dos funcionários do espaço e assumir uma posição de vigilância mais naturalmente convencional.

Contudo, tendo como premissa também observar as formas de relacionamento e de mediação dos funcionários com os espectadores em diferentes cenários de visita, logo é descartada a possibilidade de estar mais próxima de um lado do que de outro. Para ter todos os dados das interações entre os diferentes atores imersos na situação de exposição, se reafirmou a necessidade de *me deixar afetar* pelas vivências do espectador em sua visita e de transitar como uma visitante pela exposição pesquisada, assumindo uma fala em primeira pessoa. Eu teria de ser, antes de tudo, *o público*. A princípio, como uma tentativa de me diluir diante de seus olhares, a fim de me deslocar despercebida. Ao longo do desenvolvimento do diário de campo, entretanto, percebi que este posicionamento não me tornava invisível, mas me colocava em relação com os outros de forma *diferente*, uma vez que os visitantes interagiram comigo como se eu fosse uma visitante também.

Favret-Saada (2005) enfatiza como o relato de campo e a decorrente análise etnográfica precisa ressaltar o campo dos afetos vividos pelo pesquisador. A autora diagnostica que durante a observação participante, o pesquisador convencionalmente teria uma visão precária de sua “participação” na prática cultural estudada. Esta precariedade se deve, sobretudo, ao dado que normalmente restringe a sua presença a um estar lá em *testemunho*. O pesquisador basearia sua participação, portanto, na sua habilidade em preservar uma complexa rede de informantes “nativos” – que são os que, *de fato*, “participam” do evento - a fim de obter seu relato de campo. A antropóloga evidencia como a qualidade de sua observação e de sua inserção em campo na pesquisa sobre feitiçaria e o *ser enfeitizado* se deu essencialmente no momento em que os atores envolvidos na prática compreenderam que ela era como um deles, e havia sido *pega* pela feitiçaria. O acesso a uma diversidade de gestos, costumes, iniciativas e perspectivas dos atores se deu em um processo de envolvimento significativo e participação que vai além da criação de “empatia” e de um vínculo com um informante.

A manutenção de um distanciamento do observador em relação ao objeto de estudo é um aspecto metodológico tradicional que tem sido amplamente revisado na disciplina da etnografia há algumas décadas (ver CARDOSO (org.), 1996), especialmente no contexto de emergência de uma nova metodologia para a etnografia urbana que

despontou no cenário brasileiro a partir da década de setenta (ver MAGNANI, 2002). Contudo, Gilberto Velho (1978) afirma que, apesar da demanda em procurar “se colocar no lugar do outro”, pouco se compreende como deve ser empreendido este esforço. A aproximação afetiva como método pode também se apresentar como uma ilusão, e contaminar a coleta de informações e análise dos dados de outra forma. O autor avalia como este empreendimento também encontra outras *distâncias* em seu caminho não reconhecidas - é preciso considerar analiticamente durante a escrita etnográfica a inevitável *distância social* e a *distância psicológica* do pesquisador diante da situação social.

Como alerta o antropólogo (1978), por ser uma realidade familiar, o pesquisador tem a capacidade de reconhecer, de forma um tanto grosseira, as hierarquias de valores e discursos que articulam diferenças entre os atores envolvidos no mesmo cenário e prática social. Sem questionar a sua própria posição nesta hierarquia, entretanto, o pesquisador apenas vê como os diferentes atores acessam de formas distintas a mesma prática. Não consegue, assim, relacionar criticamente como estes distintos acessos constituem experiências e significados diferentes, nem consegue em sua pesquisa analisar as distintas lógicas que mobilizam suas ações e posturas. Com isso, ao me tornar o público, também precisaria, sobretudo, estar *assombrada* pelas *distâncias* existentes que eu poderia não estar ciente previamente por ter estado “de perto” em outros contextos.

Como enfatiza Roberto Da Matta (1978), o que sempre vemos e presenciamos pode nos ser familiar, mas não necessariamente nos é conhecido. Eu poderia compreender como se dava a distribuição de códigos, tradições e valores que sistematizam a produção de exposições de artes plásticas. Eu poderia dispor das normas e condutas que estruturam cenários de interação e as condições vigentes para o compartilhamento de experiências. Reconhecia o centro cultural como um ambiente que eu mesma tomava para meu tempo de lazer. Tinha o hábito de frequentar suas exposições. Contudo, eu sempre tomei uma posição nestas interações e relações por ser uma produtora cultural e, assim, ter determinada *agência* no meio. Até o desafio do trabalho de campo e da escrita etnográfica, sempre assumi uma postura de acordo com a minha visão sobre como as interações deveriam se dar. Também disputava

sobre o que considerava ser *adequado* nas formas de contato e interação que o público poderia expressar ao longo de sua experiência de visitação. Esta postura poderia intervir nos meios de observa o caso não tivesse a consciência e cuidado de trabalhar sobre isso.

### III

Para me inserir na dinâmica de visita o de *Disruptiva*, foi preciso ainda sondar quais seriam os mecanismos de media o com o público. Cada projeto expográfico, considerando ainda a gestão dos espaços expositivos que os recebem, trabalha com seu próprio núcleo media o e se relaciona com este aspecto da performance da exposi o de forma única. Seria interessante anotar alguns aspectos do processo de constru o do conceito e plano de media o, antecipando algumas intera oes possíveis por conta das estratégias de comunica o e abordagem ao espectador. Ao entrar em contato com a organiza o do projeto, me foi comunicado que a coordena o educativa realizaria um treinamento com profissionais que atuariam durante a vida da exposi o no centro cultural como monitores. Embora a equipe do *Festival Internacional de Linguagem Eletrônica (FILE)* apresentasse em sua estrutura organizacional a proposi o de um núcleo educativo próprio, para esta exposi o, que seria realizada aliada ao programa de patrocínios do Centro Cultural Banco do Brasil, a coordena o articularia apenas a parte de media o enquanto o centro cultural executaria o plano educativo característico da casa.

Aos dias que antecederam a inaugura o da exposi o, participei a convite da coordenadora educativa de *Disruptiva* do treinamento obrigatório conferido aos mediadores. A forma como a produ o aborda o público visitante   entendida como um dos principais pontos para o sucesso do projeto expositivo, de modo que esta se o   cuidada nos menores detalhes. De acordo com a visão da coordenadora,   preciso reconhecer que o espectador não tem ideia de quais são os meios para acessar e para interagir com a obra de arte exposta. Por conta deste cenário, a coordenadora salienta que o público inevitavelmente vai procurar mais a media o – e, com isso, o monitor

deve estar ciente de que a forma como estabelecerá o diálogo com o visitante definirá *toda* sua experiência de recepção.

No primeiro dia do treinamento, cheguei um pouco atrasada. Por ter chegado com a aula iniciada, todos os monitores ficaram me observando enquanto me acomodava em um dos assentos livres ao fundo do auditório. Estavam todos se apresentando antes do início do treinamento em si. Por conta do desvio de atenção que havia causado, a coordenadora logo em seguida me convidou a me apresentar. Não havia pensado em combinar com ela como deveria ser feita a minha apresentação aos monitores, nem como deveria me posicionar em relação à equipe enquanto estivesse em trabalho de campo. Acreditava que teria alguns minutos com ela antes do início da aula para nos apresentarmos pessoalmente. A princípio, meu instinto inicial era simplesmente passar despercebida, sem sequer definir aos monitores minha posição.

Como era a primeira vez que me encontrava pessoalmente com a coordenadora, não havia tido a oportunidade de conversar com ela a respeito disso, nem sobre sua opinião de como eu deveria proceder. Seguindo de acordo com o contexto que me havia sido dado, me apresentei aos monitores, comunicando abertamente que eu era uma pesquisadora, estava desenvolvendo minha pesquisa de mestrado, contando um pouco do que se tratava o projeto acadêmico e de como eu integraria à rotina da equipe<sup>2</sup>. Brinquei que seria quase como uma “fantasminha camarada”, pois tentaria observar a dinâmica de visitação e de contato do público com as obras de arte sem que os próprios visitantes reparassem na minha presença, frequentando assiduamente o espaço expositivo, mas de forma discreta. Destaquei que a observa o participante não se dirigia aos monitores, para não se preocuparem comigo. Sempre que eu falava isso sentia um aperto de estar dando a impressão a eles de que faria exatamente o contrário. Tinha muito receio de que a sensa o de estarem sendo observados condicionasse o comportamento dos monitores. Contudo, costumo atribuir esta sensa o que senti no momento a uma insegurança de estar ainda estabelecendo os vínculos com as pessoas com quem conviveria pelos próximos meses e de, portanto, não ter certeza ainda de como os relacionamentos seriam construídos.

O treinamento no primeiro dia consistiu em uma palestra, em que a própria coordenadora educativa conta sobre a história do festival, quais são as principais

missões que direcionam a atuação da organização e como a exposição foi elaborada. É informado aos monitores quais são os conceitos constituintes da curadoria, explicando como estes conceitos se desdobram nas obras de arte dispostas. É ressaltado nesta palestra que os monitores precisam se conscientizar que iriam representar a organização durante a exposição. É esclarecido que o público, ao longo de sua visita, costuma acionar os monitores por compreender que atuam como porta-vozes da organização, e, por conta disso, buscam através dos monitores uma diversidade de informações e mesmo de *feedback* sobre a maneira apropriada de interagir com a obra de arte. Portanto, é destacado aos monitores que é preciso ter muito cuidado com a escolha das palavras e com a forma de lidar com o visitante, pois o público iria entender que as palavras ditas pelo monitor são as palavras ditas pela organização.

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

O segundo dia de treinamento compreendeu a visitação pela exposição. A maior parte dos artistas se disponibilizou para conversar com os monitores e para comunicar eles próprios como se daria o funcionamento de sua instalação. A princípio, conversaram longamente como foi o processo criativo de concepção do trabalho, às vezes contando algumas histórias sobre o esforço de executar sua ideia. Ao longo desse dia, durante suas demonstrações sobre como deveria se dar a experiência com a obra, me pareceu que eles se preocupavam muito de que os profissionais envolvidos com a manutenção e com a mediação tivessem plena ciência das capacidades operacionais da instalação a fim de que ela não ficasse sobrecarregada. Então, ao estabelecer as formas mais seguras que o espectador poderia se envolver com o trabalho, estavam sendo estabelecidas as formas mais seguras de manter a máquina em ativa. Se todo mundo decidir passar a mão na tela de uma pintura, logo suas cores desbotarão. Cada artista definia por quanto tempo a obra de arte poderia se manter em operação e por quanto tempo precisaria, conseqüentemente, repousar para refrigeração ou para higienização. Com isso, também era definido quantas pessoas poderiam interagir com o trabalho neste período de tempo, uma vez que o sistema também “queimaria” caso o mecanismo da obra fosse acionado vezes demais enquanto estivesse aberta ao público. Por conta disso, surgiram as “senhas” para as instalações interativas imersivas que demandariam ao longo da exposição estes cuidados, estabelecendo um número máximo de visitantes para cada período de funcionamento do trabalho. Normalmente, para cada hora de funcionamento, a maquinaria pedia outra hora de repouso para refrigeração do sistema operacional. O número de “senhas” era definido de acordo com uma equação que considerava determinado período de tempo médio para preparação do visitante para acessar a interface da instalação e determinado período de tempo médio de fruição do visitante na interação com a obra de arte. Com isso, mesmo que a coordenação do projeto tenha salientado que os monitores não deveriam projetar nos espectadores determinada ansiedade para que usufríssem da experiência com a obra por um período de tempo previamente estabelecido, pairava a demanda de não sobrecarregar a maquinaria ao deixá-la tempo demais ligada.

#### IV

Ao preparem o projeto expográfico, a organização da exposição destacou alguns critérios orientadores para definição da disposição das obras de arte pelo espaço. Algumas pontuações eram pertinentes ao que conhecia da literatura sobre a produção tecnológica na arte: a capacidade técnica infraestrutural das galerias expositivas não raro definia como os trabalhos ficavam dispostos ao público (rede elétrica, sistema de ventilação e refrigeração e acesso a rede wireless de internet são alguns exemplos ilustrativos). A fala da produção não se encerrava neste ponto, entretanto: em diversos momentos me era apresentado que a curadoria do projeto averiguava durante a seleção dos trabalhos se eram capazes de “suportar” sua exibição por um longo período de tempo. Além de considerar se a maquinaria conseguia “aguentar”, também era de extrema relevância que as instalações imersivas gozassem de um espaço de movimentação em torno dela. Não demorou um dia em campo com a exposição aberta ao público espontâneo para compreender significativamente do que estavam falando. Algumas semanas após a abertura da exposição para o grande público, eu comecei a frequentar assiduamente o centro cultural. Por ter participado do treinamento dos monitores, me preocupei em permanecer um pouco distante nas duas primeiras semanas da exposição para que eles pudessem, com sorte, esquecer do meu rosto. As instalações imersivas eram as maiores obras da exposição, tanto por conta de seu volume e tamanho, quanto por conta da forma como mobilizava e afetava o público. Estas instalações dispunham de um espaço para movimentação do espectador de modo a tornar prático não apenas a organização das filas de espera – que se formavam rapidamente porque a recepção dos visitantes não se dava em fluxo contínuo, a visitação era interrompida a intervalos regulares para manutenção do aparelho. O espaço para circulação era extensivamente utilizado em uma curiosa dualidade entre *assistir* e *ser assistido*. Percebi que era bastante comum que diferentes visitantes (não necessariamente da exposição, mas frequentadores do centro cultural em geral) se aglomerassem em torno da instalação para observar atentamente como se dava a interação do espectador com a interface do programa da obra. A forma como o espectador acessava a experiência de interação com o trabalho era configurado de

modo bem “explícito” ou público ao olhar desavisado, de modo que qualquer um poderia observar como o visitante estava interagindo.

A constatação de que estaria debaixo dos holofotes não parecia intimidar os espectadores que decidiam entrar na fila e aguardar para interagir com o trabalho. Ao contrário, a percepção inequívoca de que seria observado estimulava a realização de uma situação de visitação categoricamente coletiva: para visitar a exposição, o espectador combinava com amigos, parentes, colegas de trabalho para vir junto. Passar pela experiência em interface com a obra pertencia a um jogo de superação de expectativas. Algumas apostas apimentavam a dinâmica. Ao compartilharem esta experiência coletiva e mesmo colaborativamente, estes visitantes começavam a tirar fotos uns dos outros enquanto estavam “dentro” da instalação – e, com isso, usualmente ficavam um pouco mais “ousados”, desafiando posturas e posições fotogênicas para registrar seu contato com o trabalho.

Ao anotar esta dinâmica, me perguntei como chegavam a esta interação social: é uma exposição que as pessoas normalmente chegavam para visitar em grupo e, portanto, de imediato este campo de atitudes e comportamento se tornava iminente, ou as pessoas visitavam a exposição em outros contextos também, retornando ao espaço em outra situação? Com a assiduidade, percebi que as pessoas pareciam transitar entre a curiosidade e o pudor, de modo que uma primeira etapa de participação ganhava seus contornos. A princípio, o visitante pondera indeciso sobre o que está acontecendo na obra, tentava conhecer antecipadamente (em busca de alguma segurança ou conforto no conhecimento) todos os aspectos da interação com a obra, e qual seria a *melhor* forma de agir.

Ao me aproximar como uma observadora “desavisada” da operação em torno da instalação imersiva *Shrink 01995* (de Lawrence Malstaf), eu anotei que muitas pessoas simplesmente interrompiam seus trajetos, um tanto deslumbrados, um tanto incrédulos – “mas como é que isso funciona?”. Os visitantes, tão logo chegavam a sua vez de entrar na instalação, recebiam uma série de recomendações do monitor – desde a forma como o corpo deveria se posicionar para que não se machucasse quando o ar começasse a se esvaír, até como sinalizar quando quisesse sair do mecanismo. Uma série de códigos precisava ser aprendida pelo participante. Antes de entrar, os

visitantes costumavam contar com um grupo de *apoio* – que estimulava a pessoa a não desistir e a persistir em sua jornada. Alguns se mantinham dentro de determinada “zona de conforto”, enquanto outros, por outro lado, tentavam compor poses mais elaboradas. Após determinado período de tempo a certa distância, observando como se fosse uma pessoa “desavisada” descobrindo o evento performático, eu aproveitei que até mesmo o funcionário de segurança estava intrigado contemplando a obra de arte “funcionando” para conversar brevemente sobre a movimentação da exposição. Quebrando o semblante duro de quem vigia, o agente desatou a falar animado, demonstrando ter em mente uma série de opiniões a respeito da obra de arte. Ao perguntar se já tinha ido, logo confessou que ainda não tinha tido coragem.



**Figura 1-** Registro da obra *Shrink 01995* em funcionamento.

Fonte: <https://file.org.br/rio2018>

Coragem. Medo. Superação. Estes termos flutuavam pelas galerias. Precisava entender como os monitores gerenciavam estas expectativas da experiência de interação com a obra de arte. De uma forma um tanto simplória, porém objetiva, ao começo de cada turno de observação participante eu transitava pela exposição apenas como uma curiosa: não realmente entrava em contato com ninguém, nem mesmo com os

monitores, ficava observando “de longe” a instalação imersiva em funcionamento. Inicialmente, esta posição um tanto segura, especialmente em uma exposição com recepção de grande público, me permitiu classificar possíveis posturas e disposições do visitante. A confirmação destas tendências de interação com as obras de arte expostas precisava ser feita assumindo alguns “riscos” enquanto pesquisadora, testando as posturas e as relações negociadas que havia descrito em meu diário de campo. Ao me deixar afetar e ao compartilhar anseios, frustrações, expectativas com os outros espectadores, poderia registrar um glossário mais complexo de vivências do público.

A princípio, o plano era pegar uma das “senhas” para interagir com uma das obras de arte assim que um dos monitores começasse a distribuir, esperar na fila desde o começo de sua formação, acompanhar a chegada de cada visitante, pontuar alguns termos que estava ouvindo ultimamente caso alguma conversa surgisse, depois simplesmente entregar a senha de volta ao monitor e seguir para repetir o procedimento em outra instalação. Ao me posicionar na fila de espera da obra de arte que trabalhava com realidade virtual *Be boy, be girl* (de Frederik Duerinck & Marleine van der Werf), eu acompanhei por um tempo pequenos grupos de visitantes que aguardavam comigo. Era muito raro encontrar outro espectador solitário. Enquanto esperávamos, de repente me peguei escutando de um deles que ele havia aprendido todos os “truques” da exposição - aparentemente visitou a mostra algumas vezes. Ele havia *descoberto* como conseguir ver todas as obras de arte sem ter de esperar muito, sem precisar passar o dia perdido pelas galerias. Começou a compartilhar suas anotações com todos. A conversa extravasa seu círculo particular de amizade para todos da fila, que passaram a participar da troca com perguntas e suas próprias observações. Ele havia anotado quais eram as instalações mais “rápidas” e quais eram as que possuíam um maior intervalo de pausa. Em seguida, ofereceu a todos a solução de mapear o fluxo de movimentação de acordo com esses tempos: pegar uma senha de uma instalação que ficaria uma hora em repouso para manutenção e seguir para interagir com uma ou duas que não exigiam senha ou que o tempo de respiro era mais curto. Planejando cuidadosamente, continuava, era possível driblar os períodos ociosos. Uma de suas dicas era separar o grupo em frações ainda menores, para que

pegassem simultaneamente mais de uma senha por vez – mas era preciso tomar cuidado ao escolher as filas para que não fossem chamados em mais de uma instalação interativa ao mesmo tempo.

Sem me preocupar muito, quando chegou a minha vez recusei a oportunidade. Com isso, o monitor prontamente assumiu uma nova postura de atendimento, e começou a tentar conversar comigo porque eu havia desistido – e já se adiantava falando que eu não precisava ter medo, que eu podia confiar nele. Eu insisti que não estava com medo, só não queria colocar os óculos de realidade virtual. Então ele me chamou para o monitor do computador de onde ele controlava toda a operação, e me disse algo como “olha que legal, você vai ver isso, tem nada demais”. Eu estava desconcertada pela reação inesperada. Boa parte dos visitantes (alguns que já haviam “ido” na instalação e estavam apenas olhando os participantes, outros que ainda esperavam na fila comigo) começou a se articular para demonstrar apoio incondicional para minha jornada, tentando me convencer de que eu não precisava ter receio nenhum. Uma das agentes de segurança, que observava tudo de longe, também se prontificou a tomar uma “atitude”. Com um tom maternal, ela me contou que já havia “entrado” e que dava “tudo certo” - me explicando o que acontecia, e como ela própria se sentiu durante a sua experiência com a realidade virtual.

Percebendo a cena que havia provocado, decidi de modo improvisado forçar até o final, até o limite. Em determinado ponto as pessoas foram desistindo, acredito que por não quererem ser inconvenientes, mas me surpreendeu como os visitantes, os monitores e os agentes de segurança se mobilizaram coletiva e colaborativamente para incentivar uma situação tida como positiva na exposição – que é a pessoa “superar” sentimentos como o medo e a insegurança para viver uma experiência “extraordinária”. Compreendi que as pessoas estavam buscando nas instalações imersivas o desafio da superação, em se permitir a “perder o controle” do ambiente inusitado que se apresentava ao entrar na instalação, para que pudesse, finalmente, ter em seguida um momento de compartilhamento das sensações e impressões vivenciadas com o outro. Os visitantes vocalizavam bastante seus sentimentos sobre a experiência de contato com a obra de arte – não apenas durante a fila de espera, mas

também assim que “saíam” do ambiente imersivo virtual para contar em seus detalhes o que acontecia.



**Figura 2** - Registro de *Be boy, be girl* em funcionamento.

Fonte: <https://file.org.br/rio2018>

Ao esbarrar com esta situação provocada sem qualquer intenção pela minha resposta “inesperada”, entendi que poderia, com isso, desviar um pouco da observação participante a partir da anotação das conversas corriqueiras e espontâneas com os visitantes para eu mesma agenciar algumas posturas iminentes para entender quais códigos estavam em jogo na situação de visitação. Previamente, havia vivenciado como seria ir para a fila de espera, esperar para interagir com a instalação imersiva e desistir assim que chegasse a minha vez de “entrar”. Com o tempo, procurando reproduzir alguns comportamentos anotados, tentava eu mesma articular poses mais ousadas para fins fotográficos, brincando e mostrando confiança dentro do aparelho interativo. Eu tentava operar a instalação com atitudes e ações mais “perigosas”, que poderiam colocar em risco a maquinaria, fugindo deliberadamente da orientação dos monitores. As ações atentavam cuidadosamente para as reações do público presente,

esperando como aquela atitude poderia modular seus ânimos e sua percepção sobre a obra de arte. Algumas dinâmicas se provaram recorrentes:

- a) Se alguém demonstrava receio ao entrar em contato com determinada obra de arte interativa imersiva, outros visitantes prontamente formavam um grupo de apoio para incentivar a pessoa a “vencer” este obstáculo;
- b) Se alguém demonstrava alguma forma de confiança sobre os modos de interação com a obra de arte, procurando “ultrapassar” ou experimentar os seus limites, os visitantes que acessavam a seguir procuravam emular as suas atitudes;
- c) Se alguém visitasse mais de uma vez a exposição, visitava acompanhado de grupo de amigos ou de familiares, em contexto pessoal, e procurava “testar” algumas táticas para “otimizar” o tempo de visita. A maioria criava determinado mapa estratégico para visitar a exposição da “melhor forma”;
- d) Se alguém interagisse com a obra de arte de forma “diferente” do esperado – como permanecer por um período de tempo um pouco maior do que os outros da fila – o monitor logo demonstrava certa ansiedade e procurava induzir o espectador a encerrar a experiência.

A mediação se mostrou como o principal agente gerenciador do fluxo de circulação do público, responsáveis por oferecer uma série de auxílios para o visitante interagir com a obra: colocar apropriadamente em sua cabeça os óculos de realidade virtual, indicar onde segurar para manusear o equipamento com segurança, orientar a necessidade de retirar sapatos, assim como brincos, colares e quaisquer outros acessórios pontiagudos. Sua atuação, entretanto, foi muito além do vínculo técnico entre maquinaria da proposta artística e seu espectador. Muitos visitantes, não raro, recorriam a esta figura a fim de solucionar uma série de questionamentos sobre a exposição. Ao mobilizar e instaurar uma sequência de cuidados e modos de usufruto, os monitores eram vistos como uma entidade que distinguiria o certo e o errado sobre a recepção da obra de arte. Enquanto aguardavam para entrar na instalação, a maioria dos visitantes comentava uns com os outros como ele próprio achava que seria a experiência de contato com a obra – e a confirmação das especulações traçadas se dava

pela autoridade do monitor. Sua imagem era acionada pelo público em diversos momentos da experiência, ávidos em saber: 1) o que esperar ao interagir com a obra de arte; 2) quanto tempo poderia usufruir da obra; e, 3) o que, exatamente, deveria fazer para acessar a obra.



**Figura 3** - Registro da obra *Nemo observatorium 02002* em funcionamento.

Fonte: <https://file.org.br/rio2018>

Mediante um acordo tácito criado inconscientemente, a maioria do público gerenciava seu próprio tempo de interação com a obra de arte dentro de uma média coletiva de duração. As pessoas normalmente “demoravam” o mesmo período de tempo “dentro” da obra de arte. Quando eu mesma testava sobrepor essa duração, me alongando mais do que o “combinado”, uma forma de desordem se instaurava: os próximos visitantes também queriam ficar um pouco a mais. No contexto em que os visitantes mantinham determinado período de tempo convencional de interação com o trabalho, os monitores presentes sequer esboçavam alguma emoção – agia quase que no modo automático. Ao sair da zona de comportamento esperado, alguns esparsos visitantes tentavam permanecer mais tempo imersos no ambiente da instalação – alguns pareciam estar certos de que fariam um book fotográfico com a experimentação; outros pareciam querer “provar” para seus companheiros que “consegua” ficar mais tempo. Nestes casos, especialmente no *Shrink 01995*, os monitores começavam a demonstrar apreensão e receio em torno do comportamento do visitante. Não raro eu via que eles começavam a sinalizar com os braços e com as mãos na tentativa de indicar que o visitante deveria pedir para sair da instalação. Normalmente a pessoa percebia que deveria se retirar.

A logística de operação para manutenção das instalações imersivas mobilizou a criação de fluxos alternativos de circulação dos espectadores. A partir de uma observação sobre as distintas temporalidades destas obras que requeriam cuidados especiais, o público criava o seu próprio mapa de visitação. A expografia costuma, convencionalmente, projetar determinada linha narrativa com a expectativa de que o visitante transite pelas obras de arte seguindo a “história” contada pela exposição. Neste contexto de realização da exposição *disruptiva*, de forma ascendente observava mais e mais visitantes articularem e experimentarem seus próprios caminhos, recortando e recompondo sua própria narrativa. Próximo ao fim do período da exposição em cartaz, alguns monitores procuraram notificar o público que, caso percebessem que o visitante tinha pegado mais de uma senha, ele iria perder seu lugar na fila. Esta iniciativa definitivamente não deu certo – a dinâmica já havia sido estabelecida.



**Figura 4** - Registro de *Swing* (de Christin Marczinik & Thi Binh Minh Nguyen) em funcionamento. Fonte: <https://file.org.br/rio2018>

## V

Para analisar a experiência vivida com o público nas exposições que relacionam arte, ciência e tecnologia, é preciso abandonar a ideia de que a expografia precisa se articular em torno de um necessário esclarecimento do conteúdo proposto pela obra de arte. Os modos de exibir precisam ser examinados a partir da configuração de relações promovidas pelas formas de acesso e de contato estabelecidas pela disposição das obras de arte.

Sarah Cook (2008) destaca que a dificuldade em dispor tais trabalhos se dá porque as exposições usualmente são estruturadas a partir de uma noção de comportamento estático e homogêneo do espectador, que gerenciaria o seu tempo da mesma *maneira* pelo espaço. Com isso, compreende que as obras de arte agenciam os mesmos modos

de recepção – o que não é o caso quando se trata de linguagens híbridas. As relações entre arte, ciência e tecnologia são dinâmicas e mesmo instáveis, onde cada proposta investiga novas temporalidades. Ao mesmo tempo em que a curadoria precisa estabelecer um ambiente seguro para a preservação da proposta por bastante tempo no espaço expositivo, ela também precisa ser flexível e cooptar as distintas disposições do espectador, que variam consideravelmente com sua bagagem cultural, assim como com suas condições de visita.

A partir da descrição da minha observação e participação na dinâmica de visita da *A arte eletrônica na época disruptiva*, aponto a pertinência de uma rearticulação crítica do lugar do pesquisador ao se inserir no campo para criação de uma memória sobre a exposição - para compreensão *densa* do lugar do espectador. Através desta proposição metodológica, é possível projetar distintos meios para registro da exposição, deslocando o enfoque das obras de arte expostas de determinada *maneira* para trazer à luz uma história da exposição a partir das diferentes *maneiras* como os visitantes do período acessaram informações e sensações contidas nos trabalhos. Ao procurar me deixar *ser afetada* e compartilhar de fato a descoberta de sentidos da exposição *junto* ao público, sondando diferentes tempos de percepção e apreensão, testando modos de ver e de agir em interação com os trabalhos, fica evidente que um leque multifacetado de afetos, experiências e memórias apenas se tornou possível pela forma como eu me posicionei durante minha participação, abrindo mão do lugar de “testemunho” para ser “enfeitada”.

A observação das diferentes dinâmicas de visita teve lugar porque, como pesquisadora, eu me propus ao questionamento sobre como vivenciar *de perto* as manifestações e vivências das expectativas do público ao longo de sua visita. Ao possibilitar uma posição plural e variante de *observação participante* que me mantivesse sempre revisitando *como* me relacionaria com os atores envolvidos, consegui elaborar um diário de campo que desse espaço às distintas situações de visita que ocorreram ao longo da exposição.

A disposição expográfica da mostra procurava tornar as vertentes experimentais em arte e tecnologia mais acessíveis ao grande público, influenciando notoriamente no processo de seleção. A curadoria coopta apenas projetos artísticos que possam ser

facilmente adaptados a diversas situações expositivas e que tenham a capacidade operacional de receber um grande volume de espectadores. É evidente a promoção de formas de democratização e popularização dos questionamentos propostos pelos trabalhos interdisciplinares. É constatado que a expografia enfocava sua performance e disposição para o agenciamento e o estabelecimento de diferentes modos de participação do público que as experimentações artísticas envolvendo ciência e tecnologia poderiam investigar. Com isso, as obras de arte não poderiam apenas “ilustrar” determinado conceito.

Ao longo da minha pesquisa de campo, observei que as trocas interpessoais empreendidas pela mediação inevitavelmente influenciam nos modos como se dava a experiência de recepção – e que a produção havia articulado o plano de atendimento ao público para este fim, como importante estratégia para familiarização do espectador com as propostas laboratoriais. A expografia conformava seu fluxo de circulação para enfatizar ao público uma experiência de interação e de engajamento com as obras de arte – seja entrando na instalação para entrar em contato diretamente com a proposta, seja registrando o funcionamento da instalação imersiva.

Franciele dos Santos (2015) diagnostica que diferentes especialistas e profissionais do meio da produção tecnológica na arte não apenas disputam pela definição *apropriada* sobre os conceitos específicos e únicos para esta linguagem, delimitando sua autonomia. Os projetos expográficos do segmento têm buscado: a) formas de inserção, ou de entendimento, das linguagens híbridas dentro da história da arte contemporânea *mainstream* (SHANKEN, 2016); b) formas de legitimação, ou de reconhecimento, da linguagem a partir de seus próprios critérios e parâmetros de produção; e, c) formas de consolidação do discurso da expressão. Com isso, se vê a construção de uma negociação sobre como se deve efetiva e materialmente *engajar* o público visitante para que usufrua sensivelmente das propostas de sua poética. As experimentações artísticas relacionando ciência e tecnologia agenciam novas referências expográficas por conta das estratégias de comunicação elaboradas para que o público se sinta convidado a agir dentro da situação expositiva de outra *maneira*.

## Referências

- BEIGUELMAN, Giselle. Do cubo branco à caixa preta. *Revista Eletrônica Trópico*, seção Novo Mundo, agosto 2004. Disponível em: [http://www2.uol.com.br/tropico/novomundo\\_9\\_2581\\_1.shl](http://www2.uol.com.br/tropico/novomundo_9_2581_1.shl) Acesso em 12 de novembro de 2018.
- BISHOP, Claire. *Radical museology or what is "contemporary" in museums of contemporary art*. London, UK: Koenig Books, 2013.
- CARDOSO, Ruth. Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método. In: CARDOSO, Ruth (org.). *A aventura antropológica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- COOK, Sarah. *Immateriality and Its Discontents: An Overview of Main Models and Issues for Curating New Media*. In: PAUL, Christiane (org.). *New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial models for digital art*. Oakland, California: University of California Press, 2008.
- DABUL, Lígia. *O público em público: práticas e interações sociais em exposições de artes plásticas*. 333 fl. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.
- DA MATTA, Roberto. *O ofício do etnólogo: ou como ter anthropological blues*. Rio de Janeiro: Boletim do Museu Nacional, seção Antropologia, nº 27, maio de 1978.
- FRIELING, Rudolf. Participatory Art: Histories and experiences of display. In: PAUL, Christiane (org.). *A companion to digital art*. Coleção Wiley Blackwell Companions to Art History. Hoboken, UK: John Wiley & Sons Inc., 2016.
- GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. *Ser afetado*. Tradução de Paula Siqueira. Revisão Técnica de Tânia Stolze Lima. Cadernos de campo, n. 13, 2005.

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

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

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

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

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

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

## Notas

<sup>1</sup> O projeto foi organizado pelo Festival Internacional de Linguagem Eletrônica (FILE) contando com o patrocínio do Centro Cultural do Banco do Brasil nos anos 2017 e 2018. A pesquisa foi sediada na edição que aconteceu no centro cultural do Rio de Janeiro em 2018.

<sup>2</sup> Considerei de extrema pertinência a apresentação da forma como me inseri em campo, especialmente nestes primeiros dias de contato com os monitores, por conta da observação que tive ao reler meu diário de campo sobre minha ansiedade em passar “despercebida”, e como sustentei por tanto tempo o plano de não ser reconhecida como algo primordial para a qualidade dos dados coletados. Eis uma “distância” que não havia percebido por ter estado “de perto”: quando trabalhei como educadora em outro centro cultural, participando do circuito de arte contemporânea, havia reparado que os profissionais do meio costumam rearticular sua postura e discurso quando sabem que estão em avaliação. Sem qualquer intenção, sobrepus esta vivência ao me preparar para entrar em campo, antecipando atitudes que eram, na verdade, mais relacionadas à minha experiência pessoal do que, necessariamente, ao *feedback* que recebia dos atores envolvidos.